Pas de printemps pour la liberté : histoire d'un projet de film de Jean Grémillon dans la France de l'après-guerre : Le Printemps de la liberté (1947-1950)

Lucile Marault

▶ **To cite this version:**

Lucile Marault. Pas de printemps pour la liberté : histoire d'un projet de film de Jean Grémillon dans la France de l'après-guerre : Le Printemps de la liberté (1947-1950). Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2021. Français. NNT : 2021BOR30011 . tel-03358783

HAL Id: tel-03358783

https://theses.hal.science/tel-03358783

Submitted on 29 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux-Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « CINÉMA »

Pas de Printemps pour la liberté

Histoire d'un projet de film de Jean Grémillon dans la France de l'après-guerre.
Le Printemps de la liberté
(1947-1950)

Présentée et soutenue publiquement le 6 juillet 2021 par

Lucile MARAULT

Sous la direction de Geneviève SELLIER

Membres du jury

François ALBERA, professeur émérite, Université de Lausanne

Christophe GAUTHIER, professeur, École Nationale des Chartes

Laurent LE FORESTIER, professeur, Université de Lausanne

Myriam TSIKOUNAS, professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements à Geneviève Sellier pour ses conseils avisés, sa confiance et son soutien sans faille.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux membres de mon comité de suivi de thèse, Lorraine Martin, Camille Gendrault, Arnaud Cassam-Chenaï.

Mon entière gratitude va à mes valeureux relecteurs, Marie-Agnès Gayat et Damien Panerai.

Je tiens à remercier mes collègues Florence et Sylvia pour leur soutien et leur compréhension.

Merci à mes copines et à mes cousines.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 1

TABLE DES MATIÈRES 3

INTRODUCTION **7**

PARTIE I VERS UN CINÉMA D'ÉTAT ? **23**

I. L'ÉTAT PRODUCTEUR 27

A. La commémoration du centenaire *27*

Espoir de renouveau : l'unanimisme de la Libération : la Commission 27

… dans le contexte de l'après-guerre 29

Quelle commémoration ? 35

L'État producteur 37

B. La place du PCF dans la société d'après-guerre *38*

Le PCF et la culture 42

Le PCF et le cinéma : changer la vie, changer les films. 44

Le CLCF : peser sur le cinéma à la Libération 46

Les Accords Blum-Byrnes 53

C. Utiliser le cinéma pour une visée pédagogique *54*

1) La préparation du film 54

2) Le travail d'écriture du Printemps de la liberté 63

Le premier projet de film : faire un film national 63

Les différentes versions du scénario : 64

II. LE DÉSENGAGEMENT DE L'ÉTAT 71

A. Vers l'exigence de rentabilité : un système libéral ? *71*

B. Deux visions du rôle de l'État *75*

La définition des nouvelles modalités de l'aide à l'industrie cinématographique : . 84

C. Déception commémoration 1848. Contestation : la laïcité en question. *87*

III. AUTRES PROJETS CINÉMATOGRAPHIQUES AVEC L'ARGENT DE LA COMMISSION DU CENTENAIRE : LA RÉORIENTATION POLITIQUE DU CENTENAIRE. 92

A. Projets sur l'abolition de l'esclavage et les colonies d'Amérique : *92*

B. 1848 : Reprise en mode mineur du projet du Printemps de la liberté *93*

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 98

PARTIE II : UN FILM DIDACTIQUE OU un « film à thèse **103**

AVERTISSEMENT 105

INTRODUCTION 107

IV. LA MISE EN SCÈNE D'UN MONDE BIPOLAIRE. 109

Résumé du scénario de Grémillon. 109

Caractéristiques du « roman à thèse », Susan Suleiman : « intertexte doctrinal ». 125

A. Suppression des personnages et classes intermédiaires dans le contexte des débuts de la guerre froide en France. *126*
À propos de la lutte des classes : Marx et Tocqueville 126
B. Bourgeois et ouvriers *141*
1) Les ouvriers 141
Une vie de travail 141
Une classe exclue politiquement. 146
Une classe morale : s'éloigner de la barbarie 147
L'honnêteté ouvrière : la république morale. 147
L'ouvrier dans son droit 149
L'aspiration vers un monde meilleur. 151
2) La bourgeoisie. 153
Les « valeurs » de la bourgeoisie : 155
Une classe égoïste. 155
Une classe qui domine par la parole. 156
Une classe méprisante. 160
Une classe cynique. 162
L'univers bourgeois : décors, costumes, modes de vie. 165
C. Confrontations, juxtapositions *167*
1) Scènes de confrontation directe 167
Confrontation par les mots… Un dialogue est-il possible ? 167
Confrontation physique : 169
La scène du Biorama. 169
Les épisodes révolutionnaires 170
2) Juxtapositions. 171
Conclusion du quatrième chapitre : 175

V. LES TECHNIQUES NARRATIVES DE PERSUASION. RENDRE LE FILM COMPRÉHENSIBLE POUR LE GRAND PUBLIC. 180
A. S'éloigner d'un discours ouvertement politique *180*
B. Des personnages engagés *182*
C. Des personnages qui s'éveillent à la cause *188*
D. L'histoire du couple pris dans la grande histoire. Couple symbole de l'histoire. . *193*
Conclusion du cinquième chapitre 195

VI. « LES LEÇONS DE L'HISTOIRE ». CONVAINCRE PAR L'EXPÉRIENCE DU PASSÉ 196
A. L'apparition de l'idée de trahison *196*
1) Le rôle de l'Histoire 196
2) Le modèle marxiste 199
3) Évolution du thème de la trahison 201
Redondances 203
Persistances 208
B. L'unité de la classe ouvrière et la mise en valeur de la répression *211*
Conclusion du sixième chapitre : 225
Conclusion de la deuxième partie 227

PARTIE III : VERS D'AUTRES FORMES 231

INTRODUCTION 233

VII. LA QUESTION DU RÉALISME SOCIALISTE ET DE LA « CONTREBANDE » : L'INFLUENCE DE LOUIS ARAGON 235
A. Histoire du réalisme socialiste en France *235*
1) Rappel : en URSS 235
2) En France dans les années trente : le combat d'Aragon 238
3) En France après Seconde Guerre mondiale : l'institutionnalisation 242
B. Grémillon et le réalisme socialiste *248*
1) Le scénario de Grémillon au prisme du réalisme socialiste 248
Thèmes et esthétique du réalisme socialiste 248
2) Contrebande 253
Histoire et théorie de la poésie de contrebande. 254
La résistance des écrivains 254
Un cinéma de contrebande 259
Sur Le Printemps de la liberté 265

VIII. LA FABRIQUE DE L'ARTISTE MAUDIT 273
Les poètes maudits 273
A. Une « non adaptation ». L'adaptation radiophonique diffusée le 11 juillet 1948. *277*
B. La fabrique du cinéaste maudit : la publication du scénario. *285*
1) Dénier l'engagement 287
Le travail de recherche historique 287
Sources de Grémillon 288
Le point aveugle 289
La notion de fidélité 291
2) Fabrication d'un statut de victime 296
Insister sur le manque 296
Auteur de cinéma : victime 297
Grémillon n'est pas mégalomane 298
C. Vers la consécration du cinéaste maudit : Festivals de Biarritz 1949 et 1950 ..... *300*
1) Fondation d'Objectif 49 301
2) 1949 : la forme et le fond 307
La question du réalisme : Sadoul dans La Nouvelle Critique n°1, décembre 1948 309
La crise du sujet : Sadoul, La Nouvelle Critique n°2, janvier 1949 311
Le Point du jour, de Louis Daquin, La Nouvelle Critique n°3, février 1949 312
Daquin, « Remarques déplacées », 8 mars 49 : 317
Bazin-Kast : « Entretien sur une tour d'ivoire ? » 318
Kast dans La Nouvelle Critique n°5 332
Sadoul dans La Nouvelle Critique n°5 335
3) Le Festival du film maudit de Biarritz, 29 juillet-5 août 1949 338
4) Le Rendez-vous de Biarritz : du 11 au 18 septembre 1950 347
Pièce et exposition 348
L'Affaire Claude Mauriac- Edward Dmytryk 355
Jacques Rivette et le festival : rendez-vous manqué 356
Conclusion du huitième chapitre 359

CONCLUSION GÉNÉRALE 363

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES TITRES DE FILMS 377

BIBLIOGRAPHIE 383

ANNEXES 393

ANNEXE 1 : SÉQUENCE 5 395
ANNEXE 2 : SÉQUENCE 6 405
ANNEXE 3 : FIANÇAILLES JEAN ET FRANÇOISE 409
ANNEXE 4 : ARRESTATION DE BLANQUI 415
ANNEXE 5 : SÉQUENCES DU BIORAMA 423
ANNEXE 6 : SOIRÉE CHEZ ESPIVENT-VIGNOLLES 427
ANNEXE 7 : RENCONTRE JEAN, FRANÇOIS, ÉTIENNE ET ÉDOUARD 439
ANNEXE 8 : V4, SEQ. 37 – JUIN 48 447
ANNEXE 9 : V4, SEQ. 40 – CHEZ ESPIVENT-VIGNOLLES 455
ANNEXE 10 : FIN DU SCÉNARIO 461
ANNEXE 11 : LETTRE D'ÉMILE TERSEN À JEAN GRÉMILLON 3 AOÛT 1947 (.... 471
ANNEXE 12 : LETTRE DU MINISTÈRE DES FINANCES AU MINISTRE DE L'EDUCATION NATIONALE 475
ANNEXE 13 : PHOTOGRAPHIE 477

ANNEXE 14 : MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (ESTAMPE). 479
ANNEXE 15 : MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (ESTAMPE) 481
ANNEXE 16 : VENGEANCE !... AUX ARMES! (ESTAMPE). 483
ANNEXE 17 : BARRICADE DE LA RUE SAINT-MARTIN (ESTAMPE) 485
ANNEXE 18 : LE PEUPLE AUX TUILERIES (ESTAMPE) 487
ANNEXE 19 : LE PEUPLE AUX TUILERIES (ESTAMPE) 489
ANNEXE 20 : « MERCI, DEUX SOUS DE PAIN ET UN VERRE DE VIN SEULEMENT ÇA NOUS SUFFIRA… » (ESTAMPE) 491
ANNEXE 21 : LE PEUPLE (ESTAMPE) 493
ANNEXE 22 : RUE SAINT-ANTOINE, JUIN 1848 (ESTAMPE) 495
ANNEXE 23 : LES INSURGÉS POURSUIVIS DANS LA CARRIÈRES DE MONTMARTRE (ESTAMPE). 497

ANNEXE 24 : MAQUETTES DE DÉCORS DE LÉON BARSACQ 499
A. Faubourg Saint-Antoine, côté ouest 501
B. Faubourg Saint-Antoine, côté est 503
C. Cour et boutique du Père Nivôse 505
D. Chez Edouard Espivent-Vignolles, jardin d'hiver 507
E. La proclamation de la République 509
F. Enterrement des victimes des Journées de février, cimetière du Père Lachaise ... 511
G. Scène de l'arrestation d'Auguste Blanqui. Au premier plan à droite, Françoise et Jean. À l'arrière plan, à gauche un policier en redingote. 513

INTRODUCTION

> Jean Grémillon n'a jamais pu aller au-delà de *Lumière d'été*, n'a jamais pu donner vie au *Printemps de la liberté* ni au *Massacre des innocents* qui auraient été ses chefs-d'œuvre.
> Une conspiration se servait à la fois de lui, en usant son nom et se moquant de lui, lui laissait espérer la réalisation de l'œuvre, alors qu'on n'avait jamais eu l'intention de le faire aller au-delà du script.
> Ce furent ces années tragiques pour lui : de 47, 48, 49.
> Cet homme vivait dans l'espoir et dans l'avenir, inventait, imaginait, concevait, mais ne pouvait réaliser et matérialiser son œuvre.
> On le laissait espérer jusqu'au bout, préparer les décors avec Léon Barsacq, les prises de vues avec Louis Page, on le laissait même commencer à expliquer aux acteurs leurs rôles.
> Et puis, quand tout semblait prêt, on lui claquait la porte[1].

Par ces mots Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française dont Grémillon fut le président entre 1944 et 1959, rendait hommage au cinéaste quelques mois après sa mort[2]. C'est l'épisode du *Printemps de la liberté* qui cristallise l'attention de Langlois en tant que forme d'aboutissement paradoxal : le moment symbolique où l'échec semble définitif.

Langlois n'est pas le seul à envisager les choses de cette façon. Dès 1966, dans un ouvrage qu'il consacre au cinéaste, Pierre Billard voit non plus seulement l'épisode du *Printemps,* mais l'ensemble de la carrière du cinéaste, sous l'angle de l'échec. Alors que Langlois opposait la période « tragique » des années 1947-1949 au reste de la carrière du cinéaste marquée par d'éclatantes réussites, y compris après 1949[3], Billard place l'ensemble de la vie du cinéaste, la totalité de ses œuvres et sa mort même sous l'angle du tragique :

> Si la malédiction qui poursuit Jean Grémillon est particulièrement éclatante en considération des projets avortés, des rêves brisés, des silences imposés, elle n'est pas moindre si l'on considère le destin des films qui se réalisèrent. *Le Six juin à l'aube* s'avère inexploitable dans sa version normale et doit être réduit de moitié pour être programmé. *Maldone, Daïnah la métisse* sont trafiqués derrière le dos du réalisateur et désavoués par celui-ci. Lorsque Jean Grémillon

[1] Langlois Henri, *Trois cents ans de cinéma : écrits. Textes réunis et présentés par Jean Narboni*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française/Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986.
[2] En 1960, la Cinémathèque organise une exposition autour de Grémillon.
[3] Langlois écrit, dans le même texte : « Jean Grémillon était un homme qui aimait trop créer pour capituler. Il avait compris qu'il ne pourrait être son maître que s'il devenait son propre producteur ; et pour ce faire, il n'hésita pas à redevenir documentariste. Ce qui nous valut ces merveilles des *Charmes de l'existence* et de *André Masson et les quatre éléments* ».

> commence *Remorques*, c'est son premier film d'auteur depuis neuf ans. Il est interrompu le 2 septembre 1939 par la guerre, repris en 1940, terminé en 1941, sans le concours, prévu, de la Marine Nationale, ce qui oblige à un regrettable recours aux maquettes. […] *Le ciel est à vous* vient trop tard. *Le Six juin à l'aube* vient trop tôt. […]
>
> Toute sa vie, Jean Grémillon sera ainsi victime du calendrier et les événements prendront toujours son œuvre à rebrousse-poil. Et s'il meurt le 25 novembre 1959 c'est, bien sûr, quelques heures après Gérard Philipe. La France entière pleure son grand jeune premier et laisse crever dans l'ombre son génie méconnu[4].

Si Langlois désignait nommément des coupables pour l'échec du *Printemps* en parlant de « conspiration » contre le cinéaste, Billard préfère gommer la part des oppositions bien réelles qu'a rencontrées Grémillon pour se focaliser sur la dimension irrationnelle, liée à la question du destin et du mauvais sort, à travers la notion de « malédiction ». Ainsi, la vie de Grémillon – détachée des contingences matérielles – devient un modèle tragique qui a l'avantage de marquer durablement les esprits et de donner une explication simple, facilement compréhensible, des difficultés rencontrées par le cinéaste.

De fait, aujourd'hui encore, cette image continue de coller à la peau de Grémillon. Ainsi, sur le site internet du Ciné-club de Caen, peut-on lire, dans la fiche qui lui est consacrée :

> Jean Grémillon fut un cinéaste « maudit » : aucun de ses films n'obtint de véritable succès commercial, il se trouva longtemps confiné dans des tâches médiocres, quelques-uns de ces projets les plus ambitieux (*Le Massacre des innocents*, *Le Printemps de la liberté*) ne virent jamais le jour[5].

Alors que Billard faisant de Grémillon un réalisateur maudit de grandes œuvres, le rédacteur du Ciné-Club de Caen alourdit encore le poids de l'échec en « confin[ant] [le cinéaste] dans des tâches médiocres », jusqu'à l'abandon du *Printemps de la liberté*. C'est à se demander à quel titre l'association consacre une fiche à un cinéaste dont l'œuvre semble se composer uniquement de films « médiocres » et de projets ambitieux mais inachevés.

Dans le même ordre d'idée, à la faveur de la ressortie en salle d'une version restaurée de *Lumière d'été*, la Cinémathèque française, dont on aurait pu espérer un peu plus de discernement, publie sur son compte Instagram le 2 août 2020 :

---

[4] Pierre Billard, *Anthologie du cinéma*, vol. 2, 1966

[5] https://www.cineclubdecaen.com/realisat/gremillon/gremillon.htm, consulté le 8 mars 2021.

> Censure, difficultés de production, un tournage en zone libre sous l'Occupation, des noms comme celui de Trauner, décorateur juif, passés sous silence au générique, et un très mauvais accueil à sa sortie… *Lumière d'été* achève d'installer Grémillon en cinéaste maudit. Et pourtant, cette parabole au sous-texte anti-collaborationniste, émaillées de détails à double sens, contient toute l'essence de son cinéma. Un cinéma social, limpide, parfois hors du temps, comme détaché, presque onirique.
> *Lumière d'été*, sélectionné au Festival du film maudit de Biarritz en 1949, tord le cou à la malédiction ce soir dans nos salles[6].

L'auteur de cette note n'hésite pas, de son côté, à tordre quelque peu la vérité historique pour mettre en scène le mythe de la malédiction. En effet, si les conditions de réalisation de *Lumière d'été* – uns des plus gros budgets de la période de l'Occupation – furent effectivement difficiles, elles sont à l'image de celles de l'ensemble de la production de la zone sud à la même époque. De même, si le film fut à un moment menacé par la censure de Vichy dirigée par Paul Morand, l'intervention de Louis-Émile Galey, directeur du cinéma de Vichy, auprès du gouvernement permit la sortie du film sans encombre[7]. Difficile dans ces conditions d'en faire un film « maudit » sans distordre également la chronologie des événements, ce que n'hésite pas à faire l'auteur de la note. Ainsi, *Lumière d'été*, parce qu'il a été programmé en 1949 au Festival du film maudit de Biarritz, soit sept ans après sa réalisation, fait de Grémillon un réalisateur maudit dès 1942 !

Ma recherche est donc née d'une incompréhension, puis d'un agacement face à la manière dont l'œuvre de Grémillon a été appréhendée pendant de nombreuses années et jusqu'à aujourd'hui. À ma découverte de films aussi aboutis artistiquement que *Gardiens de phare*, *Gueule d'amour*, *L'Étrange Monsieur Victor*, *Remorques*, *Lumière d'été*, *Le ciel est à vous*, *Pattes Blanches*, *L'Amour d'une femme*, la réputation de Grémillon en « maudit » m'a semblée à première vue injustifiée. Pourquoi, en effet, cantonner au rôle de « maudit » ce cinéaste à la carrière parfois florissante, ayant fait tourner les plus grandes stars (Jean Gabin, Michèle Morgan, Raimu) et vedettes (Madeleine Renaud, Micheline Presle, Suzy Delair, Pierre Brasseur, Charles Vanel, Pierre Blanchar), collaboré avec les plus grands artistes et techniciens (Jacques Prévert, Charles Spaak, Alexandre Trauner, Max Douy, Louis Page, Roland-Manuel)

[6] Consulté le 2 août 2020.
[7] Sur *Lumière d'été*, voir Lucile Marault, *Rapports de genre et rapports de classes dans* Lumière d'été *de Jean Grémillon*, mémoire de M2, sous la direction de Dimitri Vezyroglou, 2012.

pour de prestigieux producteurs (André Paulvé, Raoul Ploquin) ? Ce sont les raisons de cette « injustice » que j'ai souhaité éclairer.

Il ne s'agit en rien cependant de nier les difficultés du cinéaste, sa souffrance et son désespoir réels, mais plutôt de leur donner leur vraie dimension en en saisissant les véritables tenants et aboutissants. Ainsi, il nous a semblé judicieux de porter notre attention sur le moment traumatique où l'échec de Grémillon devient effectif et où la notion de « cinéaste maudit » est accolée pour la première fois à son nom, pour tenter d'en comprendre l'origine et les causes concrètes. Deux temps donc, dont nous rendrons également compte. D'une part, le moment de la mise en place du projet du *Printemps de la liberté*, sa période de préparation, puis son abandon définitif, soit entre le début de l'année 1947 et le mois de mai 1948. Grémillon, qui adhère au PCF en 1944, sort de la période de l'Occupation persuadé de la nécessité de transformer le cinéma, selon lui trop éloigné de la réalité, pour en faire l'instrument de culture et de connaissance nécessaire aux « masses ». Ici, il se situe dans une mouvance artistique globale, surtout à gauche – de Sartre au PCF – dont l'objectif est de refonder complètement la pratique artistique pour la mettre au service de la construction d'une société nouvelle.

Dès la Libération, Grémillon prend donc à bras le corps cette tâche et écrit coup sur coup quatre ambitieux projets de films historiques à visée didactique. Le premier, daté de 1944, est consacré à la Commune de Paris de 1871. Le second, écrit en 1946 avec Charles Spaak, intitulé *Le Massacre des innocents*, est une fresque historique se déroulant de la Guerre d'Espagne à la Libération, qui raconte les destins croisés de deux ouvriers et d'une famille de la grande bourgeoisie rouennaise. Le troisième projet, *Les Baladins*, écrit au début de l'année 1947, raconte les aventures d'une troupe de commedia dell'arte au moment du massacre de la Saint-Barthélemy à Paris. Le tournage du film, une coproduction franco-italienne dirigée par André Paulvé (le producteur de *Lumière* d'été) était prévu pour le mois de juillet 1947. Cependant, le travail est interrompu par la mise en chantier du *Printemps de la liberté* consacré à la révolution de 1848[8], dernier des projets historiques de Grémillon. Ce projet a la particularité d'être le fruit d'une commande du Ministère de l'Éducation nationale dans le cadre de la commémoration du Centenaire de la révolution de 1848 et de l'avènement de la Deuxième République. Grémillon interrompt donc la préparation des *Baladins* pour se consacrer immédiatement à la commande de l'État, le film devant être terminé pour le mois de février 1948. Durant plus d'un an (de mars 1947 à mai 1948, l'échéance étant plusieurs fois retardée), le cinéaste consacre tous ces efforts à ce projet, dont la réalisation, garantie par l'État, semble

[8] Sur ces quatre projets de films voire Alain Weber, « Jean Grémillon et les malédicteurs. Sur quatre scénario non réalisés (1944-1948) », Geneviève Sellier (dir.), *Jean Grémillon*, *1895*, n°hors-série, Paris, AFRHC, 1997.

certaine. Une centaine de pages de recherches historiques, quatre versions du scénario, des maquettes de décors et de costumes conservées dans les archives du cinéaste, constituent les traces de l'élaboration de ce projet très abouti, prêt à être tourné au moment de son abandon. Ici, on ne peut que faire le constat de l'échec. Échec personnel de Grémillon, mais également échec d'une certaine idée du rôle du cinéma dans la société d'après-guerre. La mise à l'arrêt de la production frappe Grémillon de plein fouet. Plus jamais ensuite – à l'exception de *L'Amour d'une femme* – il ne cherchera à mener à bien ses projets personnels dans le cadre du système commercial du cinéma et du long-métrage de fiction. À la place, il fonde avec Christiane Grémillon, son épouse, sa propre société de production et recentre son énergie sur la réalisation de courts-métrages documentaires dont il a la complète maitrise.

Le second moment se situe quand suite à cette expérience il « gagne » son aura de « cinéaste maudit ». L'histoire du *Printemps de la liberté* continue en effet de se dérouler bien après l'arrêt de la production, jusqu'au mois de septembre 1950, à travers les diverses actualisations du scénario sous forme écrite (publication du scénario en décembre 1948), radiophonique (diffusée en juillet 1948) et théâtrale (Biarritz, septembre 1950). C'est au cours de cette période que se forme progressivement dans les milieux de la critique de cinéma, l'image de Grémillon en tant que victime d'abord, « cinéaste maudit » ensuite. Les deux éditions du Festival de Biarritz, dont la première est baptisée « Festival du film maudit », constituent le moment de consécration de Grémillon en tant que « cinéaste maudit ».

Nous avons été d'autant plus encouragée dans cette voie qu'aucune étude universitaire n'a été jusqu'alors été consacrée au *Printemps de la liberté*. La majorité des ouvrages consacrés à Grémillon traitent de l'ensemble de sa carrière et sont orientés dans un sens biographique avec des parties consacrées à la description et l'analyse de ses films réalisés. C'est le cas des ouvrages de Pierre Billard[9] et d'Henri Agel[10]. Publiés peu de temps après la mort de Grémillon, ce sont également des éloges funèbres. Le thème de la malédiction y occupe une place importante en tant qu'elle fournit une explication simple des difficultés répétées du cinéaste (voir la citation de Billard plus haut).

L'ouvrage de Pierre Kast[11] publié à la même époque, possède un statut un peu différent puisqu'il s'agit d'un recueil de textes. Si le dernier, un article écrit en 1960, est un hommage

[9] Pierre Billard, « Jean Grémillon », *Anthologie du cinéma*, tome 2, L'Avant-Scène, 1966.
[10] Henri Agel, *Jean Grémillon*, Paris, Seghers, 1969 [réed. Lherminier, 1989] et *Le Tragique dans l'œuvre de Jean Grémillon*, thèse de doctorat ès Lettres, Sorbonne, 1971.
[11] Pierre Kast, « Jean Grémillon », *Premier plan* n°5, janvier 1960.

posthume, les deux autres textes nous plongent, du fait de leur date d'écriture (fin 1948) au cœur de la période de préparation du *Printemps de la liberté*, dont Kast a été partie prenante en tant qu'assistant du réalisateur. Marqué par cette expérience, le jeune critique s'attache à y raconter l'histoire de la préparation du *Printemps* et dénonce son abandon[12]. Nous considérons ces textes comme des sources qui seront donc soumises à la critique et à l'analyse. Kast, malgré le ton assez distancié qu'il adopte, est bien témoin et partie prenante de cette histoire.

Du côté des publications universitaires, l'ouvrage pionnier de Geneviève Sellier[13], issu de sa thèse, est consacré à l'ensemble de la carrière du cinéaste tout en s'arrêtant sur les longs-métrages réalisés pour la plupart entre 1937 et 1944, dont elle propose une étude narratologique axée sur la question des représentations sociales et de genre (*Gueule d'amour*, *L'Étrange Monsieur Victor*, *Remorques*, *Lumière d'été*, *Le ciel est à vous*, *Pattes Blanches* et *L'Amour d'une femme*). Pour ce qui concerne *Le Printemps de la liberté*, une partie de l'ouvrage est spécifiquement consacrée à la période de l'immédiat après-guerre. L'autrice y propose une synthèse des enjeux politiques et sociaux de l'époque et de la manière dont Grémillon tente de s'y insérer par son engagement politique, syndical et artistique. Elle montre clairement que la position choisie par Grémillon à ce moment (sa volonté de réaliser de très ambitieux films historiques) contribue à ses difficultés, le secteur du cinéma retrouvant, après les espoirs de la Libération, son fonctionnement commercial d'avant-guerre.

Un autre jalon important de la recherche sur Grémillon est franchi avec le numéro spécial de *1895* consacré spécifiquement au cinéaste[14] et dirigé par Geneviève Sellier. Les études qui composent ce volume adoptent un angle explicitement historique. Pour ce qui concerne la période du parlant, Ginette Vincendeau analyse la figure de Jean Gabin dans *Gueule d'amour*, film qui propose une vision de la masculinité fort éloignée des stéréotypes virils de l'époque. Elle met en perspective ce rôle avec la *persona* de Gabin. Jean-Pierre Berthomé, de son côté, retrace l'histoire de la production de *Remorques* dans le contexte particulier de l'année 1939 puis de la « drôle de guerre ». Dans son article sur *Le ciel est vous*, François Albera propose une nouvelle lecture du film – dont les interprétations à sa sortie ont été nombreuses et contradictoires – à la lumière de son contexte de production. Ce dernier article a l'avantage de

[12] Le premier est un article publié dans la *Revue du cinéma* à l'automne 1948, quelques mois seulement après l'abandon du projet. Le second est l'introduction écrite par Kast pour l'édition du scénario du *Printemps de la liberté*[12].
[13] Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens-Klincksiek, 2012 [1989].
[14] Geneviève Sellier (dir.), *Jean Grémillon*, *1895*, n°hors série, Paris, AFRHC, 1997.

montrer la richesse et la pertinence de l'approche contextualisée pour l'étude du travail de Grémillon et nous a mis sur cette voie pour l'étude du *Printemps de la liberté*, notamment en mettant en valeur le « style allusif » volontiers adopté par le cinéaste.

L'article d'Alain Weber, toujours dans le même ouvrage, est capital pour notre recherche puisqu'il est consacré spécifiquement aux quatre projets non aboutis de l'après-guerre. Il fournit des éléments essentiels sur cette période de la carrière du cinéaste et donne un déroulé chronologique de l'enchainement des projets, ainsi que des éléments sur le contenu des scénarios qui permettent de se faire une idée de l'état d'esprit du cinéaste et de ses difficultés à ce moment. Si, dans une certaine mesure, il participe de l'idée de malédiction, il s'en éloigne paradoxalement en désignant les responsables de l'échec des projets, même s'il reste vague quant à leur identité véritable. Ainsi, il fournit déjà quelques éléments de réponse concernant les raisons de l'abandon du *Printemps de la liberté.*

Enfin, Geneviève Sellier invite au travail des futurs chercheurs en fournissant un « état des archives » Grémillon conservées à la BnF et à la Cinémathèque française qui permet de nous rendre compte de l'importance quantitative des traces laissées par ce projet dans les dossiers du cinéaste.

Sylvie Lindeperg a également consacré une partie de ses recherches au cinéaste. Dans *Les Écrans de l'ombre*[15], elle s'intéresse à la réception du *Ciel est à vous*, ainsi qu'à l'évolution du scénario du *Massacre des innocents* (1946). En outre, elle a consacré un article à l'étude comparative des figures de Grémillon, Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois, autour de la question des rapports entre engagement politique et création cinématographique[16].

Plus récemment, un article concerne spécifiquement *Le Printemps de la liberté* dans l'ouvrage dirigé par Philippe Roger et Yann Calvet, *Jean Grémillon et les quatre éléments*[17], issu d'un colloque qui s'est tenu en août 2013 à Cerisy. L'auteur de cet article, Benjamin Thomas[18], s'attache à comprendre le rapport que Grémillon entretient avec l'Histoire dans son scénario. Pour cela, il se fonde sur les textes introductifs écrits par Grémillon pour la diffusion

[15] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, Points, Points Histoire, 2014.
[16] Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir), *Les cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000.
[17] Yann Clavet (dir.), Philippe Roger (dir.), *Jean Grémillon et les quatre éléments,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
[18] Benjamin Thomas, « Image suggérée, Histoire latente : *Le Printemps de la liberté* », Yann Calvet (dir.), Philippe Roger (dir), *Jean Grémillon et les quatre éléments*, *op. cit.*

radio et par Kast pour l'édition en volume. Sans rentrer dans les détails, la principale limite de ce texte, immédiatement visible, se situe dans sa démarche d'analyse qui néglige le scénario écrit par Grémillon lui-même. En résulte fatalement une grande approximation et, à notre avis, des hypothèses plus qu'hasardeuses sur le rapport de Grémillon à l'Histoire.

Enfin, si quelques ouvrages ont été consacrés à un film de Grémillon, *Remorques* surtout, et *Lumière d'été*[19], ils ne peuvent guère nous servir de modèles, étant consacrés à des films achevés d'une part, traités sous un angle plus cinéphile qu'historique d'autre part.

Les études historiques autour de Grémillon ont ainsi été à l'origine de notre travail. Si le modèle tragique de la « malédiction » magnifie certes l'échec de Grémillon en le plaçant sous l'angle du destin, il présente l'inconvénient de détacher l'expérience du cinéaste de la réalité. Au contraire, nous avons choisi de mener un travail historique pour retrouver les causes réelles de son échec. Cela nous permettra, non seulement de mettre à distance le mythe pour retrouver la réalité des faits et saisir le véritable parcours du cinéaste dans toute sa complexité, mais également de comprendre la nature même du mythe, sa fonction, les raisons et les conditions de sa mise en place.

Retrouver les sources institutionnelles de la production du *Printemps* de manière à pouvoir retracer l'histoire de la production du film nous a semblé la première démarche nécessaire dans le cadre de ce travail historique. D'une part, nous avons pu retrouver dans le fonds du Ministère de l'Éducation nationale (F/17) des Archives Nationales, les archives de la Commission Nationale du Centenaire de la révolution de 1848 commanditaire, pour le Ministère de l'Éducation nationale, du film. D'autre part, le dossier du Crédit National conservé à la Cinémathèque française nous a permis de compléter ces informations, en particulier par une étude très précise du montage financier et du devis du film réalisé par cette structure. Enfin, un certain nombre de documents administratifs ont également été conservés par Grémillon lui-même et se trouvent aujourd'hui dans le fonds Grémillon du département des arts du spectacle de la BnF. On y trouve diverses lettres (Michel Fourré-Cormeray, André Halley des Fontaines de l'UGC), devis, contrats, etc.

Il s'agira de reconstituer, à partir de ces documents, les conditions précises de cette tentative inédite de mise en place d'un cinéma de service public et de mettre en avant les blocages rencontrés, qui ont finalement abouti à la rétractation des acteurs institutionnels. Pour

[19] Jean-Christophe Ferrari, Remorques, Chatou, La Transparence, 2005 et Philippe Roger, Lumière d'été *de Jean Grémillon : présences en résonance*, Crisnée (Belgique), Yellow now, 2015.

cela, un important travail de contextualisation sera nécessaire en parallèle avec l'étude des archives. En effet, comment comprendre l'évolution de l'attitude des pouvoirs publics à l'égard du *Printemps* sans envisager les grandes évolutions à l'œuvre dans les structures de l'État et dans le rapport de ce dernier au secteur cinématographique ? Inversement, l'étude particulière du *Printemps* sera à même de fournir des éléments importants pour l'histoire institutionnelle dans le sens où elle permettra, par une vision rapprochée, de saisir certains processus invisibles à l'échelle globale. On voit donc combien est important l'apport de la réflexion autour de la micro-histoire et en particulier de la question, travaillée par Jacques Revel[20], des effets de connaissance obtenus par le « changement d'échelle », en d'autres termes de l'articulation entre le projet de film de Grémillon et l'histoire politique et sociale des années 1947-1950. Comme l'a écrit Revel, le recours à l'analyse « micro » est un moyen « non de céder à nouveau au vertige de l'individuel, voire de l'exceptionnel, mais avec la conviction que ces vies minuscules participent elles aussi, à leur place, de la "grande" [histoire] dont elles livrent une version différente, discrète, complexe ». Remettre de la complexité dans une histoire trop souvent simplifiée, voilà ce qui nous a semblé capital pour étudier *Le Printemps de la liberté.*

En outre, pour compléter cette histoire purement institutionnelle, il nous a semblé important de nous pencher sur le processus même d'écriture du film, rendu visible grâce à la présence des quatre versions du scénario dans les archives du cinéaste conservées à la BnF. Encore s'agit-il de savoir ce qu'on appelle ici un scénario.

Par nature « instable » et « flottant »[21], l'objet scénaristique n'est pas facile à appréhender. Sa définition même est floue et peut se rapporter à diverses formes et fonctions. Ainsi, le terme peut désigner aussi bien des documents produits en vue de la réalisation d'un film, une reconstruction *a posteriori* du film en vue de sa publication, que des textes d'écrivains, non destinés à la réalisation, mais adoptant néanmoins une forme et un vocabulaire scénaristique[22]. Nous laissons d'emblée de côté le second type d'écrits (reconstruction *a posteriori*). L'objet qui nous intéresse ici – qui correspond aux textes retrouvés dans le fonds Grémillon – c'est, tout d'abord, le « scénario » en tant que document produit en vue de la réalisation d'un film. Il n'est donc pas destiné à la publication, mais constitue un outil capital dans le processus de fabrication du film, puisqu'il se trouve au centre de multiples enjeux. C'est

[20] Jacques Revel, *Jeux d'échelle. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Seuil, 1996.
[21] Francis Vanoye, *Scénarios modèle. Modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.
[22] Voir les « scénarios » d'Apollinaire, Artaud, Soupault, Cendrars, etc. Ce type de texte est très en vogue dans les années 1920. Voir Carole Arouet, « Quand les poètes rêvent le cinéma sur le papier : les ciné-textes », Manon Billaut, Mélissa Gignac, *Le Scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, Paris, AFRHC, 2020.

l'élément commun à partir duquel les nombreux professionnels impliqués dans la réalisation travaillent. Du producteur qui juge de la faisabilité et de la rentabilité du film à venir, des questions de droits (fonctions économique et juridique), au réalisateur pour qui il est le canevas au fondement de l'élaboration artistique du film à venir (fonction esthétique), en passant par l'ensemble des acteurs, artistes et techniciens qui travaillent à partir des indications qui y sont fournies[23].

Même là cependant, le terme de « scénario » reste indéterminé. En effet, il peut désigner à la fois un résumé synthétique de l'intrigue, un récit découpé en scènes mais sans dialogues ou avec des bribes de dialogues, un texte sur deux colonnes composé de séquences numérotées, découpées en plans et dialoguées en intégralité, en passant par divers états intermédiaires. Le vocabulaire même censé désigner ces divers objets est flou : synopsis, découpage, découpage technique, continuité, continuité dialoguée… désignent des objets divers, y compris dans les catalogues de fonds d'archives[24].

La nature même de cet objet – même après les restrictions et les éléments de description formelle que nous y avons apportés – reste en réalité difficile à saisir. Ne pouvant être considéré comme un objet ni purement littéraire, ni cinématographique, il est par nature ambivalent.
Pour l'expliquer, Pasolini montre que le scénario est une « structure dynamique » qui porte la volonté « d'être une forme qui se meut en une autre forme », « une structure tendant à être une autre structure »[25]. Jean-Claude Carrière va dans le même sens : « Le bon scénario, c'est celui qu'on ne retrouve plus dans le film. C'est la chenille qui est devenue papillon »[26]. C'est donc au lecteur de prendre en compte cette « volonté de forme » qui, du point de vue littéraire apparait comme « un vide, une dynamique qui ne se concrétise pas, tel un fragment de forme sans destination, se traduisant par un caractère rudimentaire et inachevé de la forme ».

Travailler sur un tel objet implique plusieurs difficultés théoriques. Comment, en effet, parler d'un objet qui, s'il renvoie à la fabrication du film, n'est pas à proprement parler cinématographique ? De même, face à un document écrit, comment envisager qu'il n'est pas un objet littéraire à part entière ? Il nous semble que la clef pour parvenir à exploiter pleinement un scénario, consiste à assumer son caractère hybride, comme le proposait Pasolini.

---

[23] Cf. Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de* La Condition humaine, Paris, Seuil, 2015.
[24] Voir Manon Billaut (dir.), Mélissa Gignac (dir.), *Le scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, Paris, AFRHC, 2020.
[25] Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », *Expérience hérétique*, Ramsay, 1989.
[26] « Les fantômes de la liberté », entretien avec Jean-Claude Carrière par Joachim Lepastier et Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma* n°668, juin 2011.

En réalité, Pasolini traite ici du cas très particulier où le scénario « peut être considéré comme une "technique" autonome, une œuvre complète et inachevée en elle-même », c'est-à-dire dans le cas où il est écrit par un écrivain qui choisit cette « technique » narrative particulière et n'a pas pour finalité d'être porté à l'écran. À première vue, *Le Printemps* n'entre pas dans cette catégorie de textes. Cependant, le texte de Grémillon n'ayant pas eu d'actualisation cinématographique, il nous semble qu'il répond aux critères mis en avant par Pasolini : il porte encore en lui sa forme cinématographique latente, sans possibilité de se référer à un film existant. De notre côté, cela revient, d'une part, à assumer la dimension filmique du texte sans hésiter à y relever les éléments cinématographiques et à les traiter comme tels, c'est-à-dire oser parler de montage, de cadrage, de jeu des acteurs, de « coupe », etc. pour décrire la virtualité cinématographique du texte. D'autre part, cela revient également à assumer le caractère littéraire du texte. Ainsi, les éléments littéraires du scénario seront analysés comme tels quand ce sera nécessaire. Les dialogues, par exemple, et parfois certaines didascalies, feront l'objet d'une analyse textuelle parfois très précise. Ici, nous retrouvons le dernier type de scénario, que nous dirons « littéraire », qui a été à certaines périodes, considéré comme un genre à part entière. Le scénario du *Printemps*, d'abord écrit en vue d'une réalisation cinématographique, rejoint finalement, par la force des choses, la catégorie des scénarios « littéraires ».

Si une partie des raisons concrètes de l'abandon du projet sont à chercher dans l'évolution des structures institutionnelles, il nous semble qu'une autre partie se situe dans le contenu même du scénario. C'est la variation de ce contenu dans le temps qui nous intéressera, en tant qu'elle permet de saisir l'évolution de la pensée de son auteur et son rapport à son commanditaire. Nous mènerons donc un travail comparatif entre les quatre versions du scénario conservées dans le fonds Grémillon. Celles-ci, de formes variées, renvoient chacune à une étape de la préparation du film : de la note d'intention au scénario prêt à être tourné (avec découpage, indications de mise en scène, de mouvements de caméra-cadrage, de montage et dialogues complet), en passant par diverses formes intermédiaires. Ces objets vont nous permettre de reconstruire une partie du processus de fabrication du film, et plus particulièrement son écriture. Pour cela, nous irons voir du côté de la critique génétique adaptée au cinéma[27] : l'idée est de saisir, au travers des traces qu'il a laissées, le processus de création et de rendre visible – loin de l'image de l'auteur démiurge – l'ensemble des phases par lesquelles passe une œuvre avant d'aboutir à sa forme définitive. Elle permet donc de saisir les « remords » du texte, les

[27] Ferrer Daniel (dir.), Bourget Jean-Loup Bourget (dir.), *Genesis* n°28, « Cinéma », 2007.

changements d'orientation successifs, bref ce qui aurait pu advenir dans la version définitive, mais qui n'a finalement pas eu lieu. Ainsi, plutôt que de voir dans la création un chemin rectiligne vers l'objet parfait, nous chercherons à complexifier le processus. Grémillon, confronté à la nécessité de produire une œuvre de commande qui lui serait également personnelle, s'est trouvé devoir effectuer un certain nombre de choix, qui n'ont pas toujours été évidents. Le travail comparatif nous permettra de saisir non seulement les différences (suppression ou ajout de scènes et/ou d'éléments de dialogue), mais également les « persistances » d'une version à l'autre. Il nous a semblé, en effet, que si l'apparition ou la disparition d'éléments fait sens, le maintien d'autres éléments, malgré les changements profonds opérés d'une version à l'autre, est également significatif.

La relation entre le cinéaste et son commanditaire étatique sera envisagée sous un angle dialectique. Cela implique d'une part d'étudier l'attitude des institutions, mais également le contenu que Grémillon donne à son scénario. Le dialogue entre institutions et élaboration scénaristique sera en outre rendu visible par tout un travail de contextualisation mené en parallèle de l'étude génétique. Ici, mettre en regard le travail de Grémillon avec l'environnement politique et social dans lequel il est produit revient à mettre en scène ce dialogue.

Sylvie Lindeperg, dans son ouvrage *Les Écrans de l'ombre* consacré aux représentations de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français des années 1944-1969, procède de cette façon, en particulier dans les quelques paragraphes qu'elle consacre à l'étude du *Massacre des Innocents* (1946). Proposant une analyse précise du scénario écrit par Grémillon et Spaak, elle montre – en remettant le processus d'écriture dans son contexte – à quel point les deux hommes sont influencés par l'actualité et construisent leur texte en fonction de ses résonnances avec le présent. Le scénario, se déroulant entre 1936 et 1946, raconte tout un pan de l'histoire de France (et de l'Europe) depuis la guerre d'Espagne jusqu'à la Libération sous le signe de la lutte contre le fascisme. Dans la première version du scénario, le patron de l'entreprise était puni pour sa collaboration alors que ses ouvriers fondaient une coopérative. La version finale montre, au contraire, l'absence de sanction du chef d'entreprise et la remise en place du système antérieur : le patron retrouve sa place et les ouvriers doivent abandonner leurs espoirs et « reprendre tristement le collier ». Ainsi, Grémillon et Spaak rendaient sensible le retour à l'ordre qu'ils constataient au moment même de l'écriture du film. Grâce à la contextualisation, Lindeperg démontre que cette volonté de témoignage sur le présent immédiat est à l'origine de l'échec du projet, le producteur du film préférant abandonner ce sujet traitant d'une actualité brûlante et

risquant de déplaire aux autorités et au public. Sylvie Lindeperg envisage le processus de création sur le modèle de la critique génétique, non comme une activité individuelle menée par un artiste démiurge, mais comme le résultat d'une « série d'arbitrages »[28] divers qui conditionnent la forme cinématographique achevée. C'est donc en tant qu'objet construit dans un contexte particulier, en dialogue perpétuel avec son contexte de création, qu'est envisagé le film.

Là encore, le jeu sur les changements d'échelle, entre la vision rapprochée inhérente au travail génétique et sa mise en rapport avec le contexte politique et social, nous semble riche de promesses du point de vue de la compréhension du processus de création mené par Grémillon, d'autant plus qu'à ce moment il entend bien donner un contenu politique à ses films. Parce que c'est une des raisons probables de l'abandon du projet, cette dimension politique retiendra toute notre attention. Là encore, le travail de Sylvie Lindeperg nous a fourni des indices en vue de l'élaboration d'une méthodologie. Dans son article consacré aux parcours respectifs de Grémillon, Jean-Paul Le Chanois et Louis Daquin autour de la question de l'articulation entre l'engagement politique et la création cinématographique[29], elle rend compte, par le recours à la méthode comparative, de la spécificité du parcours de chacun. Pour Grémillon, elle montre la volonté du cinéaste de proposer un renouvellement total de sa manière de faire du cinéma pour en faire un moyen d'émancipation pour les spectateurs. Plus particulièrement, elle insiste sur le rôle que Grémillon assigne à l'Histoire dans ce processus :

> Dans l'esprit du réalisateur, l'abord cinématographique du passé n'avait pas pour vocation de donner matière à des monuments commémoratifs ni à des divertissements recourant aux facilités romanesques du film à costumes, mais bien de fournir au public des schèmes explicatifs pour la compréhension du temps présent.

En effet, il nous est apparu que Grémillon n'entend pas seulement rendre compte de la révolution de 1848 (c'était l'objet de la commande du Ministère), mais également s'en servir comme outil de compréhension du présent : le scénario du *Printemps* n'est pas seulement un objet didactique élaboré en vue de la transmission de connaissances, mais également un « film à thèse » porteur d'un discours sur le présent et dont l'un des objectifs est de convaincre le spectateur. Pour débusquer, dans le scénario de Grémillon, les structures narratives typiques de

[28] Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », art. cité.
[29] Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », art. cité.

cette volonté de convaincre, nous nous servirons de la méthode utilisée par Susan Suleiman pour étudier le « roman à thèse »[30].

En outre, nous verrons que Grémillon ne se contente pas de vouloir convaincre, mais cherche également à dissimuler le contenu subversif de son film, dans le contexte de la guerre froide. Pour cela, il reprend à son compte le travail mené par Louis Aragon durant l'Occupation autour du réalisme socialiste et de la « poésie de contrebande ».

Enfin, nous éloignant de l'objet scénaristique en lui-même, nous étudierons la mise en place concrète du mythe du « cinéaste maudit » autour de la personnalité de Grémillon. Pascal Brissette a étudié le mythe de la malédiction littéraire et la figure du « poète maudit »[31] qui engendre celle du « cinéaste maudit ». Il a montré que la condition de la mise en place et de la perpétuation du mythe jusqu'à nos jours dépend de deux facteurs : l'attitude personnelle des artistes et le profit qu'ils tirent de cette forme de reconnaissance alternative par rapport aux circuits légitimes du champ artistique. Brissette se situe dans l'optique des travaux de Pierre Bourdieu sur le champ littéraire[32] : le mythe est ainsi envisagé en termes de position dans le champ et de stratégie dans les rapports de force qui animent ce champ. Transposant cette méthode au milieu cinématographique de l'après-guerre, nous tenterons de saisir dans quelles conditions et en fonction de quels intérêts le mythe de Grémillon « cinéaste maudit » est né et pour quelles raisons il s'est perpétué aussi fortement jusqu'à aujourd'hui. Pour cela, il importera d'abord de comprendre l'attitude personnelle de Grémillon. Son comportement lors des actualisations radiophoniques (juillet 1948) et théâtrale (septembre 1950) du scénario du *Printemps*, dont nous trouvons la trace dans les archives de la BnF, nous fournira des indices. Ensuite, il s'agira de comprendre quelles ont été les conditions contextuelles favorables pour que ce mythe apparaisse et se maintienne. Nous reconstituerons donc la teneur des débats critiques de l'époque pour tenter de comprendre la position qu'y occupe Grémillon en tant que « cinéaste maudit » et sa fonction.

On pourra donc envisager un autre cadre de réflexion que celui de la « malédiction » pour traiter de la figure de Jean Grémillon. Chemin faisant, cela nous amènera à chercher les raisons concrètes de l'échec du *Printemps de la liberté*. Puis, dépassant la période de la genèse

[30] Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.
[31] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : constitution et transformation d'un mythe*, thèse de doctorat, sous la direction de Marc Angenot, Université McGill, 2003.
[32] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

du scénario, nous chercherons à comprendre les conditions réelles de la mise en place du mythe dans le « champ cinématographique » de l'époque.

Ainsi, nous nous attacherons, dans une première partie, à retracer la genèse du *Printemps de la liberté* et les conditions de son abandon du point de vue de l'acteur institutionnel. Ensuite, partant du principe que le contenu du scénario a dû également poser problème dans le contexte de tensions liées à la guerre froide, la deuxième partie de ce travail sera consacrée à l'étude génétique du scénario à partir des quatre versions conservées dans les archives du cinéaste. Cette recherche nous permettra de voir comment le projet évolue d'un objectif didactique (instruire les spectateurs sur la révolution de 1848) à une visée clairement politique. Enfin, la dernière partie de ce travail sera consacrée aux différents aboutissements donnés au scénario non réalisé, parce que c'est autour de ces « suites » que se cristallisent à la fois la posture de refus que va adopter Grémillon après l'échec de son projet et la position que lui assigne la critique, faisant de lui – pour des raisons internes aux débats qui l'agitent alors – le « cinéaste maudit » que l'on connait.

PREMIÈRE PARTIE
VERS UN CINÉMA D'ÉTAT DANS LA FRANCE DE L'APRÈS-GUERRE ?

AVERTISSEMENT

Le fonds Jean Grémillon se trouve au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France sous la cote 4-COL-55(39). Pour alléger les notes de bas de page, nous nous y référerons en mentionnant seulement : fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39, le numéro de dossier).

Les archives de la Commission nationale du centenaire sont, quant à elles, conservées aux Archives Nationales dans le fonds du Ministère de l'Éducation nationale (série F/17). En note on s'y référera sous la mention AN, F/17/numéro de dossier.

Dans cette première partie, nous nous concentrerons sur l'histoire de la naissance du projet, de l'écriture, puis de l'abandon du *Printemps de la liberté* entre le mois de septembre 1946 et le mois de mai 1948. Nous tenterons de montrer qu'une volonté de mettre en place un cinéma de service public, portée plus particulièrement par le PCF, a non seulement existé au sortir de la guerre, mais a été concrètement appliquée dans le cadre du projet du *Printemps de la liberté*. À partir de ce cas, nous mettrons en valeur les conditions dans lesquelles se met en place le projet d'un cinéma d'État et ce que cela implique concrètement pour les différents acteurs. Ensuite, nous expliciterons les circonstances de l'échec du projet du fait du changement d'orientation politique du gouvernement au moment où la guerre froide commence à faire rage en France.

I. L'ÉTAT PRODUCTEUR

A. La commémoration du centenaire

Espoir de renouveau : l'unanimisme de la Libération : la Commission Nationale du centenaire…

L'histoire de la Commission Nationale chargée de la Commémoration de la Révolution de 1848 commence le 21 septembre 1946 au moment où une double résolution, proposée par les communistes (en particulier Roger Garaudy, député PCF du Tarn) et par le MRP (Jean-Jacques Juglas, député MRP de la Seine), est adoptée à l'unanimité et sans débats par l'Assemblée Nationale Constituante par laquelle « l'Assemblée Nationale Constituante invite le gouvernement à préparer la commémoration nationale du centenaire de la Révolution de 1848 »[33]. Dans le même document, l'Assemblée propose un premier programme des réalisations que devra mettre en place le gouvernement. Le premier point prescrit la création d'un « comité d'initiative comprenant des historiens et archivistes, des personnalités diverses, des représentants des organisations syndicales, ouvrières, intellectuels, etc. » qui sera chargé de « prendre toutes les mesures susceptibles de donner à cette commémoration son ampleur et son rayonnement ». Les rédacteurs de cette résolution envisagent, par ailleurs, quatre dispositions que pourrait prendre le comité. Tout d'abord, il s'agira d'atteindre le grand public par l'organisation de « fêtes populaires dans les premiers mois de 1948 ». Ensuite, toujours à destination du grand public, le comité prévoit la « création d'une exposition et d'un musée national permanent ». Par ailleurs, sous un angle davantage pédagogique, l'édition « de recueils, de textes, discours et documents relatifs au mouvement démocratique en 1848 et organisation de conférences scolaires » est proposée. Enfin, il est prévu de faire une place à la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Dans cette optique et aussi parce que la Révolution de 1848 eut un retentissement international, il est proposé d'envoyer des « missions françaises dans les territoires Outre-mer ainsi qu'à l'étranger pour provoquer des manifestations commémoratives ».

[33] Le texte de la résolution est reproduit par Jean-Luc Mayaud, « Le centenaire de la révolution de 1848 en France : unité et éclatement », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 14/1997, mis en ligne le 27 juin 2005, consulté le 8 septembre 2016. URL : http://rh19.revues.org/108.

C'est seulement quelques mois plus tard, le 8 Février 1947, qu'une loi donne effectivement naissance à cette Commission. Elle est créée au sein du Ministère de l'Éducation nationale, au titre duquel sont ouverts des crédits à hauteur de 150 millions de francs (réduits à 135 millions de francs quelques mois plus tard) spécialement destinés à cette commémoration. La Commission est placée sous la Présidence d'Honneur d'Édouard Herriot (Président de l'Assemblée Nationale, membre du Parti Radical), de Léon Blum (SFIO), de Marcel Cachin (député communiste) et de Francisque Gay (député MRP). On remarque que cette liste de Présidents d'Honneur respecte scrupuleusement le Tripartisme avec, déjà, une ouverture au Parti Radical. Le Président de la Commission est le Ministre de l'Éducation nationale, le socialiste Marcel-Edmond Naegelen (ministre de l'Éducation de janvier 1946 au 12 février 1948). Siègent, par ailleurs, conformément aux prescriptions de la résolution du 21 septembre, des représentants des ministères, des députés, des représentants syndicaux (CGT et CFTC), des membres d'associations (Ligue des droits de l'Homme, Ligue de l'Enseignement, Union Nationale des Intellectuels, Société d'histoire de la Révolution de 1848), les directeurs d'un certain nombre de structures d'État (les directeurs généraux de l'architecture, des arts et des lettres, de l'éducation physique et des sports, de l'enseignement supérieur, du CNRS, des Archives de France, des Bibliothèques de France, etc…). Bref, tous les grands corps de l'État et ses institutions sont représentés au sein de la Commission, de même que les associations et les syndicats les plus importants. Celle-ci est par ailleurs divisée en sous-commissions chargées de l'organisation des « Manifestations publiques de Paris », des « Manifestation départementales », « France d'Outre-Mer », « Manifestation Internationales », « Expositions », « Spectacles », « Publications »[34].

En fait, plus que la commémoration de la Révolution en elle-même, c'est la nécessité de fêter l'avènement de la Deuxième République et des valeurs y étant attachées (suffrage universel, démocratie, abolition de l'esclavage, liberté de la presse…) – au moment où la République renaît après "l'intermède" du Régime de Vichy – valeurs qui importent pour la majorité des députés, en particulier pour les non-communistes. Dans un « Exposé des motifs », certainement daté de la fin de l'année 1946, cette volonté est explicitement formulée :

> La célébration du centenaire de la Révolution de 1848 démontre la légitimité et presque la nécessité de la République présente : elle lui rapporte en quelque sorte ses titres et ses lettres de noblesse[35].

[34] JO du 13 février 1947, AN, F/17/14689.
[35] « Exposé des motifs » sd. AN, F/17/14689.

… dans le contexte de l'après-guerre

Existe donc une volonté unanime – aux bases fragiles, nous le verrons – de commémorer les événements de 1848. En effet, la création de la Commission et la décision de fêter 1848 prend racine dans le contexte particulier de l'après-guerre marqué par la volonté de l'ensemble des partis au pouvoir de mener une politique unitaire, basée sur les valeurs humanistes et socialisantes prônées par le programme du Conseil National de la Résistance. Les premiers mois suivant la Libération ont ainsi été marqués par de nombreuses lois sociales et sociétales (droit de vote des femmes par la loi du 21 avril 1944, création de la Sécurité Sociale par l'ordonnance du 4 octobre 1945, vote du statut des fonctionnaires le 19 octobre 1946) et des nationalisations à partir de décembre 1944 qui se poursuivent jusqu'au printemps 1946[36] (Houillères du Nord en décembre 1944, la Marine Marchande en décembre 1944, Renault en janvier 45, la Banque de France en décembre 1945, EDF-GDF en avril 1946…).

À ce moment, les partis traditionnels de la IIIe République, en particulier la droite et les Radicaux, marqués par la défaite, le vote des pleins pouvoirs à Pétain et leur collaboration au régime de Vichy, sont totalement déstructurés et discrédités, laissant place à de nouveaux leaders, tous issus des rangs de la Résistance (intérieure ou France Libre) et unanimes dans leur volonté de renouveau autour du programme du CNR. Serge Berstein et Pierre Milza[37] ont montré que celui-ci est en réalité fondé sur deux modèles, qui ne sont pas encore perçus comme concurrents : d'un côté le modèle américain, qui apparaît comme défenseur de la Liberté et de la Démocratie et marqué par la prospérité économique ; de l'autre, le modèle soviétique, auréolé de prestige par sa lutte acharné contre l'Allemagne Nazie et qui porte un idéal de justice sociale. L'implication très forte du PCF dans la Résistance intérieure contribue par ailleurs à augmenter le rayonnement de l'URSS, qui dépasse alors de loin les milieux communistes. Concrètement, le programme du CNR tente de faire la synthèse entre ces deux modèles : il prône un idéal de liberté, de démocratie politique et de prospérité économique, mais au moyen de la prise en main par la Nation des moyens de production. Le tout avec un souci de justice sociale dont l'État serait le garant.

Dans les faits, l'idée d'une unité totale est très rapidement remise en cause au profit de la reconstitution des partis traditionnels. Celle-ci avait d'ailleurs été préparée à partir de 1943 par la recomposition des diverses forces politiques ordonnée par le Général de Gaulle dans le

[36] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République. 1. L'ardeur et la nécessité (1944-1952)*, Paris, Seuil, coll. Points, 1980.
[37] Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle*, II. 1930-1958, Perrin, coll. Tempus, 2009.

but de les faire siéger au CNR en vue de la mise en place d'un gouvernement susceptible d'être envisagé comme représentatif par les Alliés. Ainsi, la SFIO est reconstituée sous la direction de Daniel Mayer, tandis que le MRP est créé au même moment. Le parti Radical, l'Alliance Démocratique sont également remis en marche au même moment[38]. Cependant, il apparaît rapidement que les trois partis issus ou marqués par la Résistance (PCF, MRP, SFIO) concentrent une large majorité des voix (entre 60% et 70%) jusqu'au printemps 1947.

Le MRP, parti démocrate-chrétien, né de la Résistance est l'un d'eux. Les démocrates-chrétiens d'avant-guerre sont volontairement écartés de sa direction pour laisser place à des figures de la Résistance : Georges Bidault, Maurice Schumann, Pierre-Henri Teitgen. Son succès vient du fait qu'il est le plus proche politiquement des idées du Général de Gaulle, mais aussi qu'il est alors le seul parti puissant qui n'a pas de proximité avec l'idéologie marxiste. Si le MRP se proclame de gauche à la Libération, c'est donc sans la référence marxiste et en rassemblant des électeurs majoritairement de droite[39].

La SFIO sort également grandie de l'Occupation. S'il n'y a pas eu de mouvement de résistance ouvertement socialiste, de nombreux résistants sont issus des rangs socialistes. Ainsi, la SFIO est alors en mesure d'incarner l'aspiration partagée pour un socialiste humaniste auquel correspond le programme du CNR. Léon Blum saisit cette opportunité décrivant la SFIO comme « le maître de l'heure »[40]. Cette position est, par ailleurs confortée par les faits puisqu'entre le MRP et le PCF, la SFIO apparaît rapidement comme un juste milieu et joue un rôle de médiateur entre les deux « extrêmes » qui se trouvent très rapidement en opposition frontale. Ainsi, de nombreuses Présidences sont occupées par des socialistes jusqu'en novembre 1947 : Félix Gouin et Vincent Auriol sont respectivement Présidents de l'Assemblée Constituante et de l'Assemblée Nationale. La Présidence du Conseil est occupée successivement par Félix Gouin, Léon Blum et Paul Ramadier. Enfin, Vincent Auriol est le Président de la République à partir du mois de janvier 1946, après le départ de de Gaulle. Cependant, le succès de la SFIO stagne assez rapidement, du fait des contradictions internes au parti (entre son origine marxiste et son rejet du communisme)[41].

Enfin, la dernière force de cet immédiat après-guerre est le PCF. Discrédité par le pacte germano-soviétique (août 1939), interdit en septembre 1939, le parti connaît une véritable résurrection du fait de son action capitale dans la Résistance. À la Libération, il se présente

[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*
[40] Serge Berstein (dir), Frédéric Cépède (dir), Gilles Morain (dir), Antoine Prost (dir), *Le Parti Socialiste entre Résistance et République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.
[41] *Ibid.*

comme LE parti de la Résistance, « le Parti des 75 000 fusillés », et profite du prestige immense de l'Union Soviétique dans l'opinion française. Partisan d'une politique d'union, le Parti adopte alors une position conciliante – s'éloignant de l'orthodoxie marxiste – et fonde son programme sur l'application intégrale du programme du CNR. Par ailleurs, le PCF est représenté, pour la première fois de l'histoire, dans le gouvernement français à partir de septembre 1944 (François Billoux à la santé et Charles Tillon à l'armée de l'Air). Il y sera présent jusqu'en mai 1947, excepté dans le gouvernement Blum de décembre 46-janvier 1947[42].

Les consultations électorales confirment cette structuration de la vie politique. Le premier scrutin national a lieu le 21 octobre 1945 pour l'élection de l'Assemblée Nationale. Le même jour, un double référendum est proposé aux Français : tout d'abord, sont-ils favorables à l'écriture d'une nouvelle Constitution (auquel cas l'Assemblée élue devient constituante) ou bien à un retour aux institutions de la Troisième République ? Ensuite, leur approbation est demandée, au cas où la première question serait positive, sur l'organisation des pouvoirs dans le laps de temps où la nouvelle Constitution sera en cours d'écriture. En particulier, ce « Projet de loi portant organisation provisoire des pouvoirs publics » soumis à l'approbation des Français propose de limiter les pouvoirs de l'Assemblée Constituante élue (pour limiter les pouvoirs du PCF) à une durée de sept mois maximum, tandis qu'il est prévu que le nouveau projet de Constitution devra être soumis au référendum. Le « oui » l'emporte aux deux questions posées (96% de « oui » pour la première et 66% pour la seconde). En outre, le PCF arrive en tête des législatives avec 26,2% des voix (159 députés), suivi par le MRP (23,9%) et la SFIO (23,5%). La droite et les Radicaux connaissent, quant à eux, des scores faibles par rapport à leur puissance d'avant-guerre. On constate que les voix des électeurs se concentrent presque exclusivement sur les partis issus de la Résistance et en particulier sur le PCF, qui connaît un succès sans précédent depuis sa création[43].

Une fois passé ce cap, la formation du gouvernement va poser problème du fait de la concurrence entre les partis et, en particulier, entre le PCF d'un côté et le MRP et la SFIO de l'autre. Au PCF qui leur offre de constituer une majorité avec eux, les socialistes répondent par la négative et proposent un gouvernement d'union des trois grands partis. L'idée est de contrebalancer le poids du PCF par celui du MRP. Une fois de Gaulle désigné par l'Assemblée à la présidence du Gouvernement Provisoire le 13 novembre, la situation se complique encore davantage. Censé former un gouvernement composé de personnalités des trois partis

[42] Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle…, op. cit.*
[43] Chiffres donnés par Berstein Serge et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle…, op. cit.*

majoritaires, le Général va s'opposer violement à la volonté du PCF qui demande, en reflet de son succès à l'Assemblée Nationale, un tiers des ministères, dont un des trois « ministères clefs » (Affaires étrangères, Défense ou Intérieur). De Gaulle refuse alors ouvertement, le 17 novembre à la radio, d'accéder à la revendication du PCF[44]. Le 18 novembre, *L'Humanité* parle de « dictature », tandis que le PCF propose au MRP et à la SFIO de constituer un gouvernement sans de Gaulle. Le 19 novembre, l'Assemblée confirme l'investiture du Général et le 20, le PCF s'incline finalement. Le gouvernement est formé le 21 novembre 1945 et les communistes obtiennent cinq ministères techniques (Charles Tillon est Ministre de l'Armement, Ambroise Croizat au Ministère du travail, Marcel Paul à la Production Industrielle, François Billoux à l'Économie nationale et Maurice Thorez est nommé Ministre d'État) et aucun des ministères clefs. Le conflit peut alors sembler apaisé, mais en réalité il va reparaître, cette fois-ci beaucoup plus gravement, entre de Gaulle est les trois partis majoritaires[45] et aura raison du gouvernement et surtout du Président de la République moins de deux mois après sa mise en place. En effet, de Gaulle s'oppose très rapidement à l'Assemblée qui, élue au suffrage universel, entend exercer le pouvoir sans laisser le dernier mot à l'exécutif. Le conflit éclate ouvertement lors du vote des crédits militaires en décembre 1945. Par ailleurs, le Général refuse d'être systématiquement tenu à l'écart de l'écriture de la nouvelle Constitution, dont il sait qu'elle s'écrit dans le sens d'un régime d'assemblée (ou tous les pouvoirs procèdent de l'Assemblée élue au suffrage universel, au détriment du pouvoir de l'exécutif). Ces multiples oppositions conduisent de Gaulle à donner sa démission le 20 janvier 1946. Ce départ ne déclenche aucune protestation particulière, ni à l'Assemblée, ni dans les partis – y compris du côté du MRP –, ni parmi les Français.

Cet événement est capital puisqu'il constitue la première rupture politique de l'après-guerre en ce qu'il marque la fin de l'union nationale autour des idéaux de la Résistance incarnée par l'unité derrière la personnalité du Général et le début de la remise en place de la République des partis[46]. C'est dans ce contexte que naît le Tripartisme, accord de circonstance signé le 23 janvier, entre les trois partis (MRP, PCF et SFIO) obligés de gouverner ensemble. Le socialiste Félix Gouin, personnalité beaucoup plus conciliante que celle du Général, est nommé Président de la République. Son rôle principal sera d'arbitrer les conflits entre les Ministres.

[44] Sur la crise de novembre 1945 voir Philippe Buton, *Les lendemains qui déchantent. Le PCF à la Libération*, Paris, Presses de Sciences Po, 1993.
[45] Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle…, op. cit.*
[46] Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle…, op. cit.*

Pendant ce temps, l'écriture de la Constitution se poursuit, largement influencée par le PCF, sur le modèle d'un régime d'assemblée. Le projet est finalement adopté par l'Assemblée Nationale le 19 avril 1946, mais est cependant loin de faire l'unanimité. La campagne en vue du référendum se transforme en foire d'empoigne entre le PCF, favorable au projet, et le MRP (avec les Radicaux) qui y est absolument opposé. Quant à la SFIO, censée y être favorable, elle mène une campagne molle en faveur du « oui ». Finalement, le « non » l'emporte à 53% : c'est un échec pour le PCF. L'élection de la seconde constituante en juin 1946 constitue pour Jean-Pierre Rioux[47] le début du glissement à droite qui marque visiblement la vie politique à partir de 1947. Le MRP arrive en tête, avec 28,2% des voix, le PCF en second avec 25,9% et la SFIO ensuite avec 21,1%. Si le recul du PCF est faible (six sièges en moins) par rapport aux élections d'octobre, le scrutin est marqué par la victoire du MRP, la remontée de la droite (+25 sièges) et par le fait que les deux partis marxistes (PCF et SFIO) n'ont plus (et ne l'auront plus à l'avenir) la majorité absolue des voix à l'Assemblée. Dès lors, le centre de gravité de l'Assemblée devient le MRP qui est susceptible de former une majorité avec les Radicaux et la droite.

Le texte constitutionnel qui émane de cette Assemblée est adopté en septembre 1946 et accepté par référendum le 27 octobre 1946, avec cependant une forte abstention. Le texte tente de trouver l'équilibre entre volonté d'éviter l'instabilité de la Troisième République et de limiter le risque de mise en place d'un pouvoir personnel. Cette nouvelle constitution comporte quatre acteurs institutionnels majeurs[48] : l'Assemblée Nationale, le Conseil de la République (chambre haute), le Président de la République et le Conseil des ministres dirigé par le Président du Conseil. En fait, le Conseil de la République a peu de pouvoir, de même que le Président de la République, ce qui laisse la place pour le face-à-face entre l'Assemblée et le gouvernement, facteur d'instabilité. Une tentative est néanmoins faite pour équilibrer les rapports entre ces deux instances principales. Il est prévu que le Président du Conseil soit choisi par le Président de la République, puis investi par le Parlement avant d'avoir choisi son gouvernement. Ainsi espère-t-on limiter le poids de l'Assemblée dans le choix de l'exécutif. De même, la question de confiance ne peut être posée que par le Président du Conseil et seulement avec l'autorisation du Conseil des Ministres. Celle-ci, de même que les motions de censure, ne peut être soumise au vote qu'après un délai d'un jour de réflexion et doit être votée à la majorité absolue pour être opérante. En fait, le texte est ambigu parce qu'il donne à la fois beaucoup de pouvoir au

[47] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*.
[48] Ce paragraphe est fondé sur Jean-Pierre Dubois, « Les nouvelles institutions » in Serge Berstein (dir), Pierre Milza (dir), *L'année 1947*, Presses de Sciences Po, Paris, 2000.

Président du Conseil (il compose son gouvernement, il nomme aux emplois civils et militaires, il dirige les forces armées, lui seul peut poser la question de confiance), mais reprend également certaines règles de la Troisième République qui marquent la prédominance de l'Assemblée (maîtresse de la durée de ses sessions, du nombre et de la compétence de ses commissions…). Dans les faits, la dissolution de l'Assemblée est quasiment impossible, alors que les gouvernements, régulièrement obligés de poser la question de confiance, se trouvent facilement éjectables. Ce déséquilibre est encore aggravé par le contexte politique dans lequel ce texte est appliqué. En effet, l'automne 1946 marque, selon Jean-Pierre Dubois, la fin de la parenthèse de la Libération dominée par le monde politique issu de la Résistance et le retour en force des hommes de la Troisième République, qui amènent avec eux leurs anciennes habitudes d'exercice du pouvoir. L'exemple le plus flagrant de ce retour en force des « mauvaises habitudes » est celui de Paul Ramadier qui remet en place, à l'encontre du texte constitutionnel, la pratique de la « double investiture » qui consiste pour le Président du Conseil à se faire investir une deuxième fois après le choix de son gouvernement (ainsi, l'Assemblée est en position d'approuver, ou pas, les choix du Président du Conseil). En fait, ce projet de Constitution, écrit dans l'optique d'une perpétuation du Tripartisme, c'est-à-dire de collaboration volontaire des trois partis majoritaires, était susceptible d'être efficace dans ce contexte particulier. Le retour des habitudes et des personnels d'avant-guerre et l'éclatement du Tripartisme (mai 1947) ont raison de cette tentative. Comme la Troisième, la Quatrième République sera marquée par son instabilité et son impuissance.

En attendant, les premières élections législatives ont lieu le 10 novembre 1946. Elles sont marquées par la victoire du PCF, qui fait ici son plus gros score depuis sa création, à 28,2% des voix, suivi par le MRP avec 25,9% des voix. La SFIO continue, quant à elle, sa dégringolade et ne rassemble plus que 17,8% des voix. Au contraire, les partis traditionnels (radicaux et modérés) remontent dans les suffrages, le Tripartisme s'en trouvant, de fait, déséquilibré. Dans ce contexte, la formation du gouvernement pose un véritable problème : Maurice Thorez et Georges Bidault échouent. Finalement, Léon Blum réussit à faire passer un gouvernement (à partir du 16 décembre) uniquement socialiste en attendant l'élection du Président de la République. Après l'élection de Vincent Auriol à la présidence, le 16 janvier 1947, Blum donne sa démission et Paul Ramadier est nommé par Auriol Président du Conseil. Ce dernier forme son gouvernement, dont sept ministres sont extérieurs au Tripartisme. En outre, les tensions politiques – en particulier entre le PCF et les autres partis – sur les questions économiques,

sociales et coloniales deviennent telles au sein de l'Assemblée que le Tripartisme, encore existant dans les faits, se trouve très sévèrement mis à mal.

C'est dans ce climat de concurrence larvée, puis de plus en plus ouverte, qu'émerge le projet de commémoration de la Révolution de 1848. On comprend maintenant pourquoi, dès sa création, un malentendu existe quant aux raisons d'être et au rôle de la célébration. Si les partis s'accordent sur sa création, la tension politique est telle que personne n'ose affronter la difficile question du contenu et du sens politique à donner à ce geste.

Quelle commémoration ?

Comme nous l'avons vu, il semble dans un premier temps que la nécessité de célébrer les valeurs attachées à la Seconde République en les liant à celles de la Quatrième République récemment créée, dans un but de légitimation, fassent consensus parmi les différents acteurs. Ainsi, Marcel-Edmond Naegelen, ministre socialiste de l'Éducation nationale en charge de la commémoration, met en avant cette dimension dans le discours qu'il prononce le 11 février 1947, lors de la première réunion de la Commission du centenaire[49]. Donnant une relecture de l'histoire du modèle républicain depuis 1792, il propose des analogies entre les différents régimes républicains. Ainsi, les Première et Troisième (surtout entre 1871 et 1875) Républiques semblent au ministre « trop étroitement bourgeoises ». Au contraire, il rapproche directement la Deuxième et la Quatrième Républiques :

> Quelles grandes idées, lentement mûries dans l'ombre de la Résistance, se sont épanouies au soleil de la Libération ? Celles d'une Démocratie approfondie et élargie, de la solidarité sociale, de l'émancipation progressive des territoires d'outre-mer. Elles procèdent directement des plus hautes conceptions, des plus fécondes réalisations de la République de 1848 : le suffrage universel, la législation et l'organisation du travail, l'abolition de l'esclavage.

Ainsi, au moyen de la référence à la République de 1848, dont les acquis sont difficilement attaquables, le Ministre met en place un mécanisme de légitimation de la Quatrième, celle-ci apparaissant comme la simple continuatrice des valeurs universelles défendues en 1848.

Cet état d'esprit œcuménique est celui qui domine au sein de la Société d'histoire de la Révolution de 1848, dès le début de l'année 1946. La Société, fondée en 1904 et reconnue

[49] Cité par Jean-Luc Mayaud, « Le centenaire de la révolution de 1848 en France… », art. cité.

d'utilité publique en 1933 a pour « objet de grouper les personnes qui, en tous pays, s'intéressent dans un esprit démocratique à l'histoire de cette époque, soit en France, soit à l'étranger, et d'en organiser l'étude scientifique[50] ». Dès sa création, par son « esprit démocratique », la Société s'ancre à gauche. Rassemblant avant la première guerre mondiale diverses tendances de la gauche républicaine, elle se rapproche de la République Radicale dans l'entre-deux-guerres. C'est cette proximité avec le pouvoir qui lui vaut sa reconnaissance d'utilisé publique en 1933 (Aimé Berthod, vice-président de la Société est alors Ministre de l'Éducation nationale)[51]. Au moment du Front Populaire, la Société conduit des études sur le monde ouvrier, se rapproche de l'histoire sociale et élargit son champ de recherches à l'ensemble du XIX^{e} siècle. Comme de nombreuses sociétés savantes, « 48 » cesse d'exister en 1940. Sa renaissance officielle se fait le 24 février 1946 (en réalité les membres de la société ont commencé à se rencontrer de nouveau quelques mois plus tôt) et la revue de la société paraît de nouveau à partir de l'automne 1946. Comme avant-guerre, Justin Godart en est le Président, tandis qu'Émile Tersen, professeur de khâgne au Lycée Louis-le-Grand et communiste[52], en est le Secrétaire général.

En fait, cette résurrection va de pair avec la décision de l'Assemblée Nationale de commémorer la Révolution de 1848. En effet, la résolution du 21 septembre 1945 à l'origine de la commémoration est le fruit du travail de « lobbying » mené par des membres de la Société – en train de renaitre – à l'égard des députés, par l'intermédiaire de Roger Garaudy, Mme Charbonne (députée PCF de l'Aisne et agrégée d'histoire) et Jean-Jacques Juglas (agrégé d'histoire) députés et membres de la Société. « 48 » se trouve donc à l'origine même du projet de commémoration et va largement s'impliquer dans son organisation. Ainsi son Président, Justin Godart est également vice-président de la Commission. Par ailleurs, Émile Tersen, Secrétaire général de la Société, sera responsable de la sous-commission des publications et chargée de fournir à Jean Grémillon les recherches historiques nécessaires à la réalisation de son film. Ainsi, la Société se trouve dans les faits en charge de l'aspect scientifique de la commémoration. Surtout, c'est grâce au Centenaire qu'elle a la possibilité de renaitre matériellement : son implication dans la Commémoration lui permettant de recevoir des

[50] Statuts de la Société cités par Thomas Snégaroff, « D'un centenaire à l'autre : la Société d'histoire de la révolution de 1848 et le centenaire de la révolution de 1848 », *Revue d'histoire du XIX^{e} siècle* [En ligne], 31/2005, mis en ligne le 18 février 2006, consulté le 18 juin 2015. URL : http://rh19.revues.org/951.

[51] Alain Faure, « Quand nous faisions "48" », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 31 | 2005, mis en ligne le 18 février 2006, consulté le 19 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/rh19/943.

[52] https://maitron.fr/spip.php?article176270, notice TERSEN Émile, Gustave, Henri par Jacques Girault, version mise en ligne le 25 octobre 2015, dernière modification le 26 avril 2020.

subventions de l'État (200 000 francs en 1948, par exemple), ainsi que les attributions de papier (encore sévèrement contingenté) nécessaires à la reparution de sa revue[53].

Le discours de Georges Lefebvre à la première Assemblée générale de la Société réunie en Sorbonne le 24 février 1946, va dans le sens du consensus en replaçant l'histoire de 1848 dans la vulgate républicaine, partant, bien sûr, de 1789 en passant par 1830, pour arriver au présent du discours. Comme Naegelen l'année suivante[54], l'historien insiste sur la continuité existant entre les combattants de 1848 pour la République et ceux de l'après-guerre, en insistant toutefois davantage que le ministre sur l'idée de « fraternité qui nous lie à tous les patriotes morts pour la liberté ». Entre ces deux discours prononcés à un an d'écart et se voulant tous deux consensuels, on remarque cependant déjà un différentiel : Lefebvre, historien engagé à gauche alors proche du PCF, insiste davantage que le ministre un an plus tard sur l'idée d'un combat révolutionnaire commun à mener au fil des temps. Naegelen met, quant à lui, l'accent sur les valeurs communes des deux Républiques plus que sur l'idée révolutionnaire et la place du peuple dans celle-ci. À travers ces deux discours, on voit déjà poindre le conflit mémoriel qui aura lieu à partir du milieu de l'année 1947 entre le gouvernement, souhaitant fêter avant tout la Seconde République et ses valeurs et la Société de « 48 », dont l'engagement à gauche s'est fortifié à partir de 1945, qui souhaite mettre en valeur l'épisode révolutionnaire.

Concentrons-nous maintenant sur l'histoire du projet du *Printemps de la liberté*. Il semble que ce soit au sein de la sous-commission Spectacles, dirigée par le communiste Marcel Cornu, par ailleurs Chef-adjoint du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale[55], que soit née l'idée de réaliser un film relatant les événements de 1848.

L'État producteur

Dès la fin de l'année 1946, un document est produit qui définit les premières idées des actions que pourrait mener une Commission chargée d'organiser les célébrations des événements de 1848. À ce moment, l'idée de réaliser un film « qui mette notre histoire et notre pensée à la portée des publics français et étrangers les plus divers et les plus étendus »[56] est déjà présente.

[53] Thomas Snégaroff, « D'un centenaire à l'autre… », art. cité.
[54] « Exposé des motifs » sd. AN, F/17/14689.
[55] https://maitron.fr/spip.php?article20668, notice CORNU Marcel, Georges, Louis par Alain Dalançon, Frédérique Matonti, Philippe Olivera, version mise en ligne le 25 octobre 2008, dernière modification le 16 septembre 2020.
[56] « Exposé des motifs » sd., non signé, AN F/17/14689.

De même, le 30 avril 1947 – alors que la sous-commission des spectacles à déjà officiellement chargé Grémillon de la réalisation du film[57] - Marcel Cornu développe, dans une note destinée à Raymond Isay[58] (Secrétaire général de la Commission nationale du centenaire de 1848 et directeur au Ministère de l'Éducation nationale), des arguments en faveur de la réalisation du film qui vont dans le même sens. Il semble que l'enjeu de ce document est de convaincre le Secrétaire général du bien-fondé de la décision prise par la sous-commission des spectacles, largement dominée par les communistes. Ainsi, pour Marcel Cornu, « Le cinéma est le seul moyen efficace pour toucher et instruire le grand public ». Plus loin dans la même note, Cornu décrit le cinéma comme un « langage international ». En plus de l'ensemble de la population française, c'est donc au monde entier (au moins l'Europe) qu'est destiné le film.

B. La place du PCF dans la société d'après-guerre

Il faut se pencher un instant sur la place particulière du PCF depuis la Libération pour saisir l'importance, pour Marcel Cornu, du recours au médium cinématographique ainsi que pour éclairer le destin du projet de film de Grémillon. Nous avons déjà dit que le Parti sort de l'Occupation auréolé de son implication dans la Résistance et du prestige de l'Armée Rouge, libératrice de l'Europe. C'est donc d'abord pour des raisons morales plus que doctrinales[59] que le PCF attire. Toujours dans le même sens, le traumatisme de la guerre conduit massivement les Français à envisager un renouvellement de la pensée politique et économique proche d'un modèle socialisant. Le PCF incarne alors, au-delà du respect de la doctrine marxiste-léniniste, la possibilité de ce renouvellement moral vers des valeurs humanistes fédératrices.

Ainsi, le PCF connaît un pic d'adhésions sans précédent (y compris par rapport à 1936) pendant l'Occupation (après l'Opération Barbarossa) et entre 1944 et 1947. En 1939, après le pacte germano-soviétique et l'interdiction du PCF, le nombre d'adhérents tombe à 5000. À l'été 1944, c'est-à-dire juste après le débarquement, le Parti compte 60 000 adhérents, ce qui représente déjà une forte augmentation par rapport à l'année noire de 1939. Mais le mouvement ne s'arrête pas là et va même s'accélérant. Ainsi à la fin de l'année 1944, le parti compte 240 000 adhérents, puis 400 000 fin 1945 (lors de la fête de *l'Humanité* en septembre 1945, le PCF

[57] Lettre de Jean Grémillon à André Halley des Fontaines du 12 juin 1947, Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).
[58] Marcel Cornu, « Note à l'intention de Monsieur Isay, Secrétaire général de la Commission de 1848 », AN, F17/14688.
[59] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*.

revendique un million d'adhérents). Enfin, l'apogée de ce mouvement se situe fin 1947 avec 550 000 cartes éditées selon Roger Martelli[60] ou 800 000 adhérents selon Michel Dreyfus et Bruno Groppo[61]. Cette augmentation est en particulier le fait de la progression de l'implantation du PCF dans les campagnes, tandis que le taux d'adhésion dans les villes stagne (il était déjà très important). Ainsi, à la Libération, le PCF est un parti de masse et le « premier parti de France », du fait de son nombre d'adhérents et de ses succès électoraux.

Par ailleurs, Roger Martelli a mis en avant la véritable volonté des communistes d'endosser des responsabilités au sein des gouvernements[62]. Tout au long de cette période, les communistes revoient leur discours et s'efforcent d'adopter une rhétorique « raisonnable » afin de proposer un programme de gouvernement lui aussi fondé sur la « raison ». Concrètement, cela se traduit par la mise de côté, entre 1945 et 1947, du potentiel révolutionnaire du Parti par la direction du PCF et par l'adoption d'un programme réformiste, proche de celui des socialistes[63]. L'adoption du programme du CNR comme programme de gouvernement par le PCF montre cette volonté de rassemblement derrière un programme de compromis.

C'est d'ailleurs à cette même période que Maurice Thorez, sur le modèle des idées énoncées par Dimitrov qui propose de « faire l'économie de la dictature du prolétariat »[64], met en valeur une possible « voie française vers le socialisme »[65] s'éloignant de la stratégie révolutionnaire du double pouvoir énoncée par Lénine à partir du modèle de la Révolution bolchevique. À ce moment, alors que Thorez est candidat à la Présidence du Conseil, le PCF est de plain-pied dans une stratégie légaliste. Il semble que celle-ci est encouragée par Staline qui fait du redressement de l'économie française et de la lutte contre de Gaulle les priorités du PCF[66]. Thorez met en application cette orientation dès le Comité Central d'Ivry du mois de janvier 1945 au cours duquel il remet en cause la stratégie du « double pouvoir ».

---

[60] Chiffres donnés par Roger Martelli dans *L'Empreinte communiste. PCF et société française. 1920-2010*, Paris, Ed. Sociales, 2010.

[61] Michel Dreyfus, et Bruno Groppo, « Les partis communistes français et italiens » dans Michel Dreyfus (dir), Bruno Groppo (dir), Claudio Sergio Ingerflom (dir), Roland Lew (dir), Claude Pennetier (dir), Bernard Prudal (dir), Serge Wolikow (dir), *Le siècles des communismes*, Seuil, coll. Points, 2004, p423

[62] Roger Martelli, *L'Empreinte communiste…,op. cit.* Les intentions véritables du PCF quant à sa participation gouvernementale sont l'occasion de controverses importantes entre historiens. Si les proches du PCF, comme Martelli, mettent en avant la sincérité du Parti, Philippe Buton dans *Les lendemains qui déchantent…, op. cit.*, cherche à mettre en valeur la stratégie de « noyautage » de l'État mise en place par le Parti dans le but de la prise du pouvoir.

[63] Maurice Agulhon, introduction à l'ouvrage de Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges. Parti Communiste, stalinisme et luttes sociales en France. Les grèves « insurrectionnelles » de 1947-1948*, Paris, Syllepse, 1998.

[64] Cité par Roger Martelli, *Histoire sincère du Parti Communiste*, Paris, Éditions Sociales, 1984.

[65] Interview de Maurice Thorez, *The Times,* 18 novembre 1946.

[66] Entretien entre Staline et Maurice Thorez du 19 novembre 1944, juste avant le retour en France de ce dernier. D'après Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*

L'élément le plus saillant de la politique de « raison » adoptée à la Libération est, bien entendu, la « bataille de la production ». Décidée à l'été 1945 en concertation avec l'ensemble des partis, il s'agit de mettre l'absolue priorité sur l'augmentation de la production industrielle, très lourdement mise à mal pendant la guerre et l'Occupation, de manière à hâter la reconstruction du pays, assurer le ravitaillement, asseoir la monnaie[67]. Pour le PCF, l'enjeu est d'abord celui de la « renaissance nationale » mais également celui de l'indépendance économique et politique de la France. En effet, dès ce moment, le PCF montre une certaine défiance envers les tentatives d'ingérence américaine, qui passent en particulier par l'aide économique (allouée en échange de la levée des barrières douanières pour les produits états-uniens, par exemple). Logiquement, tous les efforts sont concentrés sur la production du charbon, dont la reprise permettra de relancer les autres industries lourdes (métallurgie, sidérurgie…). Rolande Trempé[68] a retracé l'histoire de la « bataille de la production » et mis en perspective cette politique dont l'existence – même sous d'autres noms – remonte à 1936. Fruit des politiques de « front unique » menées par le PCF, il s'agit alors de réduire la lutte sociale tout en mobilisant massivement les ouvriers – des « sacrifices » sont demandés – en faveur de l'intérêt général et national. Les intérêts de la classe ouvrière sont donc confondus avec ceux des autres classes et avec ceux de la Nation tout entière. Ainsi, Maurice Thorez, dans son discours à Wazier le 21 juillet 1945 :

> Sans l'augmentation de notre propre production, pas de réforme économique, pas de relèvement industriel, pas de renaissance nationale. Produire et encore produire du charbon, c'est aujourd'hui la forme la plus élevée de votre devoir de classe, de votre devoir de Français[69].

Pour Trempé, donc, la « bataille de la production » est avant tout une immense opération de propagande menée conjointement, à l'été 1945, par l'État, la direction des Houillères nationalisées, le PCF et la CGT. La presse, la radio, le cinéma sont mobilisés pour montrer aux ouvriers la nécessité de s'impliquer dans cette bataille. L'argument principal, au-delà de celui de l'intérêt général, consiste à laisser entendre que de la reprise de la production dépend la mise en place des réformes sociales décidées en 1944-1945 : pouvoir des ouvriers dans la direction des Houillères nationalisées, augmentation du niveau de vie, retraites, assurance maladie. Ainsi, Robert Lacoste, ministre de la production industrielle écrit le 15 mai 1945 :

> Si le rendement des mines françaises n'augmente pas, nous allons au chômage généralisé et aux pires épreuves pour les malades, les enfants, les vieillards […] Dans ces conditions, il est clair

[67] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*.
[68] Rolande Trempé, *Les trois batailles du charbon (1936-1947)*, Paris, La Découverte, 1989.
[69] *Ibid*.

qu'il n'y a pas d'autre solution que de poursuivre avec acharnement l'augmentation de l'extraction[70].

Dans cette optique, le PCF et la CGT luttent conjointement contre l'absentéisme et, surtout, contre les mouvements de grèves qui réduisent le rendement. Par ailleurs, ils encouragent les ouvriers à accepter des conditions de travail contre lesquelles ils s'étaient eux-mêmes battus en 1936. Ainsi, Maurice Thorez se positionne en faveur des « longues tailles » et du salaire individuel.

L'influence communiste est d'autant plus grande qu'elle dépasse en réalité largement le nombre d'adhérents au PCF et son nombre d'électeurs. En effet, en dehors du parti, existe ce que les historiens appellent généralement la galaxie communiste composée de l'ensemble des associations et mouvements de masse guidés plus ou moins directement par le PCF, mais qui n'ont pas de visée politique officielle. La principale de ces organisations est, bien entendu, la CGT qui connaît son nombre record d'adhésions en 1946 avec 3,7 millions d'inscrits[71]. Malgré la Charte d'Amiens de 1906, qui entérine l'indépendance des syndicats par rapport aux partis, le PCF accroit à la Libération son emprise sur la CGT. Ainsi, l'élection de Benoît Frachon à la tête du syndicat le 5 septembre 1945 à une large majorité (89 voix contre 46)[72] marque la défaite de l'ancienne majorité confédérée (proche du socialisme) par rapport aux ex-unitaires (ancienne CGT-U) très proches du PCF. Cependant, un compromis est trouvé entre les deux courants, par la mise en place d'une double direction : aux côtés de Frachon, Léon Jouhaux reprend son poste de secrétaire général. C'est dans ce contexte que la CGT – ex-unitaires comme ex-confédérés – va seconder la politique gouvernementale et se lancer sans hésitation dans la bataille de la production.

En outre, le PCF assure sa présence dans la société par l'intermédiaire d'organisations de masses contrôlées par lui. Celles-ci ont pour ambition un recrutement beaucoup plus large que celui des purs militants communistes. Le but est, au travers de mots d'ordres très généraux, de rassembler le maximum de personnes autour de la défense de valeurs communes. Ainsi, pour ne citer que les principaux mouvements, l'Association France-URSS (les Amis de l'URSS, avant-guerre), dont le but est de favoriser les échanges entre la culture soviétique et la culture

[70] Cité par Rolande Trempé, *Les trois batailles du charbon…, op. cit.*
[71] Antoine Prost, *La CGT à l'époque du Front Populaire (1934-1939)*, Paris, Armand Colin, 1964. D'après Jean-Pierre Rioux, la CFDT a alors 700 000 adhérents.
[72] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*. Au congrès d'avril 1946, les communistes disposent d'environ 80% des mandats et dominent les 7 plus grosses fédérations (textile, métaux, bâtiment, cheminots, sous-sol, alimentation, agriculture).

française, rassemble 320 000 adhérents, dont Grémillon. Le Secours Populaire rassemble 60 000 adhérents. L'ARAC, destinée aux anciens combattants, qui connaît un regain de popularité après la guerre, rassemble 180 000 adhérents en mai 1946 (sans compter les anciens FTP). Le parti possède également des organisations spécifiquement destinées à des catégories particulières de la population : les femmes (l'Union de Femmes Françaises, légitimée par son action dans la Résistance, rassemble 650 000 adhérentes à la Libération), les jeunes (L'Union de la Jeunesse Républicaine de France, créée au printemps 1945, rassemble 250 000 jeunes en septembre 1945)[73], ou les intellectuels (l'Union Nationale des Intellectuels).

C'est sans compter sur la presse quotidienne – nationale ou régionale – et les hebdomadaires affiliés au PCF. *L'Humanité* est tirée à 400 000 exemplaires jusqu'en 1946, sans parler des quatre-vingt quotidiens régionaux affiliés au Parti et de l'ensemble des hebdomadaires ou mensuels culturels. Le Parti possède également plusieurs maisons d'édition, en particulier les Éditions Sociales et les Éditeurs Français Réunis, qui assurent la transmission de la culture communiste[74].

Le PCF et la culture

En effet, le PCF porte une attention particulière à la question de la culture, de l'art et des intellectuels, dans sa volonté de couvrir tous les domaines de la vie sociale. D'autant plus que de nombreux intellectuels et artistes adhérent au PCF dans les derniers mois de l'Occupation et à la Libération. C'est le cas Paul Éluard, Pablo Picasso, Fernand Léger, mais aussi des savants Paul Langevin et Frédéric Joliot-Curie. Jean Grémillon fait également partie de cette vague de recrutement. Par ailleurs, les compagnons de route, non-adhérents mais proches soutiens sont nombreux. Jeanine Verdès-Leroux[75] explique cette vague d'adhésion de la part des intellectuels par le prestige de l'URSS, la volonté de renouveau qui suit le traumatisme de la guerre et la sensation que le communisme est près de la victoire. Par ailleurs, le prestige de la classe ouvrière, du fait de sa participation aux mouvements de résistance, pousse également les intellectuels à s'engager au PCF pour la rencontrer. Ainsi le PCF se dit le « parti de l'intelligence française » et souhaite inciter au renouveau de la vie artistique et culturelle au travers de la « Renaissance culturelle française », « reconstruction » dans le domaine culturel, lancée au X^{e} Congrès du PCF de 1945 par Roger Garaudy et Georges

[73] Chiffres donnés par Roger Martelli dans *L'Empreinte communiste…, op. cit.*
[74] *Ibid.*
[75] Jeanine Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le Parti Communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Minuit-Fayard, 1983.

Cogniot. Celle-ci consiste principalement en un travail de réappropriation du patrimoine national de manière à assurer la continuité de la culture française[76]. Les intellectuels communistes sont ainsi appelés à participer directement à la reconstruction de la France en échange de quoi le PCF s'engage à contribuer à l'amélioration des conditions du travail intellectuel[77]

Dans ce cadre, le PCF tente de conduire les artistes à développer un « art de parti », en phase avec les aspirations politiques communistes dans le but de concurrencer l'art bourgeois. Gisèle Sapiro[78] montre, par ailleurs, que cette volonté d'encadrement s'accompagne de la mise en place d'une nouvelle manière d'envisager le rôle de l'intellectuel, en particulier de l'écrivain. Depuis l'Affaire Dreyfus les intellectuels intervenaient dans le débat public sous forme de signature de manifestes, de pétitions, de création d'associations, sans que leur engagement politique influence directement les œuvres. Pendant la guerre, au contraire, le PCF cherche à impliquer davantage les artistes dans le militantisme en les encourageant à produire des œuvres portants un message politique « progressiste ». Ainsi, d'après Roger Garaudy :

> Le Parti attend de ses intellectuels qu'ils soient des militants, mais pas seulement lorsqu'ils viennent aux réunions de cellules et aux manifestations, pas seulement des militants du dimanche et du mardi, mais dans leur vie de chaque jour, dans leur travail intellectuel[79].

Verdès-Leroux[80] montre cependant que les intellectuels occupent une place paradoxale à l'intérieur du Parti puisqu'ils y sont en réalité subordonnés : ainsi, la direction des intellectuels, créée en 1945, est placée sous l'autorité directe du Bureau Politique et du Comité Central. De fait, la direction du Parti n'implique nullement les intellectuels dans les débats politiques, mais se contente de les considérer comme des exécutants censés appliquer les mots d'ordres décidés dans les instances de direction. En réalité, il semble que les origines bourgeoises de nombreux intellectuels attisent la méfiance des cadres ouvriers du Parti.

Ainsi, le Parti crée des instances spécifiquement destinées à la gestion des intellectuels : la Direction Nationale des Intellectuels est créée en octobre 1944 et une Commission des Intellectuels, dirigée par Laurent Casanova, est mise en place auprès du Comité Central en 1947, celle-ci ayant une fonction d'encadrement idéologique. Des organisations de masse sont

---

[76] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015

[77] Gisèle Sapiro, « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France. De la « drôle de guerre » à la Guerre froide », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 154-176.

[78] *Ibid*.

[79] Roger Garaudy, *Les intellectuels et la renaissance française*, ed. PCF, 1945, cité par Gisèle Sapiro, « Formes et structures de l'engagement… », art. cité.

[80] Jeanine Verdès-Leroux, *Au service du Parti…, op. cit.*

également créées pour rassembler le plus largement possible les intellectuels et les artistes sur des thèmes et des valeurs humanistes larges. Ainsi, en 1941-1942 est créé le Front National, auquel adhère Grémillon, mouvement de résistance intellectuelle organisé par professions. À la Libération, le mouvement rassemble 730 000 adhérents. Cependant, les effectifs décroissent très rapidement pour arriver à 390 000 dès 1946. Le Front National est rapidement supplanté par l'UNI (Union Nationale des Intellectuels), dont fait également partie Jean Grémillon, qui rassemble à partir de juin 1945 treize associations nationales de métiers intellectuels et artistiques dirigées par le PCF[81], leurs publications *(Les Lettres françaises, Le Médecin français, L'université libre…*), ainsi que des associations régionales et leurs publications respectives[82].

Le PCF et le cinéma : changer la vie, changer les films.

Comme les autres arts, le cinéma est sommé de participer à l'édification de la société socialiste, et ce d'autant plus qu'il est envisagé comme un outil de propagande hors pair parce que susceptible d'atteindre les masses. Cette idée est, en France, développée dans un premier temps par Léon Moussinac, critique de cinéma et membre du PCF depuis 1924. Celui-ci s'inspire du modèle du cinéma soviétique (des années 20, en particulier) pour envisager l'utilisation spécifique qui pourrait en être faite dans le but, bien sûr, de véhiculer les idées communistes. Par ailleurs, toujours sur le modèle du cinéma soviétique, Moussinac préconise la mise en place d'un cinéma nationalisé – c'est-à-dire échappant aux contraintes commerciales – et ambitieux esthétiquement. Peu à peu, la direction du PCF va se laisser gagner par les arguments du critique communiste et envisager, à la fin des années 20, une utilisation du cinéma à des fins de propagande. Faute de ne pouvoir mettre en place un secteur nationalisé, le Parti va encourager le développement d'un cinéma communiste en marge du circuit du cinéma commercial, ainsi que les moyens de diffusion de ces films en créant des ciné-clubs spécifiques (Les Amis de Spartacus, créé par Léon Moussinac en 1928) et des salles de cinéma directement gérées par le PC (en particulier le cinéma de La Bellevilloise à partir de 1929). Ces instances de diffusion se concentrent sur la diffusion de films politiques, en particulier soviétiques et de film produits directement à l'initiative du PCF ou des municipalités communistes (Garches,

[81] Entre autres : le Comité National des Écrivains, l'Union française Universitaire, l'Union des médecins français… Cf. Roger Martelli, *L'empreinte communiste…, op. cit.*
[82] Gisèle Sapiro, « Formes et structures de l'engagement… », art. cité.

Malakoff, Montreuil, Gennevilliers, Aubervilliers…)[83]. La réalisation du moyen-métrage de fiction *La vie est à nous* – commande du PCF financée par des collectes au sein des réunions du Parti et dont la supervision est assurée par Jean Renoir, dans le but de soutenir les candidatures des communistes lors des élections législatives d'avril 1936 – constitue l'apogée pour l'entre-deux-guerres de cette volonté de propagande par le film. *La Marseillaise*, long-métrage de fiction, également réalisé par Jean Renoir en 1937, est également une des productions les plus ambitieuses du PCF de l'époque. Il est financé par une campagne de souscription organisée par la CGT. Pour rendre possible cette importante activité de production, le PCF met en place les structures de production et de distribution nécessaires : c'est le cas de Ciné-Liberté, qui devient une coopérative à l'été 1936, de la Société de production et d'exploitation du film *La Marseillaise,* créée spécifiquement pour le film éponyme de Jean Renoir et, enfin, des Films Populaires créée également en 1937.

Jusqu'à la guerre, et malgré la fin du Front Populaire, le PCF reste dynamique en matière de production cinématographique. Aux quelques longs-métrages de fiction s'ajoutent de très nombreux documentaires. Dans tous les cas, à ce moment, le PCF n'a pas pour objectif de concurrencer le cinéma commercial, se concentrant plutôt sur la création d'un secteur du cinéma militant en dehors du système commercial classique.

La guerre et l'Occupation constituent une parenthèse durant laquelle le travail de production du PCF s'interrompt. Il reprend cependant rapidement à la Libération, mais avec une nouvelle orientation due à la place inédite qu'occupe le Parti dans la vie politique française. En effet, en tant que parti de gouvernement, le PCF souhaite s'occuper de tous les domaines de la vie sociale. L'art, et en particulier le cinéma, fait partie de ceux-ci. Par rapport à l'avant-guerre, l'idée du PCF est donc de favoriser la mise en place, non pas d'un cinéma militant réservé aux cercles communistes, mais d'un cinéma « progressiste » de large diffusion. Dans cet esprit, le cinéma communiste ne se développerait plus en marge du circuit commercial, mais à l'intérieur de celui-ci. Ainsi, cinéma français et cinéma de Parti se trouvent, dans l'enthousiasme de la Libération, confondus dans l'esprit des militants et des dirigeants communistes[84].

Et ce d'autant plus que la guerre a laissé l'industrie du cinéma dans un état déplorable. En septembre 1944, les tournages sont interrompus, les salles de cinéma ne fonctionnent pas

[83] Sur le PCF et le cinéma cf. Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.* et Laurent Marie, *Le cinéma est à vous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.
[84] Voir Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*

faute d'électricité. Par ailleurs, l'absence de renouvellement du matériel des studios et des salles pendant quatre ans est la cause de la vétusté du matériel. Enfin, un certain nombre de pénuries (matières premières) bloquent la reprise du travail dans les studios. Devant cette situation, l'idée que le secteur doit impérativement être modernisé, reconstruit et ne pourra l'être sans l'intervention de l'État, fait l'unanimité. Dans ce contexte, le PCF compte bien jouer un rôle important : la reconstruction passera par une rénovation du système en vue de la mise en place d'une économie dirigée, de manière à encourager la production d'un cinéma libéré des contraintes du système commercial. Cette volonté est d'autant plus entendue que, depuis l'Occupation et la Libération, de nombreux professionnels du cinéma ont adhéré au Parti. Cependant, Pauline Gallinari[85] montre que les cinéastes les plus connus (Pagnol, Guitry, Clair…) n'adhèrent pas, à l'exception de Grémillon, qui est sans doute le plus célèbre des cinéastes communistes de l'après-guerre.

L'importance du PCF dans le secteur passe également par l'intermédiaire de la CGT. En effet, la branche cinéma de la Fédération CGT du spectacle remise en place à la Libération regroupe une dizaine de syndicats et quelques 40 000 syndiqués. Avec un taux de syndicalisation à 75% chez les professionnels du spectacle[86], les syndicats affiliés à la CGT sont quasiment en situation de monopole. En outre, à la Libération, le PCF renforce son influence sur les syndicats de la branche cinéma. Ainsi, si la Fédération du Spectacle n'est pas dirigée par des communistes et si la base syndicale ne l'est pas nécessairement, des communistes sont souvent à leur tête. Ainsi, Jean Grémillon et Louis Daquin dirigent le Syndicat des techniciens de la production cinématographique CGT.

Le CLCF : peser sur le cinéma à la Libération

En réalité, et jusqu'à sa dissolution à l'été 1945[87], c'est le Comité de Libération du Cinéma Français (CLCF), très proche du PCF, qui porte la volonté de modernisation et de renouvellement du cinéma français auprès du gouvernement. Mouvement de Résistance intellectuel, le CLCF est issu de la fusion du Réseau des syndicats (fondé par Jean-Paul Le Chanois) et de la section cinéma du Front National (fondée par l'écrivain René Blech)[88], deux mouvements de Résistance de zone occupée, sous l'égide du CNR. Le CLCF est alors chargé

[85] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*
[86] D'après Patricia Hubert-Lacombe, cité dans *Ibid.*
[87] D'après Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 1994.
[88] Cf. Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, Points, Points Histoire, 2014.

par ce dernier de l'organisation de l'insurrection des milieux du cinéma au moment de la Libération. Ainsi, dans la journée du 19 août 1944, lors de l'insurrection parisienne, les locaux du COIC et ceux de France-Actualités (actualités filmées) sont occupés par les membres du CLCF. Ainsi, ce dernier s'assure d'avoir la mainmise sur l'instance dirigeante du cinéma français – en s'installant tout simplement dans ses locaux – et sur la réalisation et la publication des actualités filmées. En effet, la seconde tâche assignée par le CNR au CLCF est d'assurer la reparution rapide d'un journal d'actualités filmées émanant de la Résistance. Ainsi, dès le 19 août, des opérateurs mandatés par le Comité sillonnent Paris et prennent des images des combats pour ce qui est alors le premier numéro du nouveau journal filmé. Les films impressionnés transitent à travers la ville à bicyclette et sont montés au studio des Buttes-Chaumont[89]. Finalement, devant la richesse des matériaux récoltés, il est décidé que la totalité du premier numéro sera consacré à la Libération de Paris. Un commentaire est écrit par Pierre Bost et dit par Pierre Blanchar (qui est également Président du CLCF) pour compléter les images. Finalement, le film est projeté au cinéma Le Normandie le 29 août 1944. C'est un triomphe, « le CLCF a gagné la première bataille de l'image » écrit Sylvie Lindeperg[90]. Il gagne ainsi la légitimité, par les images, qu'il n'avait pu acquérir faute d'engagement direct dans la Résistance active. Au moment de la Libération, le CLCF est de fait devenu un interlocuteur incontournable du gouvernement provisoire pour les questions cinématographiques et joue un rôle essentiel dans les premiers mois de la Libération.

Par ailleurs, son programme très précis de réorganisation du cinéma lui permet de mobiliser largement derrière lui des militants, avec le soutien du PCF et de la CGT. Le programme du CLCF reprend en réalité largement le programme du Front National qui est développé dans les derniers mois de l'Occupation dans les colonnes de *L'Écran français*, l'organe du Front National du cinéma, intégré (depuis mars 1944) dans *Les Lettres françaises* clandestines. Dans un article des numéros de juin et juillet 1944, « Le cinéma aux mains pures », Louis Daquin défend l'idée d'une émancipation du cinéma vis-à-vis des puissances de l'argent par la modification radicale des rapports de production[91].

Sylvie Lindeperg a montré, par ailleurs, que le renouvellement du cinéma est surtout envisagé sous l'angle du sujet et pas vraiment autour des questions formelles (contrairement au néo-réalisme italien). Ainsi, Jean-Paul Sartre, toujours dans *l'Écran français*, met en avant la

[89] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*
[90] *Ibid.*, p.53.
[91] Louis Daquin, « Le cinéma aux mains pures », *Les Lettres françaises*, n°17, juin 1944 et n°18, juillet 1944, cité par Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*

nécessité d'un renouvellement thématique appelant les cinéastes à traiter de sujets sociaux[92]. Daquin, quant à lui, écrit, dans les mêmes colonnes le 23 septembre 1944 :

> Nous ne pouvons pas, pour le moment, nous égarer dans des spéculations sur l'esthétique du cinéma et encore moins badiner avec notre métier. Notre rôle est de convaincre et de persuader. Car il faut que tous les moyens soient mis en œuvre pour que rapidement, grâce au cinéma, l'esprit et la culture française puissent rayonner, non seulement à travers la France, mais encore dans le monde entier[93].

Quelques temps plus tard, le CLCF reprend la même idée et demande, par ailleurs, la suppression immédiate du COIC et son remplacement par un organisme interprofessionnel confiant la gestion du secteur à parité entre des représentants de la profession et de l'État[94].

Enfin, l'épuration est le dernier point du programme du CLCF. Dès septembre 1944, il devance les instances officielles et met en place une commission d'épuration de douze membres. Un questionnaire est préparé et envoyé à l'ensemble de la profession. Les questionnaires litigieux sont étudiés au sein de la Commission d'épuration. Celle-ci a le pouvoir de prononcer des suspensions d'activité dans l'attente des décisions des instances juridiques officielles encore en construction.

Dès les premiers moments de la Libération, le CLCF saisit donc au vol les opportunités qui lui permettent de se poser en interlocuteur incontournable du gouvernement et compte transformer le succès d'estime qu'il connaît alors (pour son passé résistant, pour le film *La Libération de Paris*) en rétributions politiques et professionnelles[95]. Dans un premier temps, la tactique semble réussir puisque le CLCF parvient à prendre en main les actualités cinématographiques, à mettre en place une commission d'épuration et à imposer un programme cohérent de réformes du secteur cinématographique. Cette puissance permet à des hommes du CLCF d'accéder à des postes importants dans l'État dans le domaine du cinéma. Ainsi, en septembre 1944, Jean Painlevé, communiste, membre du CLCF, est nommé directeur de la Cinématographie (en remplacement de Louis-Émile Galey). De même, Claude Jaeger obtient le poste d'Administrateur Adjoint de l'Office Professionnel du Cinéma (créé le 28 août 1945 en remplacement du COIC) et garde un poste important après la création du Centre National de la Cinématographie (qui remplace l'OPC à partir d'octobre 1946). Par ailleurs, Fernand Grenier, député communiste de la Seine, est spécifiquement chargé des questions

[92] Jean-Paul Sartre, « Un film pour l'après-guerre », *Les Lettres françaises*, n°15, avril 1944, cité par Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*, p.29.
[93] Cité par Laurent Marie, *Le cinéma est à vous…, op. cit.*
[94] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, *op. cit.*
[95] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*

cinématographiques à l'Assemblée Nationale et porte les revendications du CLCF, puis de la CGT dans le débat national. Grâce à cette « spécialisation », qui n'existe dans aucun autre parti, le PCF peut se donner l'image du seul défenseur des travailleurs du film dans le pays, ce qui lui assure sa place dans le secteur cinématographique.

En outre, le CLCF – par l'intermédiaire de Jean Painlevé, jusqu'en mai 1945 – pèse sur la forme de la nouvelle Commission de contrôle des œuvres cinématographiques en appuyant pour la mise en place d'une commission mixte, composée de représentants de l'État et des professionnels en nombre égal[96]. Celle-ci est finalement créée par l'ordonnance du 3 juillet 1945 et dépend du Ministère de l'Information (dont dépend également le cinéma). Elle vient remplacer la censure militaire qui fonctionnait depuis le mois d'août 1944. La grande nouveauté de cette commission est donc la présence aux côtés des sept représentants de l'État (Ministères de la Défense, de l'Intérieur, de l'Information, de l'Éducation nationale, de la Santé, des Colonies), de sept représentants de la profession (choisis par branches : représentants des réalisateurs, des producteurs, des exploitants, des critiques, des distributeurs, des auteurs et des spectateurs, par l'intermédiaire de la Fédération Française des Ciné-Clubs). Il va sans dire que du fait de l'implantation de la CGT dans la profession, un certain nombre de représentants des professionnels sont proches ou membres du PCF. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Georges Sadoul qui représente les critiques. Par ailleurs, certains représentants de l'État sont également communistes : la représentante de l'Éducation nationale entre 1946 et 1949, Marie Lahy-Hollebecque, ainsi que le Président de la Commission, Georges Huisman, fonctionnaire nommé par le Ministre de l'Information et proche compagnon de route du PCF[97]. Ce dernier donne d'ailleurs du rôle de la Commission une interprétation originale. Pour lui, en effet, la censure se doit avant tout d'être morale : il ne s'agit pas d'interdire des films dont le contenu politique serait jugé inopportun, mais d'éviter que des films immoraux viennent gâcher le travail d'éducation populaire mené par ailleurs[98]. En outre, toujours selon son Président, le but de cette censure d'État est de contrer toutes les censures plus ou moins officielles (Centrale Catholique et municipalités en particulier) qui prennent régulièrement l'initiative de réaliser des coupes à l'intérieur des films, sans en avertir le réalisateur et son producteur. Bref, dans l'esprit de Huisman, la Commission de contrôle devient le garant de la liberté d'expression. Enfin, il a l'idée d'instaurer une censure à la qualité qui interviendrait avant même la réalisation des films,

[96] Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération (1944-1950)*, Paris, ADHE, 2001.
[97] Georges Huisman préside, par ailleurs, l'Association France-URSS. Sa femme, Danielle Huisman, est à la tête de l'Union des Femmes Françaises. Les deux organisations font partie de la « galaxie communiste ».
[98] Frédéric Hervé, *La censure du cinéma…, op. cit.*

sur lecture des scénarios. Ainsi, cela permettrait d'éviter que de mauvais producteurs français donnent de la France – en particulier à l'étranger – une image négative[99].

Enfin, la création de la Coopérative Générale du Cinéma Français (CGCF) à l'automne 1944 résulte du programme du CLCF qui prévoit de transformer le cinéma français en proposant de nouvelles modalités concrètes de production et de diffusion des films. En réalité, la CGCF est composée de six coopératives de branche (production, exploitation, distribution…), l'ensemble étant censé assurer l'autonomie du système. Il semble que les membres de la Coopérative aient un temps caressé l'espoir de récupérer les biens des sociétés allemandes (en particulier de la Continental) comme capital de base pour la Coopérative. En fait, l'idée est très vide abandonnée – la Continental sera finalement nationalisée et deviendra l'Union Générale Cinématographique (UGC) – faute de moyens et seule la branche production de la CGCF connaîtra quelque activité (*La Bataille du rail* reste son principal succès).

Cependant, très rapidement, le CLCF va perdre ce rôle central. En effet, dès les premiers temps de la Libération, la concurrence entre le pôle gaulliste-démocrate-chrétien et le pôle communiste-CGT-CLCF pour le contrôle des instances cinématographiques est très forte. Le général de Gaulle ne va en effet cesser de chercher à circonscrire le pouvoir des communistes et apparentés. Ainsi, si Jean Painlevé est nommé directeur du cinéma en septembre 1944, le Ministère de l'Information, qui était confié à un proche du PCF, Jean Guignebert, passe à Pierre-Henri Teitgen, MRP. En outre, Pierre Riedinger, résistant gaulliste et fonctionnaire de Vichy, est nommé directeur adjoint du cinéma. Ainsi, le poids potentiel de Painlevé est compensé par celui de Teitgen et d'autres fonctionnaires gaullistes (comme Riedinger) nommés à la direction du cinéma, au COIC et au ministère de l'Information qui vont s'employer à limiter les ardeurs du premier. Ainsi, le projet de la Commission Supérieure Technique, qui fait partie du programme du CLCF, mis en place par Painlevé à son arrivée à la Direction, est laissé en sommeil du fait de l'inertie volontaire du Ministère de l'Information qui retarde de mois en mois la mise à disposition des crédits alloués. Finalement, la subvention sera supprimée en janvier 1946[100]. Painlevé est donc rapidement mis en difficulté de tous côtés, à la fois par le Ministère de l'Information et par une partie de la profession qui voit d'un mauvais œil l'intervention de l'État dans l'industrie du cinéma, préférant un retour au libéralisme d'avant-guerre[101]. Finalement, ces oppositions ont raison de Painlevé qui est remplacé, à partir du 16

[99] Frédéric Hervé, *La censure du cinéma…, op. cit.*
[100] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, *op. cit.*
[101] *Ibid.*

mai 1945, par Michel Fourré-Cormeray. Celui-ci a le double avantage d'être proche du MRP et d'être un haut fonctionnaire et non pas un représentant de la profession. Le message de l'État est clair : le cinéma sera traité au même titre que les autres activités économiques dans le cadre d'une économie dirigée certes, mais libérale.

Les représentants de la profession sont, par ailleurs, également tenus à l'écart au profit de gestionnaires issus de la fonction publique à l'intérieur du COIC. Le maintien du COIC tel qu'il fonctionnait sous l'Occupation, alors même que le CLCF demandait son remplacement par un organisme paritaire, dénote bien la volonté de l'État de garder les choses en main. Dès octobre 1944, Pierre-Henri Teitgen, Ministre de l'Information, nomme Philippe Acoulon, fonctionnaire du COIC de l'époque de Vichy, commissaire provisoire du COIC. Ainsi, la continuité entre les deux époques est ouvertement assumée. La création le 29 décembre 1944, à la demande du CLCF, d'une commission paritaire consultative aux côtés du Commissaire provisoire du COIC, ne change rien à l'affaire, puisqu'elle n'est que consultative et n'a donc aucun moyen de peser sur les décisions. La création de l'Office Professionnel du Cinéma (OPC) le 28 août 1945, qui n'est qu'un calque du COIC, ne change pas non plus la donne. Il en est de même pour le CNC, créé le 25 octobre 1946. Là encore, si les professionnels sont représentés dans la direction du Centre au sein d'un conseil paritaire de 16 membres, leur rôle est encore une fois uniquement consultatif, provoquant la déception de la CGT et du PCF qui préconisaient la création d'un Commissariat Général du Cinéma au sein duquel un « Conseil paritaire » aurait eu des pouvoirs réels et étendus (élection du Commissaire général, écriture de la législation du cinéma…)[102]. En outre, la déception des communistes vient également du fait que le CNC ne dispose pas des moyens concrets qui permettraient de donner une impulsion nouvelle au cinéma, de même qu'il n'a aucune prérogative financière, ce qui lui interdit toute influence sur le devenir économique du secteur. Le système est libéral et le restera[103]. Nous sommes loin de la volonté du CLCF qui milite alors pour la mise en place d'un secteur du cinéma libéré des contraintes du capitalisme et pour la participation des professionnels à la réglementation du secteur.

La question des instances de direction du cinéma n'est pas le seul secteur dans lequel le CLCF perd rapidement son influence. Concernant l'épuration du cinéma, la légitimité de la Commission d'épuration mise en place par le CLCF est très rapidement remise en cause par des personnalités gaullistes. Ainsi, le producteur Henri Ullman reproche à certains membres du

[102] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*
[103] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*

CLCF leur collaboration avec le régime de Vichy ou les nazis[104]. En outre, la commission du CLCF est rapidement (dès l'hiver 1945) remplacée par les commissions d'épuration officielles et doit se contenter de préparer les dossiers pour elles. Celles-ci provoquent d'ailleurs la déception du CLCF, étant accusées de pratiquer une justice de classe, qui consiste à punir durement les techniciens et les ouvriers et à être indulgents par rapport aux faits de collaboration économique pratiquée par les chefs d'entreprises[105]. D'après Jean-Pierre Bertin-Maghit[106], ces allégations sont fausses, mais il est certain que, mis à part quelques grandes affaires (Clouzot, Guitry, Le Vigan…), l'épuration reste limitée et ne provoque pas le renouvellement du personnel voulu par le CLCF[107].

Le CLCF va également perdre rapidement le monopole sur les actualités cinématographiques. Après *La Libération de Paris*, le premier numéro de *France-Libre-Actualités* paraît le 5 septembre 1944. Le journal n'a alors aucune reconnaissance officielle et ne doit son existence qu'à l'occupation de fait des locaux de *France-Actualités* par l'équipe du CLCF. Or, il se trouve que le général de Gaulle a déjà, à ce moment, accordé le monopole des journaux filmés au *Monde Libre*, fabriqué par les alliés anglo-américains. Le CLCF s'engage alors dans d'intenses négociations avec ce dernier. Finalement, le journal du CLCF peut continuer de paraître à condition de proposer en son sein des séquences issues du *Monde Libre*. À la fin de l'année, le journal du CLCF semble l'emporter puisque de Gaulle interdit la reparution des autres journaux filmés français et accorde à *France-Libre-Actualités* – qui devient *Les Actualités françaises* à partir d'avril 1945 – le monopole jusqu'à la fin de la guerre. Cependant, en contrepartie, l'État devient l'actionnaire principal de la société, mettant fin aux espoirs de fonder une société coopérative. Si l'État laisse donc quelques prérogatives au CLCF, il s'arrange néanmoins pour acquérir la maîtrise complète de la structure juridique qui produit le journal. En outre, après mai 1945, *Les Actualités françaises* perdent le monopole de la presse filmée, le gouvernement autorisant les journaux d'avant-guerre à reparaître à partir du mois de juillet 1945. C'est la fin de la prérogative spéciale du CLCF[108].

Ainsi, dès le milieu de l'année 1945, le destin du CLCF et la place laissée aux espoirs des communistes et de la CGT sont largement battus en brèche. La déception et le

[104] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit. ;* Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation, op. cit.*
[105] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*
[106] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation, op. cit.*
[107] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*
[108] Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS, 2000.

désenchantement l'emporte chez de nombreux professionnels. Grémillon n'est pas exempt de ce sentiment, qui se retranscrit dans son travail scénaristique sur *Le Massacre des innocents*[109].

Les Accords Blum-Byrnes

Pour compenser cette perte de pouvoir au sein de l'État, le PCF va accorder – également par l'intermédiaire de la CGT, dont il reprend les revendications – une grande importance à la défense du cinéma français et de ses techniciens et créateurs devenant, à ces propres dires, le « Parti du cinéma français ». L'élément le plus saillant de cette tâche que se donne le PCF est la campagne contre l'Arrangement relatif au cinéma contenu dans l'Accord Blum-Byrnes signé le 28 mai 1946 à Washington par Léon Blum et le Secrétaire d'État américain James F. Byrnes. Cet « arrangement », placé en annexe de l'accord principal qui accorde un prêt de 650 millions de dollars à la France, réglemente l'importation des films américains en France à partir du mois de juillet 1946 en remplacement de l'accord Marchandeau de 1936. L'accord installe un système de « quota à l'écran » (qui remplace le « contingentement à l'importation » prévu par l'Accord précédant[110]) : les importations de films étrangers ne sont plus limitées en nombre mais, cependant, les exploitants doivent réserver au moins quatre semaines par trimestre (13 semaines) à la projection de films français.

Le texte de l'accord précise, par ailleurs, que celui-ci est provisoire, le temps que l'industrie française soit redressée, et aboutira rapidement à une situation de libre échange complet.

> Le Gouvernement des États-Unis constate avec satisfaction qu'en prenant ces nouvelles mesures, le Gouvernement français envisage l'élimination complète de toute protection pour le moment où l'industrie française du film aura recouvré son pouvoir de concurrence[111].

Entre leur signature en mai 1946 et leur ratification par le Parlement le 1er août 1946, un mouvement de contestation de l'ensemble de la profession (les producteurs se sentant autant concernés que les techniciens), soutenu par le PCF et la CGT se met en place. Seule la presse communiste cependant, *L'Humanité* et *L'Écran français* surtout, relaient l'inquiétude des professionnels pour qui l'Arrangement Blum-Byrnes constitue, si ce n'est la « mise à mort du

[109] Cf. intro, d'après Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*
[110] L'Accord Marchandeau autorisait la projection de 94 films étrangers doublés par semestre dans les salles françaises, soit 188 films étangers par dont environ 150 étaient américains. Par ailleurs, quelques salles habilitées (une quinzaine) étaient autorisées à diffuser des films américains en version originale. Cf. Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement Blum-Byrnes à l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 à 1948 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°13, 1993.
[111] Texte cité en annexe de l'article de Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement Blum-Byrnes… », art. cité.

cinéma français »[112], du moins une grave mise en danger de l'industrie cinématographique française. Dans la foulée de la signature des Accords à Washington, le 16 juin 1946[113], se tient une conférence organisée par la CGT-spectacle dans les locaux de l'IDHEC. Celle-ci rassemble un grand nombre de professionnels, bien au-delà des seuls cercles militants et syndicaux : Charles Chézeau, Louis Daquin, Georges Sadoul et Jean Grémillon sont bien entendus présents, mais on y trouve également Raymond Bernard, Louis Jouvet, André Luguet, Henri Jeanson. Enfin, Fernand Grenier, député communiste et responsable du cinéma pour le Parti à l'Assemblée Nationale, est présent, marquant la volonté du PCF de marquer son soutien au mouvement naissant. Lors du débat qui précède la ratification des accords par l'Assemblée, c'est d'ailleurs lui qui oriente l'attention de l'Assemblée sur « l'Arrangement » concernant le cinéma. Ainsi, au-delà de son travail de transmission des inquiétudes de la profession, le PCF se pose d'emblée comme le seul et unique défenseur du cinéma au sein des institutions de la République.

Cependant, malgré l'intervention de Grenier, les députés communistes votent en faveur de l'Accord, mettant en avant le rôle de « parti de gouvernement » du PCF, pour lequel l'intérêt de la nation prime sur les accords de détail. Duclos dit :

> C'est donc, mes chers collègues, sans un enthousiasme délirant, mais avec une vue exacte des réalités et aussi, vous le comprenez aisément, avec le souci de ne pas mettre en cause la signature de la France, que nous allons voter les projets qui nous sont proposés par le gouvernement[114].

Ainsi, à ce stade, la participation gouvernementale compte prioritairement par rapport à la défense de la profession. L'accord est donc ratifié et la mobilisation professionnelle s'arrête pour un temps.

C. Utiliser le cinéma pour une visée pédagogique : les communistes au gouvernement

1) La préparation du film

Le projet du film de Grémillon est donc né de la volonté des communistes – en particulier de Marcel Cornu – d'utiliser le cinéma à des fins pédagogiques au service de l'État. Aussitôt le projet accepté au sein de la sous-commission des spectacles, le choix du réalisateur

[112] Pierre Laroche, « A-t-on signé à Washington l'arrêt de mort du cinéma français ? », *L'Écran français*, n°51, 19 juin 1946.
[113] D'après Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.* ; Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement Blum-Byrnes… », art. cité, donne la date du 14 juin.
[114] Cité par Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*

du film est mis en œuvre. La première trace du nom de Grémillon dans les archives de la Commission[115] apparaît à la fin de l'année 1946 dans une lettre de l'Union Nationale des Intellectuels destinée à Marcel Cornu, dans laquelle celle-ci propose un certain nombre de ces membres pour siéger à la Commission. Pour la section « Arts et Cinéma », Jean Grémillon, ainsi que Louis Daquin, sont désignés. Si les deux hommes ne sont pas retenus pour siéger, le premier voit son nom reparaitre quelques mois plus tard quand il s'agit de trouver une personnalité capable de prendre en charge la réalisation du film dont la Commission à le projet. Contrairement à Louis Daquin, trop proche du PCF, le choix de Jean Grémillon peut sembler consensuel dans le cadre de la réalisation d'une grande œuvre nationale. En effet, la personnalité du réalisateur semble à même de concilier les exigences des différents partenaires et partis impliqués dans la commande du film. Tout d'abord, Grémillon est déjà, à la Libération, un cinéaste important et reconnu. *Gueule d'Amour*, *Remorque*s, tous deux avec Jean Gabin, lui valent son statut de « grand cinéaste français ».

Ensuite, *Le ciel est à vous*, sorti en Février 1944, encensé par l'ensemble de la critique de l'Occupation, est reconnu comme l'œuvre d'un cinéaste patriote. *L'Écran français*, en particulier, fait du film, en opposition avec *Le Corbeau* de Henri-Georges Clouzot, le modèle d'un cinéma vertueux. Sylvie Lindeperg[116] a montré que derrière les enjeux moraux et esthétiques ce sont les personnalités de Grémillon et de Clouzot qui sont mises en concurrence. Dans le contexte d'une épuration éminente, en effet, l'hebdomadaire communiste se choisi un modèle (en l'occurrence, Jean Grémillon, Résistant et cinéaste connu avant-guerre) et un contre-modèle (Clouzot, collaborateur ayant commencé sa carrière pendant l'Occupation). L'édification du cinéaste en tant que modèle à la fin de l'Occupation peut expliquer la place très particulière qu'il occupe à la Libération et dans l'immédiat après-guerre et le choix des pouvoirs publics au moment de mettre en route la réalisation d'un film à dimension nationale.

La Commission du Centenaire n'est d'ailleurs pas la seule à avoir recours au prestige de Grémillon puisque celui-ci cumule, à ce moment-là, de nombreuses fonctions honorifiques ou de direction dans diverses institutions publiques ou privées. Ainsi, la présidence de la Cinémathèque française lui échoit à partir de 1944. Grand cinéaste, ayant réalisé quelques œuvres devenues des classiques, défenseur du patrimoine cinématographique et de sa diffusion, sans compter son aura de cinéaste-résistant qui place résolument la Cinémathèque française du côté des « vainqueurs », Grémillon est la personnalité idéale pour occuper la fonction de Président de l'association. Pour les mêmes raisons, auxquelles s'ajoute son engagement en

[115] AN, F/17/14689.
[116] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre…, op. cit.*

faveur de « l'auteur de film », il devient également, au même moment, Secrétaire général de l'Association des Auteurs de films (au sein de la SACD) en septembre 1945. De même, et parce qu'il est également membre du PCF, il accède à la Présidence du Syndicat des techniciens CGT à partir de 1946. Cette reconnaissance est couronnée par l'obtention, en novembre 1946, du grade de Chevalier de la Légion d'Honneur au titre du Ministère de l'Information pour avoir :

> … par son influence, contribué à faire connaître en France et à l'Étranger l'art cinématographique. Metteur en scène de grand talent. A donné de nombreuses œuvres classiques[117].

Pour les membres de la sous-commission des spectacles, Grémillon présente ainsi l'avantage d'être à la fois un cinéaste reconnu et le modèle du cinéaste-résistant. En outre, les communistes de la sous-commission voient en lui la possibilité de faire passer leurs idées sur le Centenaire. Le choix de Grémillon, cinéaste célèbre, couvert d'honneur et membre du PCF, peut donc sembler judicieux pour tous.

La sous-commission prend finalement contact avec Grémillon au cours du mois de mars 1947. Celui-ci accepte aussitôt de proposer à la sous-commission un projet de film sur « 48 », en précisant néanmoins qu'au cas où son projet serait retenu, il ne pourrait achever le film pour le mois de février 1948 étant déjà engagé dans la réalisation des *Baladins*[118] pour le producteur André Paulvé[119]. Le cinéaste propose plutôt de terminer le film pour l'automne 1948. Il semble que la Commission du Centenaire ait refusé ce compromis, précisant qu'il est primordial que le film sorte au moment de la commémoration, en février. Finalement, comme l'écrit Grémillon à André Halley des Fontaines, Président directeur général de l'UGC, « L'intérêt que je portais à « 48 » fut tel que j'obtins du producteur avec qui j'étais lié de reporter au printemps 48 la réalisation du film dont Spaak et moi venions de terminer le scénario »[120]. Il semble que ce soit « l'importance nationale et cinématographique du projet qui lui était proposé »[121] qui a convaincu le réalisateur d'accepter la commande de la Commission et de retarder[122] son projet en cours.

---

[117] Dossier de Légion d'Honneur de Jean Grémillon, version numérique disponible sur la Base de donnée LÉONORE (http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore_fr).

[118] Scénario mettant en scène une troupe de comédiens de Comedia dell' Arte à Paris au moment du massacre de la Saint Barthélémy.

[119] Grémillon fait un historique de la naissance du projet de film dans sa lettre du 12 juin 1947 à André Halley des Fontaines, PDG de l'UGC, fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).

[120] Lettre du 12 juin 1947 de Jean Grémillon à André Halley des Fontaines, fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).

[121] « Note à l'intention de Monsieur Isay, sur l'état au 5 avril 1948 du film *Le Printemps de la Liberté* », AN, F/17/14688.

[122] En réalité, d'abandonner. *Les Baladins* ne sera jamais réalisé.

Dès ce moment Émile Tersen, historien, communiste et Secrétaire général de la Société d'histoire de la Révolution de 1848, est désigné pour assister Grémillon dans ses recherches historiques. Ainsi, dès le 16 avril[123], l'historien cherche à prendre contact avec le réalisateur en vue de la tenue de la première réunion de la sous-commission des spectacles prévue le 23 avril, au cours de laquelle Grémillon est censé présenter son projet et convaincre l'ensemble des membres. Il semble d'ailleurs que ceux-ci n'étaient pas conquis d'avance, Tersen invitant le cinéaste à préparer l'entrevue avec soin parce qu'« il faut toujours prévoir des embuches » dues à la présence de Jules Romains « qui n'encaissera sans doute pas aisément son éviction »[124]. Les archives de la Commission du Centenaire n'ayant pas gardé trace de ce projet de Jules Romains, il nous est difficile d'interpréter ce changement de programme au profit de Grémillon. Cela nous permet cependant de nous faire une petite idée des luttes d'influence qui pouvaient exister au sein de la Commission.

Vraisemblablement, le projet de film de Grémillon et Émile Tersen a convaincu la sous-commission puisque c'est à ce moment, fin avril 48, que Grémillon est officiellement chargé de la réalisation du film. La lettre de Marcel Cornu à Raymond Isay datée du 30 avril 1947[125], confirme ce choix : Cornu précise que :

> Le Comité de 1848 s'est adressé au CNC. L'accord général des membres de la Société d'histoire de 1848, du Comité d'action pour la célébration du Centenaire et du CNC s'est fait sur le choix de Jean Grémillon qui sera, pour tous les détails historiques du film, secondé par le Secrétaire général de la Société de 1848. Le directeur du CNC s´adresse pour réaliser le film à l'UGC (ex-Continental), la majorité des actions de cette firme appartenant à l'État[126].

Ainsi, dès la fin du mois d´avril 1947, les premières bases du projet sont posées, tandis que ses acteurs principaux (Grémillon, Tersen, le CNC et l'UGC) sont désignés.

Pour l'aspect technique de la production du film, il est donc fait appel au CNC. Le Centre, créé par la loi du 26 octobre 1946, découle, nous l'avons vu, de la volonté des pouvoirs publics de mettre en place une véritable réglementation et un contrôle du secteur cinématographique. Ainsi, il a pour fonction d'élaborer la législation du cinéma et de contrôler son application. C'est également à lui qu'échoit la gestion du Registre public de la cinématographie. Par ailleurs, la Commission de contrôle des œuvres cinématographiques (censure) se trouve également en son sein. Enfin, comme le COIC pendant l'Occupation, le

[123] Lettes d'Émile Tersen à Jean Grémillon des 16 et 18 avril 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).
[124] Lettre d'Emile Tersen à Jean Grémillon du 16 avril 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).
[125] Marcel Cornu, « Note pour M. Isay », 30 avril 1947, AN, F17/14688.
[126] *Ibid.*

CNC est chargé du contrôle et de l'édition des cartes d'autorisation d'exercice pour les professionnels du cinéma et les sociétés[127]. On le voit, le CNC est avant tout constitué pour jouer un rôle de contrôle et de réglementation dans le cadre d'une économie libérale, provoquant la déception profonde des communistes qui espéraient voir la mise en place d'un organisme susceptible d'intervenir directement au sein de l'industrie cinématographique. Dans le cas du *Printemps de la liberté,* cependant, le Centre se trouve de fait impliqué directement au cœur d'un projet de réalisation puisqu'il est chargé de faire l'intermédiaire entre l'État et la société productrice en gérant l'avance du Ministère.

Pour produire le film, le CNC fait appel à l'UGC au mois d'avril 1947[128]. Cette société n'est pas choisie au hasard puisqu'elle est une entreprise publique issue de la nationalisation, en avril 1945, des entreprises allemandes du secteur cinématographique et en particulier de la Continental, société de production parisienne à capitaux allemands[129]. Pour Marcel Cornu[130], le lien entre la volonté de mettre en œuvre un cinéma commandité par les pouvoirs publics et le recours à une société publique coule de source alors même que la nationalisation de l'UGC avait été, elle aussi, une déception pour les communistes. En effet, si une société publique est effectivement créée, il n'est pas question pour la majorité du Gouvernement de mettre en place un cinéma d'État, échappant au secteur commercial. L'entreprise devra, au contraire, fonctionner en autonomie et être rentable, comme n'importe quelle entreprise commerciale[131]. Il semble cependant que cette décision soit remise en cause dans le cadre spécifique du *Printemps,* l'UGC se trouvant, de fait, engagée sous les ordres du CNC, à produire un film dans l'intérêt de l'État. Un « Exposé des motifs »[132], destiné à défendre le projet de réalisation du film devant l'Assemblée Nationale, place d'ailleurs en premier les arguments nationaux et pédagogiques en faveur du projet et ensuite seulement, plus-value appréciable, l'idée de rentabilité commerciale.

Une fois Grémillon et l'UGC désignés, Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, qui gère concrètement la mise en route du projet, organise une réunion entre les différents acteurs, à savoir Jean Grémillon, l'UGC et des représentants du Ministère de l'Éducation nationale. C'est lors de cette rencontre qu'un budget provisoire de 100 millions de francs est

[127] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*
[128] Lettre de Marcel Cornu à Grémillon du 17 avril 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,20).
[129] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*
[130] « Note à l'intention de Monsieur Isay, sur l'état au 5 avril 1948 du film *Le Printemps de la Liberté* », AN, F/17/14688.
[131] Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma …, op. cit.*, p.38.
[132] « Exposé des motifs », sd. (sûrement fin 1946), AN, F/17/14689.

déterminé d'un commun accord entre tous les acteurs[133]. C'est également à ce moment-là qu'il est décidé qu'une avance de l'État « de l'ordre de 40 millions de francs » sera octroyée au film.

L'étude du dossier du Crédit National, conservé à la Cinémathèque française, nous permet d'envisager plus en détail le montage financier du film. Il nous faut d'abord revenir un instant sur la particularité du rôle joué par le Crédit National à partir de 1941 dans la production cinématographique. Société anonyme privée créée en 1919 sur l'impulsion de l'État et reconnue comme remplissant des missions d'intérêt public parce que proposant des prêts à taux bas, elle avait lors de sa création pour fonction d'aider à la reconstruction du pays suite à la Première guerre Mondiale. Elle continue à fonctionner tout au long des années trente et pendant l'Occupation. Cependant, le Régime de Vichy, qui réalise un travail important de réorganisation du secteur cinématographique (le COIC est créé en 1940), lui donne une nouvelle fonction dans ce domaine. Avec la loi du 19 mai 1941, le Crédit National se voit en effet confier une mission d'aide au secteur cinématographique par l'octroi de prêts aux entreprises de production. Si le Crédit National est une entreprise privée, c'est bien la volonté de l'État qui s'exprime par la loi de 1941. Au travers de l'octroi d'avances, l'État entend en effet encourager le développement d'une industrie cinématographique aux bases économiques saines en procédant à une sélection des projets les plus viables financièrement. À la Libération, la loi du 19 mai 1941 reste en place et contribuera au financement de très nombreux films tout au long des années cinquante. Pour sélectionner les projets qui recevront une avance, le Crédit National réalise un bilan financier très précis. Pour cela, les sociétés de production sont tenues de fournir tous les documents nécessaires à la réalisation d'un devis sérieux.

Dans le cas du *Printemps de la liberté*, l'UGC envoie une demande d'avance le 8 janvier 1948 assortie d'un devis provisoire du film, du plan de financement, de la liste des principaux acteurs et techniciens. Le devis du film fourni par l'UGC est fixé, comme il a été décidé, à 100 millions de francs et on trouve bien trace de l'avance de la Commission du Centenaire, qui transite par le Ministère de l'Éducation nationale, de 40 millions de francs. D'autre part, le devis provisoire montre que le reste de la somme, censée être apportée par l'UGC, sera, en réalité, en partie issue d'autres intervenants, l'UGC cherchant à diminuer le plus possible sa part d'investissement sur ses fonds propres. Ainsi, une avance de 35 millions de francs est demandée au Crédit National. Par ailleurs, nous apprenons que l'UGC ne produira pas directement le film, mais qu'une coopérative sera créée par Grémillon, regroupant les principaux acteurs et

[133] Note de Michel Fourré-Cormeray au Ministre de l'Éducation National, 16 février 1948, AN, F17/14688.

techniciens qui mettront leurs salaires en participation à hauteur de 5 millions de francs[134]. Ainsi, l'UGC n'a plus que 20 millions de francs à fournir sur ses deniers propres.

Très rapidement, donc, la société tente de réduire les risques en cherchant à diminuer le plus possible son investissement propre. Dès le 9 juin 1947, André Halley des Fontaines, le PDG de l'UGC, met en avant, dans une lettre à Grémillon, le risque que représente la production du film pour sa société. Il écrit :

> Toutefois, je désire que ce film ne soit pas une aventure aussi bien pour les techniciens qui y participeront que pour notre société et je ne me reconnais pas le droit, dans les circonstances actuelles, de conduire l'UGC à des difficultés dont elle ne sortirait qu'au détriment de l'ensemble de la profession et des intérêts des techniciens et producteurs indépendants[135].

C'est également dans cette lettre qu'il annonce à Grémillon que le budget du film « ne saurait en aucun cas dépasser 100 millions de francs »[136]. Alors qu'il avait été seulement fixé un budget provisoire lors de la réunion du mois d'avril, le devis devient à ce moment irrévocable, alors même que le scénario du film n'est pas encore écrit. Par ailleurs, Halley des Fontaines refuse de s'engager sur des dates de tournage – il parle de « dates aussi scabreuses que celles de la fin de l'été » proposées par Grémillon – et pose comme condition préalable à l'acceptation définitive de l'UGC de produire le film, l'achèvement de tout le travail préparatoire (écriture du scénario, maquettes de décors et de costumes…). Il écrit :

> Lorsque ces éléments seront réunis, nous pourrons alors prendre une décision quant à la réalisation proprement dite du film et aux dates de cette réalisation. Il ne saurait être question pour nous de nous engager dès aujourd'hui d'une façon totale et définitive[137].

Et, plus loin :

> Je crois pour ma part qu'il est moins dangereux, en mettant les choses au pire, de ne pas commémorer les journées de Février et de Juin 1848 par la projection du film, que de se lancer dans une aventure qui risquerait d'avoir des répercussions graves aussi bien pour le film que pour notre Société elle-même.

Ainsi, dès les prémisses du projet, le PDG de l'UGC – malgré ses protestations d'enthousiasme – se montre extrêmement réservé et méfiant, cherchant, par ailleurs, à limiter au maximum l'engagement de sa société dans le projet. Sans le dire explicitement, Halley des Fontaines laisse bien entendre que pour lui, et pour l'UGC, la commémoration de 1848 est de

---

[134] Il est ainsi décidé que Grémillon laissera 160 000 francs de son salaire pour l'écriture du scénario en participation (lettre de P.C. Kohlheim à Grémillon du 25 juillet 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21)) ainsi que 2 millions de francs sur son salaire pour la réalisation du film (contrat du 12 décembre 1947 entre l'UGC et Grémillon, Fonds Grémillon 4-COL-55(39,21)).

[135] Lettre du 9 juin 1947 de André Halley des Fontaines à Jean Grémillon, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21)

[136] *Ibid.*

[137] *Ibid.*

moindre importance par rapport à la santé financière de la société. Dès ce moment, le décalage entre les préoccupations des instigateurs du projet et celles du responsable de l'UGC est considérable. La suite montrera qu'une réconciliation entre ces deux visions demeurera impossible.

Cette lettre d'Halley des Fontaines provoque la colère de Grémillon, qui y répond quelques jours plus tard, le 12 juin 1947, dès son retour de Bruxelles – où il a pris part à l'inauguration de l'exposition « Naissance du cinéma » organisée en partenariat avec la Cinémathèque française – et la transmet à Marcel Cornu dès le 13 juin 1947[138]. Dès ce moment, la tension entre le réalisateur et son producteur est palpable et Grémillon répond point par point à la lettre d'Halley des Fontaines (dont il a numéroté les paragraphes en marge). Tout d'abord, le cinéaste rappelle rapidement l'historique du projet. Ainsi, il précise qu'il a réussi à obtenir de son producteur (en l'occurrence André Paulvé) de reporter à plus tard la réalisation des *Baladins*, pourtant bien engagé. Un peu plus loin, il souligne que la Commission du Centenaire a obtenu pour le film une avance de 40 millions de francs

> … pour épauler et soutenir une entreprise dont l'ampleur était telle qu'elle exigeait de chacun des participants une foi entière et une préoccupation unique. Je partageais cette foi. La préoccupation du film « 48 » devint pour moi essentielle[139].

Ainsi, sous couvert de rappeler l'historique du projet, le cinéaste pointe sa propre implication, ainsi que celle de l'État et de la Commission du Centenaire, sans doute pour suggérer, par contraste, au PDG de l'UGC que son investissement et celui de sa société laissent à désirer. Ensuite, le cinéaste renvoie Halley des Fontaines à lui-même concernant ses inquiétudes quant à la rentabilité du projet et ses conséquences pour l'UGC. Il semble que pour lui cette question est hors de cause, l'intérêt du projet se situant ailleurs, du côté du sujet traité. Il rejoint ici l'état d'esprit des commanditaires du film (et en particulier de Marcel Cornu). Surtout, c'est la limitation du budget du film qui provoque la colère de Grémillon. S'il avait accepté, d'un commun accord avec l'UGC et un représentant du Ministère de l'Éducation nationale, un devis provisoire de 100 millions de francs au moment de la mise en place du projet, au printemps 1947[140], la volonté de l'UGC de fixer irrévocablement le budget du film avant même le début des travaux préparatoires, lui semble inadmissible. Malgré la colère du cinéaste, l'UGC reste sur ses positions et la clause concernant le budget maximum de 100

[138] Lettre du 13 juin 1947 de Jean Grémillon à Marcel Cornu, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,20).
[139] Lettre du 12 juin 1947 de Jean Grémillon à André Halley des Fontaines, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21)
[140] Lettre du 16 février 1948 de Michel Fourré-Cormeray (CNC) au Ministre de l'Éducation nationale, AN, F17/14688.

millions de francs est reprise quelques mois plus tard dans le contrat du 23 octobre 1947 entre l'UGC et le CNC[141]. Un article précise que la production du film sera suspendue si son devis total dépasse 100 millions de francs jusqu'à ce qu'un nouvel accord soit trouvé entre les partenaires. En l'absence d'accord, la production se trouverait, de fait, annulée.

La capacité de mettre fin au projet est une préoccupation récurrente de l'UGC. Ainsi, bien qu'officiellement subordonnée au CNC, elle se ménage la possibilité de faire machine arrière à tout moment grâce à la clause des cent millions de francs. En mettant en avant les risques que représente la réalisation, il va sans dire que la société émet un commentaire implicite sur ce qu'elle pense du projet. Compte tenu de ce que nous savons, il est clair que pour elle le projet de Grémillon est tout sauf commercial et ne pourra lui rapporter de l'argent, d'où ses réticences et le budget maximal qu'elle impose aux partenaires. La colère de Jean Grémillon en juin 1947 nous semble donc loin d'être anecdotique. En bon professionnel, le réalisateur comprend dès ce moment que l'UGC a des réserves sur le projet.

De son côté, si le Ministère de l'Éducation nationale s'assure une mainmise financière, ce n'est pas tant (au printemps 1947 du moins) sur la question de la rentabilité financière du projet, qui n'est pas sa principale préoccupation, mais sur la gestion de l'argent public. Ainsi, le contrat du 23 octobre 1947 stipule ainsi que l'UGC n'est pas habilitée à gérer elle-même le prêt de l'État, le CNC touchant l'argent du ministère et remboursant ensuite le producteur de ses dépenses, sur présentation d'une facture, bien entendu. Le contrat précise d'ailleurs que le CNC est habilité à contrôler à tout moment « les conditions de production et d'exploitation du film »[142]. De son côté, l'UGC est tenue de fournir tous les documents de comptabilité demandés. Enfin, le dernier article du contrat donne au CNC le dernier mot en cas de litige avec l'UGC. Ainsi, d'avance, le CNC s'assure contre les réclamations que pourrait éventuellement émettre la société productrice et rejette d'emblée l'idée d'un arbitrage extérieur.

En outre, et à la différence de l'UGC, le Ministère cherche à avoir un contrôle au niveau du contenu du film. Celui-ci, commanditaire et producteur n'a, en effet, rien d'un mécène, la réalisation du film étant subordonnée à un objectif précis : la commémoration de la Révolution de 1848. Le contrat du 23 octobre 1947[143] entre le CNC – qui s'occupe de la gestion concrète du projet pour le Ministère – et l'UGC stipule ainsi que le découpage et le devis du film devront obtenir l'accord du CNC pour que la réalisation puisse effectivement commencer. Ici, le contrôle est envisagé comme une sorte de « pré-censure ». À celle-ci succède une possibilité de

[141] AN, F17/14688.
[142] Contrat du 30 octobre 1947, Article 10, AN, F/17/14688.
[143] AN, F/17/14688.

« censure » à proprement parler, puisque le film terminé devra être « présenté à l'acceptation » au directeur général du CNC[144].

Enfin, l'État s'assure également la mainmise sur le projet, le Ministère de l'Éducation nationale et la Commission du Centenaire étant eux-mêmes soumis au contrôle du Ministère des Finances qui gère l'ensemble du budget de l'État. Ainsi, bien qu'un budget propre (135 millions de francs) soit destiné à la Commission, celle-ci ne peut disposer des fonds qui lui sont alloués qu'après l'accord du Ministère de l'Éducation nationale, d'abord et, ensuite, du Ministère des Finances. On le voit, si l'État laisse au Ministère de l'Éducation nationale le soin de juger du contenu du film et de demander des modifications sur son contenu si nécessaire, il s'arroge, par le jeu des interdépendances entre les différents ministères, un droit de vie ou de mort sur le projet. Au travers du Ministère des Finances – l'un des « ministères clefs » définis par de Gaulle et tenu de ce fait à l'écart du pouvoir des communistes depuis la Libération – c'est sans doute la Présidence du Conseil qui s'assure la mainmise. Ce système est d'autant plus intelligent qu'intervenant au niveau de la gestion budgétaire pure, ce Ministère peut difficilement être suspecté de censure politique. En outre, en semblant soumettre la décision à de pures considérations « techniques » (gestion budgétaire), il laisse ainsi les ministères les plus exposés (Éducation nationale, Information…) et la Présidence du Conseil vierges de toute volonté apparente de censure politique.

2) Le travail d'écriture du Printemps de la liberté

Le premier projet de film : faire un film national

Les principaux acteurs du projet ainsi que le montage financier semblent donc en place au mois de juin 1947. Il nous faut maintenant nous pencher sur le travail de préparation du film : aussi bien l'écriture du scénario et des dialogues que la réalisation des maquettes de décors et de costumes, l'établissement des devis, etc.

L'étude du texte de ce qui semble être le premier synopsis du film, vraisemblablement écrit par Jean Grémillon et Émile Tersen entre le 21 (date du retour de Jean Grémillon à Paris) et le 23 avril 1947 pour la première réunion de la sous-commission des spectacles du 23 avril[145], s'oriente dans le sens de la création d'un projet visant l'ensemble de la nation française. Il est

[144] « La société UGC s'engage à présenter la première copie standard du film faisant l'objet des présentes à l'acceptation du directeur général du CNC obligatoirement dans le courant de l'année 1948 », Contrat du 30 octobre 1947, Article 4, AN, F/17/14688.
[145] Lettres d'Émile Tersen à Jean Grémillon des 16 et 18 avril 1947, fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55(39,12).

prévu de traiter avant tout de l'aspect social des événements. Pour Grémillon, cela consiste non seulement à mettre en valeur les causes sociales de la révolution, mais également à porter un intérêt particulier à « reconstituer scrupuleusement les conditions d'existence de l'époque »[146]. Cependant, conscient qu'il doit réaliser un film grand public, le cinéaste précise qu'il s'attachera à mettre en scène des personnages crédibles, auxquels les spectateurs pourront s'identifier. D'où, outre son insistance sur l'aspect social, la mise en valeur de la dimension « humaine »[147], c'est-à-dire individuelle, du récit. Ici se trouve sans doute l'originalité de l'approche de Grémillon : la volonté de faire à la fois un film montrant les grands moments de l'histoire collective et en même temps des caractères individuels dans le cadre d'un cinéma intimiste. Dans ce système, le traitement des personnages doit permettre d'établir une « continuité » entre les événements historiques racontés et de faire ainsi émerger un sens à l'histoire. Comme l'écrit Grémillon dans ce premier synopsis, ce sont les personnages « qui seront chargés de nous faire comprendre par leur action ce qu'a été la Révolution »[148].

Le cinéaste a donc pour projet initial de réaliser une synthèse entre cinéma commercial et cinéma pédagogique et éducatif donnant une vision fine et juste de l'histoire. Pour lui, la dimension nationale du film se trouve justement dans la contrainte qu'il se donne de réaliser une œuvre capable de satisfaire le plus grand nombre de spectateurs possible, tout en créant un objet fidèle à sa vision de l'histoire.

Les différentes versions du scénario :

Après la rédaction du premier synopsis pour la sous-commission de fin avril, le travail de documentation historique commence. Il est mené par Émile Tersen, avec l'aide de Pierre Kast, qui fournit à Grémillon un ensemble de fiches thématiques – conservées dans le Fonds Grémillon de la BnF[149] – sur les journées révolutionnaires de 1848, mais aussi sur les modes de vie, les habitudes et la société de l'époque. Par ailleurs, un travail important de recherches iconographiques, lui aussi visible dans le Fonds Grémillon, est réalisé dans les collections de la Bibliothèque nationale de France. En parallèle du travail de recherche historique écrite, Grémillon s'attache donc à « mettre en images » l'époque de manière à entrer directement dans la matière visuelle, qui préfigure celle du film. Ainsi, certains épisodes traités à l'écrit – sans doute parce qu'ils intéressent particulièrement Grémillon – sont doublés par des représentations

[146] AN, F/17/14688.
[147] AN, F/17/14688.
[148] AN, F/17/14688.
[149] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,1).

visuelles (des estampes la plupart du temps) : c'est le cas, par exemple, de l'épisode de la prise des Tuileries par le peuple le 24 février 1848.

Dès avant le début de l'écriture du scénario cependant, la production semble accumuler les difficultés et les tensions puisque dès le mois de juin 1947, Grémillon se plaint des retards pris dans la préparation du film. Il en rejette la faute sur l'UGC, déclinant toute responsabilité personnelle[150]. À ce moment, l'échéance de février 1948 pour la sortie du film est déjà dépassée, Grémillon souhaitant, vu le retard pris par les partenaires, pouvoir commencer le tournage en décembre 1947, pour une sortie au mois de mai 1948[151]. De son côté, l'UGC renvoie la faute sur Grémillon, lui reprochant de ne pas avoir commencé le travail d'écriture du scénario, entrainant le retard des autres étapes du travail[152]. Il semble en effet que Grémillon soit accaparé par ses diverses responsabilités institutionnelles au printemps 1947. Nous avons vu qu'en avril 1947, alors que la sous-commission spectacles doit se tenir le 23 avril, Grémillon reste absent de Paris jusqu'au 21 et ne répond pas immédiatement à la sollicitation d'Émile Tersen, pressé de commencer le travail et inquiet de l'issue de la rencontre[153]. Par ailleurs, début juin 1947 Grémillon se trouve à Bruxelles pour l'inauguration de l'exposition « Naissance du cinéma ». Enfin, au début du mois de juillet, Grémillon est à Varsovie en compagnie de Michel Fourré-Cormeray et Georges Sadoul[154]. Grémillon est-il trop occupé par ses tâches officielles pour se mettre au travail ? Se méfie-t-il et attend-il d'avoir davantage de certitude sur la poursuite du projet pour commencer à rédiger son scénario ? Il faut dire que la signature de son contrat avec l'UGC n'intervient que le 21 juillet 1947[155] au terme de nombreuses difficultés. P.C Kohlheim, sans doute l'avocat de Grémillon, qui gère la rédaction et la signature des contrats en son nom lui écrit :

> Enfin, après des efforts considérables, ce contrat est signé. Les efforts n'ont pas été considérables à cause du nombre et de la longueur des rendez-vous, mais en raison du travail téléphonique intense pour réussir à avoir trois entrevues en 20 jours. Tout le monde est gentil dans la maison

[150] Lettres d'André Halley des Fontaines à Jean Grémillon et de Jean Grémillon à André Halley des Fontaines des 9 et 12 juin 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).
[151] Lettre de Jean Grémillon à Marcel Cornu du 13 juin 1947, BnF, fonds Grémillon 4-COL-55(39,20)
[152] Lettre d'André Halley des Fontaines à Jean Grémillon du 9 juin 1947, fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).
[153] Lettres d'Émile Tersen à Jean Grémillon des 16 et 18 avril 1947, fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).
[154] D'après une photo prise à l'aéroport de Varsovie le 1er Juillet 1947*, parue dans *Film*, n°24, 1er septembre 1947. La première version du scénario étant datée du 10 au 26 juillet 1947, on peut penser que Grémillon rentre de Varsovie entre le 1er et le 9 juillet.
[155] Grémillon termine alors l'écriture de la première version.

> [UGC], mais un contrat à discuter avec eux donne plus d'occupation que 100, même avec des personnes beaucoup plus dures[156].

Peut-on supposer que l'UGC retarde volontairement la signature de ce contrat pour se donner la possibilité de changer d'avis au cas où les pouvoirs publics reviendraient sur leur engagement ? Il semble, par ailleurs que la société productrice procède de même avec le CNC, le contrat devant unir les deux structures, pourtant central dans le montage institutionnel et financier du film, n'intervenant que le 27 octobre 1947, alors que Grémillon a déjà écrit trois versions de son scénario.

Malgré ces tensions, le travail d'écriture du scénario commence à l'été 47. Le réalisateur devait normalement être secondé par Charles Spaak, scénariste très prolifique du cinéma classique français, avec lequel il a déjà écrit de nombreux films, parmi ses plus célèbres, depuis l'avènement du parlant : *La petite Lise, Daïnah la métisse, Gueule d'amour, L'étrange Monsieur Victor, Le ciel est à vous* et très récemment le scénario des *Baladins*, le projet que Grémillon a abandonné pour se consacrer au *Printemps de la liberté.* La collaboration entre les deux hommes avait tout pour se passer dans les meilleures conditions et promettait d'être fructueuse. Cependant, un différend semble opposer Spaak et l'UGC, puisque ce dernier ne participe finalement pas à l'écriture de la première version du scénario écrite du 10 au 26 juillet 1947 à Tréboul (Douarnenez) dans le Finistère. Une lettre assez énigmatique d'André Halley des Fontaines (UGC) datée du 10 juillet 1947, laisse entendre que Charles Spaak a eu maille à partir avec l'UGC. Le producteur écrit :

> J'espérais trouver plus de coopération de la part de votre coéquipier […] je suis d'ailleurs quant à moi persuadé qu'en ce qui concerne l'écriture du scénario, les choses seront faites de façon aussi efficace et aussi bonne[157].

Après le retrait de Spaak, l'UGC renonce donc à engager quelqu'un d'autre et encourage Grémillon à écrire seul son scénario. Il est néanmoins prévu de faire appel à un dialoguiste de renom une fois la première version terminée. Pour cette raison, l'UGC a d'ailleurs refusé d'augmenter la rémunération du réalisateur pour l'écriture du scénario après la démission de Spaak[158].

---

[156] Lettre de P.C. Kohlheim à Jean Grémillon du 25 juillet 1947, fonds Grémillon 4-COL-55, Bnf, 4-COL-55(39,21).
[157] Lettre d'André Halley des Fontaines à Jean Grémillon du 10 juillet 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21). Par ailleurs la lettre de Kohlheim (lettre du 25 juillet 1947) nous confirme que Spaak a bien été retiré du contrat signé le 21 juillet avec l'UGC pour l'écriture du scénario.
[158] Lettre de P.C. Kohlheim à Jean Grémillon du 25 juillet 1947, fonds Jean Gémillon, BnF,4-COL-55 (39,21).

Le cinéaste se trouve donc seul pour écrire le film tout au long du mois de juillet 1947. De cette première phase d'écriture émerge une première version du scénario d'une trentaine de pages dactylographiées divisée en deux parties dont Pierre Kast – recruté en tant qu'« assistant historique »[159] – nous apprend que Grémillon ne l'a pas rédigée comme une version définitive mais comme une étape de travail en vue de l'écriture d'une seconde version. Cela explique, selon lui, que celle-ci soit très riche, avec beaucoup d'éléments contextuels aussi bien sur la Révolution de Février 1848 que sur les journées de juin qui lui succèdent. Il semble que le réalisateur ait mis, dans un premier temps, la priorité sur les éléments historiques au détriment des éléments purement fictionnels, dont il ébauche seulement la mise en forme narrative.

Après un bref séjour à Paris, vraisemblablement entre le 26 juillet et le 6 août, durant lequel il donne lecture de son scénario, Grémillon repart à Tréboul, cette fois-ci en compagnie d'Albert Valentin, lui aussi proche collaborateur. Les deux hommes ont, en effet, déjà travaillé ensemble sur deux films : *L'Étrange Monsieur Victor* et *Le ciel est à vous* pour lesquels Valentin avait écrit les scénarios[160]. Cependant, alors que Spaak devait être payé neuf cent mille francs pour l'écriture du scénario du *Printemps de la liberté*, Valentin ne reçoit – pour le même travail – qu'une rémunération de trois cent mille francs. On peut supposer que l'écart de salaire est dû non seulement à la moindre notoriété de Valentin mais aussi, et surtout, à ses activités durant l'Occupation. En effet, Valentin a travaillé pour la Continental, pour laquelle il a réalisé le film *La vie de plaisir* qui lui valut les foudres de la censure de Vichy et celles de la presse clandestine. À la Libération, Valentin est interdit d'exercice pour plusieurs années[161] et ne pourra reprendre sa carrière qu'en 1948. Après avoir réalisé deux films (*Le Secret de Monte Cristo* en 1948 et *L'échafaud peut attendre* en 1949) qui sont des échecs public et critique, il se recentre sur sa carrière de scénariste, sans rencontrer vraiment le succès. Bien que nous n'ayons pas de traces des circonstances de l'engagement de Valentin, on peut supposer que c'est Grémillon qui propose son nom parce qu'il a déjà collaboré avec lui et aussi, sans doute, pour aider un proche dans le besoin.

Le scénario écrit par les deux hommes, terminé au 1er septembre 1947, est très différent de la première version écrite par Grémillon en juillet. Alors que celle-ci restait somme toute

[159] « Préparation film *48* ». Estimation dépenses jusqu'à la livraison du découpage », BnF, Fonds Grémillon 4-COL-55 (39,18).
[160] L'adaptation et les dialogues sont de Charles Spaak.
[161] Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Robert Lafont, collection Bouquin, 1982.

très théorique, cette nouvelle version semble s'orienter vers un film davantage accessible au grand public. Ainsi, les auteurs mènent un travail important sur les personnages. D'autre part, les éléments contextuels présents dans le premier scénario sont simplifiés et clarifiés de manière à rendre l'ensemble plus facilement compréhensible. La dimension historique n'est cependant pas oubliée. Les deux hommes mettent en place un maillage très complexe et original entre les éléments historiques et la partie fictionnelle, dans le but d'échapper aussi bien à l'anecdote qu'au didactisme.

Cette volonté de synthèse entre éléments historiques et fictionnels est issue des réflexions de Jean Grémillon sur le travail de Sergueï Eisenstein. Dès 1946[162], Grémillon s'attache en effet à analyser le style du réalisateur soviétique et sa manière de donner à voir l'histoire de son pays. Tout d'abord, il montre que dans les premiers films d'Eisenstein, *La Grève* (1924) et *Le cuirassé Potemkine* (1925), « les éléments moteurs n'étaient plus des individus mais des masses ; le drame était « dépersonnalisé » ». Cependant, Grémillon montre que cette technique a ses limites. En effet, pour lui, *Octobre* (1928) pousse trop loin dans ce sens avec pour conséquence que « la complexité et la composition abstraite de certains épisodes affaiblissent l'action sur le spectateur par une compréhension parfois difficile ». Cependant, Grémillon montre qu'Eisenstein lui-même a pris conscience de ce problème et que le style du grand cinéaste évolue vers la réapparition de personnages centraux (*Alexandre Nevski*, 1938 ; *Ivan le Terrible*, 1944) qui deviennent le symbole de certains concepts abstraits qu'il souhaite transmettre. Cependant, insiste Grémillon, Eisenstein ne bascule pas pour autant dans les vices du cinéma historique occidental – vu comme le contre-modèle du cinéma soviétique – puisque « ce dont le film d'Eisenstein parle le moins, c'est du caractère de son héros exprimé par des traits psychologiques, sa vie privée ou ses habitudes ».

À son tour, au moment de l'écriture du *Printemps de la liberté*, Grémillon cherche à trouver l'équilibre entre ces diverses options. Pour éviter la complexité d'*Octobre*, Grémillon décide de mettre en scène des personnages individuels auxquels le spectateur pourra s'identifier. Cependant, comme il l'a observé chez Eisenstein, le moteur de l'histoire ne se situera pas dans les traits psychologiques, la vie privée ou les habitudes de ses personnages, mais dans les mouvements de masse (scènes collectives).

C'est également dans cette deuxième version du scénario qu'apparaît pour la première fois la mention des acteurs qui joueront dans le film. A la deuxième page du scénario portant le

[162] Jean Grémillon, « Jean Grémillon nous parle d'Eisenstein », *Regards*, n°32, 15 mars 1946 repris dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos (1925-1959)*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 210.

titre « Distribution », les noms des acteurs sont écrits au crayon à papier à côté du nom des personnages principaux[163]. Ainsi, Jean doit être interprété par Gérard Philipe, Fernand Ledoux incarnera le Père Nivôse, Paul Bernard sera Édouard Espivent-Vignolles, le Baron Etienne sera interprété par Jean Debucourt. Enfin, La Croque sera joué par Pierre Larquey. Seul le rôle de Françoise n'est pas attribué. Il semble que Grémillon rencontre des difficultés à trouver l'interprète idéale. Un nom apparaitra seulement en avril 1948[164]. Il s'agit d'une certaine « Jeanine Moreau ». Peut-on supposer que c'est de Jeanne Moreau qu'il s'agit ? À ce moment, celle-ci vient d'entrer à la Comédie-Française où elle joue ses premiers grands rôles et participe au Festival d'Avignon en septembre 1947. Elle est par ailleurs très proche du TNP, où officie également Gérard Philipe. On peut faire l'hypothèse que c'est ce dernier qui présente Jeanne Moreau à Grémillon. *Le Printemps de la liberté* aurait donc pu être le premier grand film de Jeanne Moreau. Finalement, après l'échec du projet, Grémillon choisira Arlette Thomas, avec qui il a travaillé sur *Pattes Blanches*, pour interpréter le rôle de Françoise pour la radio et au Festival de Biarritz.

Malgré la bonne avancée du travail, le cinéaste a déjà quinze jours de retard sur l'échéance fixée par le contrat du 21 juillet 47, qui prévoyait qu'une « continuité détaillée » devrait être livrée à l'UGC au plus tard le 15 août[165]. C'est néanmoins cette version qui est présentée et acceptée par la Commission du Centenaire et le CNC début septembre 1947[166].

En parallèle, le scénario est également soumis à l'UGC qui doit réaliser un devis. Le couperet tombe quelques jours plus tard : le producteur estime le budget du film de 120 à 140 millions de francs. Le devis des 100 millions de francs est donc, dès ce moment, largement dépassé. C'est le début de l'escalade qui conduira Grémillon à réduire à deux reprises son scénario dans le but de respecter le budget maximum fixé par contrat. Dans une lettre sans date à Grémillon, Marcel Cornu enjoint Grémillon à accepter de couper dans son travail. Cette solution apparaît comme la seule possible au député qui écrit :

> Il est évidemment impossible de trouver les 45 millions qui seraient nécessaires. Une seule issue : remanier le scénario et faire un film plus court qui ne dépasserait pas la somme de 100 millions. Absolument aucune solution[167].

[163] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,6).
[164] « Note du 5 avril 1947 à R. Isay », AN, F17/14688.
[165] Lettre de P.C. Kohlheim à Jean Grémillon du 25 juillet 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,21).
[166] « Note du 5 avril 1947 à R. Isay », AN, F17/14688.
[167] Lettre de Marcel Cornu à Jean Grémillon sd., fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,20).

Grémillon s'exécute donc, et écrit à Lardy, dans l'Essonne, entre le 27 octobre et le 11 novembre 1947, la troisième version de son scénario, sans doute avec l'aide de Pierre Kast. Cette version reste très similaire à la précédente, mais le cinéaste supprime cependant une dizaine de scènes consacrées aux événements historiques (abdication du roi, prise des Tuileries par le peuple…) – dont la majorité sont des scènes de foules nécessitant des décors coûteux – non absolument nécessaires au déroulement de l'intrigue. D'autre part, il réduit l'importance de son décor : au lieu de la place de la Bastille – dont la reconstitution en studio promet d'être coûteuse – le décor principal du film sera une place secondaire située dans le Faubourg Saint-Antoine (vraisemblablement au métro Faidherbe-Chaligny d'aujourd'hui).

Cependant, malgré ces réductions, le devis du film, dont le scénario est transmis mi-novembre à l'UGC, reste trop important. Si la société présente un devis de 100 millions de francs au Crédit national le 8 janvier 1948, l'avis de l'organisation Chéret, mandatée par la société est formel : non seulement le budget du film est d'emblée sous-évalué d'environ un million de francs, mais, de plus :

> Si la réalisation respectait l'ordre des saisons, le tournage devrait débuter en février, se continuer au printemps et se terminer en plein été : en ce cas, il conviendrait d'envisager un total de 28 semaines de tournage et une majoration des chiffres ci-dessus d'environ 50%[168].

Soit un budget de 150 millions de francs. Alors, pour tenter de réduire encore une fois le coût du film, Grémillon entreprend une nouvelle fois de réduire son histoire en même temps qu'il en écrit les dialogues et réalise le découpage technique, entre janvier et le 12 mars 1948. Le réalisateur supprime, encore une fois, un certain nombre de scènes historiques, en particulier les scènes situées dans le « Biorama », théâtre de lanterne magique. Une fois ce travail achevé, commence l'attente du verdict de l'UGC. Celui-ci arrive le 20 mars 1948 : le devis du film est fixé à plus de 200 millions de francs[169], soit une augmentation de 100% par rapport au devis initial, que l'UGC refuse de prendre seule en charge[170].

[168] Fonds du Crédit National, Cinémathèque française, CN273-B183.
[169] « Note à Mr Isay du 5 avril 1948 », AN, F17/14688 et Rapport d'André Chagneau, 6 avril 948, AN, F17/14688.
[170] Rapport d'André Chagneau au Ministre de l'Éducation nationale, 6 avril 1948, AN, F17/14688.

II. LE DÉSENGAGEMENT DE L'ÉTAT

A. Vers l'exigence de rentabilité : un système libéral ?

En réalité, plus que du scénario en lui-même, le problème de l'augmentation du budget vient de la très importante inflation qui sévit en France depuis la Libération, malgré les diverses tentatives des gouvernements pour la réduire. Ainsi, entre janvier 1944 et décembre 1946, les prix sont multipliés par trois. De 1946 à 1948, période pendant laquelle le projet du *Printemps de la liberté* est discuté et préparé, les prix augmentent d'environ 60% par an[171]. En d'autres termes, entre le moment où le film est commandé à Grémillon (mars 1947) et le devis final de mars 1948, les prix des produits industriels ont plus que doublé.

Au-delà du problème de l'inflation cependant, la remise en cause du projet de Grémillon vient avant tout des choix libéraux du gouvernement français à partir de la fin de l'année 1947. Une rapide mise au point historique sur le contexte économique des années 1947-1949 est ici nécessaire pour éclairer la situation. Nous avons vu dans le chapitre précédent la spécificité du contexte historique des années 1944 à 1947 au cours desquelles, malgré les tensions croissantes, une volonté d'unanimité animait les différents acteurs politiques et institutionnels. À partir de l'année 1947, cette situation change, dans le contexte des débuts de la guerre froide.

Au niveau international, la montée des tensions est visible depuis le printemps 1946 au moment où Winston Churchill, dans son célèbre discours du 5 mars 1946 prononcé au Westminster College de Fulton (Missouri, USA), constate que « De Stettin sur la Baltique à Trieste sur l'Adriatique, un rideau de fer est descendu à travers le continent »[172]. L'année suivante, le Président américain Truman, qui était présent lors du discours de Churchill, présente au Congrès américain sa tactique de *containment*, traduite en français par la notion d'endiguement, qui constituera la base de la politique étrangère des États-Unis pour les années à venir. Avec la Doctrine Truman, l'isolationnisme traditionnel des États-Unis vis-à-vis de l'Europe est abandonné au profit d'un interventionnisme fort, tout entier tourné vers la nécessité de limiter le plus possible l'expansion des régimes communistes en Europe et dans le monde. Concrètement, Truman demande au Congrès une aide financière et militaire pour la Grèce et la Turquie en proie à la guerre civile, ainsi qu'une aide financière pour les pays d'Europe de l'Ouest menacés par le totalitarisme de type socialiste.

[171] Serge Berstein, Pierre Milza, *L'année 1947*, *op. cit.*
[172] Cité par Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*.

La déclaration de Truman a lieu en parallèle de la Conférence de Moscou consacrée au devenir de l'Allemagne vaincue, qui se tient entre le 10 mars et le 24 avril 1947. La rencontre se solde par un échec, les ministres des affaires étrangères américain (Marshall), anglais (Bevin), soviétique (Molotov) et français (Bidault) présents lors de cette rencontre, ne parvenant pas à trouver une solution de compromis sur la question du gouvernement et du statut à donner à l'Allemagne. En réalité, c'est la première fois depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale que les désaccords entre les deux « grands » (USA et URSS) apparaissent avec autant de clarté. Si, officiellement, la Conférence ne se termine pas par une rupture diplomatique, les puissances en présence commencent néanmoins à compter leurs forces en vue d'un possible affrontement.

La véritable rupture aura lieu quelques mois plus tard, lors de la Conférence de Paris qui se tient du 27 juin au 2 juillet 1947, entre les mêmes, autour de la question des modalités d'attribution de l'aide Marshall (Europeen Recovery Program, ERP). Celle-ci a été proposée, dans le cadre de la nouvelle politique de *containment* des États-Unis, par le Secrétaire d'État Georges Marshall lors d'un discours à Harvard le 5 juin de la même année. En proposant cette aide, les États-Unis espèrent faciliter le redressement économique et politique des pays européens et éloigner ainsi la tentation au communisme de populations frappées par la misère. Cet objectif reste cependant implicite et l'URSS est conviée, par les représentants français (Bidault) et anglais (Bevin), néanmoins réticents, à participer à la Conférence. En effet, les deux hommes comptent bien sur le refus soviétique, mais souhaitent que celui-ci vienne directement de Molotov et non d'eux-mêmes[173]. C'est effectivement ce qui va se produire, la conférence se soldant, le 2 juillet, par un refus de Molotov, l'aide Marshall conduisant pour lui, dans les conditions proposées par les États-Unis, à la remise en cause de la souveraineté nationale des États bénéficiaires. Une deuxième conférence, sans représentant soviétique cette fois, se tient entre juillet et septembre et aboutit à la signature, le 20 septembre 1947, d'une entente entre seize nations européennes[174], qui acceptent de recevoir l'aide des États-Unis. L'acceptation ou pas de l'aide Marshall constitue la première marque concrète de bipolarité au niveau mondial : d'un côté, le camp des alliés des États-Unis, qui acceptent l'aide et les conditions de sa mise en place ; et de l'autre, ceux qui refusent l'aide, derrière l'URSS, rendant visible la sphère d'influence soviétique à l'Est.

Dans ce contexte, la France, qui accepte l'aide, se place rapidement dans le camp occidental. Il apparaît en effet aux gouvernants que le redressement français, dans le cadre du

[173] Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République…, op. cit*.
[174] Il s'agit de la France, Grande-Bretagne, Italie, Portugal, Irlande, Grèce, Pays-Bas, Islande, Belgique, Luxembourg, Suisse, Turquie, Autriche, Danemark, Suède et Norvège.

plan Monnet appliqué à partir de janvier 1947, ne pourra avoir lieu qu'avec l'aide des dollars américains d'autant plus que, depuis la fin de la guerre, la France survit effectivement grâce aux divers prêts et aides qui lui ont déjà été accordés par les États-Unis et les banques américaines[175]. La contrepartie de ces aides consiste en la mise en place d'un système économique libéral dans les pays bénéficiaire qui se traduit dans un premier temps par des politiques de réduction de l'inflation et de baisse des dépenses publiques que les gouvernants français s'appliquent à mettre en place à partir de la fin de l'année 1947 au travers de la conception et de l'application (janvier 1948) du plan Mayer[176] (Ministre des Finances du gouvernement Schuman, René Mayer). Pour Mayer, c'est le « dirigisme inflationniste » en vogue depuis la Libération qui, en déréglant le mécanisme des prix, est responsable de l'inflation. La solution se trouve donc naturellement dans l'arrêt de la politique dirigiste menée depuis la Libération par les divers gouvernements. Dans l'urgence, face à une inflation de plus en plus violente, le plan Mayer est adopté par l'Assemblée Nationale au mois de janvier 1948.

Nous ne détaillerons pas ici l'ensemble des propositions, très techniques, du plan. Retenons simplement qu'il prévoit une augmentation brutale des prix, qui est réalisée début janvier 1948, de manière à stopper une bonne fois pour toute l'inflation. Ainsi, le charbon augmente de 62%, l'électricité de 37%, le pétrole de 8% et le textile de 31%. Le doublement du devis du film, dans ce contexte, est donc normal, du fait de l'augmentation du coût des matières premières. Le travail de Grémillon n'est donc ici que peu en cause : il ne propose pas un film trop ambitieux, un projet mégalomane irréalisable, c'est l'augmentation générale des prix qui fait augmenter artificiellement le coût du film.

Devant l'augmentation importante du devis du film, qui atteint, au printemps 1948, la somme de 200 millions de francs, un dialogue de sourds s'engage entre les acteurs autour de la renégociation de la participation de chacun. D'emblée, nous l'avons vu, l'UGC refuse de financer seule l'élévation du devis, mais consent à accroître sa part si l'État fait de même. Ainsi, si le Ministère de l'Éducation nationale accepte d'augmenter son avance de 80 millions de francs, c'est-à-dire de porter à 120 millions de francs sa participation, l'UGC consent à ajouter 20 millions de francs aux 60 millions prévus par contrat, portant sa contribution à 80 millions de francs[177], somme qui correspond, comme par hasard, exactement aux recettes que l'UGC

[175] Gérard Bossuat, « Le plan Marshall dans la modernisation de la France », Serge Berstein (dir), Pierre Milza (dir), *L'année 1947*, *op. cit.* Les Accords Blum-Byrnes ne sont que l'une de ces nombreuses aides.
[176] Ces paragraphes sur le plan Mayer sont écrits à partir de François Caron, « Le Plan Mayer : un retour aux réalités », *Histoire, économie et société*, troisième trimestre 1982.
[177] Lettre de Michel Fourré-Cormeray à Mr. Viguier, 14 avril 1948, AN, F17/14688.

prévoit pour le film[178]. Là encore, sous couvert de faire un effort face à son partenaire institutionnel, l'UGC adopte en réalité une stratégie du moindre risque. Cependant, celle-ci devient d'autant plus visible que, à l'occasion de cette renégociation, l'UGC tente de renverser la situation par rapport au montage financier initial : au lieu d'être le principal financeur du projet, comme cela devait être le cas, le producteur exige que l'État endosse ce rôle. Avec 120 millions de francs d'avance, l'État deviendrait effectivement le principal financeur du film, tandis que l'UGC, en retirant l'avance du Crédit National (20 millions de francs sont prévus) et les participations sur salaires des auteurs et techniciens du film (5 millions de francs selon le dossier du Crédit National), devrait investir seulement 55 millions de francs sur ses fonds propres.

Il nous semble que si l'UGC se permet à ce moment d'envisager un renversement complet des rôles c'est parce qu'apparaît, au début de l'année 1948, l'idée que le film ne sera pas rentable, quand bien même il rencontrerait le succès. Cette idée n'est pas nouvelle – nous l'avons vu précédemment, la principale motivation est d'ordre pédagogique et non économique – mais la nouveauté réside dans le changement d'état d'esprit qui rend possible, début 1948, son énoncé explicite. En effet, jusqu'alors, l'UGC, bien que très réticente, s'était sentie obligée, du fait de la commande d'État, d'affirmer son enthousiasme[179]. Les réserves de la société s'exprimaient plutôt au travers de son attitude : refus de s'engager avant l'achèvement complet du scénario, budget maximum fixé à 100 millions de francs dans le contexte d'inflation connu de tous, retard dans la signature des contrats, tergiversations diverses... Au contraire, au printemps 1948, le contexte politique et économique rend possible l'expression explicite de ces craintes. Ainsi, la société, bien qu'entreprise d'État, « estime qu'elle doit être dirigée de façon commerciale et qu'elle ne peut envisager une perte certaine »[180].

De son côté, l'État développe au même moment un argumentaire similaire, basé sur les informations fournies par l'UGC. Dans son rapport du 6 avril 1948 destiné au Ministre de l'Éducation nationale, André Chagneau, directeur au Ministère de l'Éducation nationale écrit :

[178] Lettre de Michel Bourgès-Maunoury au Ministre de l'Éducation nationale, 17 avril 1948, AN, F17/14688.
[179] Par exemple, dans sa lettre du 9 juin 1947 à Jean Grémillon, André Halley des Fontaines écrit : « Comme je vous l'ai dit, l'UGC tient très vivement à réaliser le film « 48 » et en ce qui me concerne personnellement, j'y suis très attaché », fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,21).
[180] Lettre de Michel Fourré-Cormeray à Mr. Viguier, 14 avril 1948, AN, F17/14688.

> Sur ces 135 millions, 40 millions ont été affecté au film *Le Printemps de la liberté* à titre de participation financière remboursable. Mais les conditions de remboursement sont telles que l'État a fort peu de chance de récupérer cette somme[181].

Ainsi, s'exprime ici la nouvelle politique d'austérité appliquée dans le cadre du plan Mayer. D'un coup, du fait des réductions budgétaires, le Ministère de l'Éducation nationale s'inquiète de l'absence de retours financiers concrets, alors même que la question de la rentabilité – et du remboursement de l'avance – n'avait jamais été abordée jusque-là, y compris par les initiateurs du projet. Ainsi, c'est le changement de politique économique du gouvernement qui a raison du projet de Grémillon. Dans une lettre datée du 17 avril 1948, Michel Bourgès-Maunoury, Secrétaire d'État au Budget, demande, au nom du Ministre des Finances (René Mayer), au ministre de l'Éducation nationale d'abandonner le projet de réalisation du *Printemps de la liberté.* Il écrit :

> De l'étude financière à laquelle cette société (UGC) vient de procéder, il résulte que les dépenses s'élèveraient à 223,5 millions de francs, alors que les recettes à attendre seront de l'ordre de 80 millions. Le Conseil d'Administration de l'UGC a estimé, en conséquence, qu'il ne pouvait accepter d'assurer la production du film s'il ne recevait pas l'assurance qu'une subvention de l'État couvrirait le déficit.
>
> En possession de ces informations, j'estime nécessaire de vous faire savoir que je ne puis envisager un relèvement du crédit prévu pour la réalisation du film. Aussi bien d'ailleurs, les délais qu'il faudrait prévoir pour obtenir le vote des crédits supplémentaires et pour la réalisation proprement dite ne permettent-ils plus d'espérer que *Le Printemps de la liberté* puisse être projeté en 1948.
>
> Dans ces conditions, je vous demande de vouloir bien abandonner tout projet de réalisation du film à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution de 1848[182].

Dès le 17 avril 1948, le projet de film est donc, pour le Ministère des Finances en tout cas, de l'histoire ancienne.

B. Deux visions du rôle de l'État

L'abandon du projet, au-delà des questions financières immédiates mises en avant par le Ministère des Finances, est, à notre avis, le résultat d'un choix politique quant aux fonctions de l'État, opéré progressivement par les gouvernements dès le début de l'année 1947 et qui

[181] Rapport du 6 avril 1948 rédigé par André Chagneau pour le Ministre de l'Éducation nationale en vue d'une réunion prévue le 19 avril, AN F/17/14688.
[182] AN, F/17/14688. Cf. la lettre en annexe *.

devient tranché, donc visible, entre autres au travers de l'abandon du *Printemps de la liberté* au printemps 1948.

Ce changement de politique gouvernementale se fait dans le contexte de guerre froide et se traduit à terme par un déplacement de la majorité politique vers la droite à l'Assemblée et dans les gouvernements à partir du printemps 1947. Ce mouvement est amorcé par le renvoi des ministres communistes du gouvernement par le Président du Conseil, Paul Ramadier, le 5 mai 1947. Celui-ci fait suite à la montée des désaccords entre les communistes et les autres partis au gouvernement sur la majorité des questions importantes du moment (comme la politique coloniale, à propos de l'Indochine). L'unité éclate cependant sur la question de la politique sociale du gouvernement. Jusque-là engagé à fond, comme le reste des partis de gouvernement, dans la « bataille de la production » – qui place la priorité au niveau du redressement économique du pays au détriment de la défense des revendications de la classe ouvrière – le PCF revient sur sa position à l'occasion de la grève qui a lieu à la fin du mois d'avril 1947 aux usines Renault. En effet, les sacrifices demandés à la classe ouvrière au nom de l'intérêt national sont tels depuis la Libération que le PCF est en passe de perdre le soutien de sa base électorale ouvrière, fatiguée de tant de sacrifices pour si peu d'acquis sociaux[183]. Philippe Buton[184] a, en effet, montré que les conditions de vie des ouvriers se dégradent clairement entre 1945 et 1947. Il note une baisse de l'espérance de vie, une augmentation de la mortalité infantile, ainsi qu'une hausse importante du nombre d'accidents du travail. Par ailleurs, le nombre d'heures de travail augmente tandis que les rations alimentaires diminuent.

Paul Ramadier, pour qui la prise de position du PCF en faveur de la grève chez Renault constitue une rupture de la solidarité gouvernementale, décide de poser la question de confiance à l'Assemblée Nationale à propos de la politique salariale du gouvernement. Le vote a lieu le 4 mai : à la majorité, moins les communistes, les députés votent la confiance. Ramadier prend alors la responsabilité, le 5 mai de révoquer les ministres qui n'ont pas voté la confiance, c'est-à-dire les communistes, mettant fin, de fait, à la participation gouvernementale du PCF. Roger Martelli[185] a montré que le renvoi des ministres communistes français entre dans un mouvement global de mise à distance des Partis communistes à l'intérieur des appareils d'État européens qui s'intensifie à partir de la fin de l'année 1947. Ainsi, aux mois de mars et avril 1947, les gouvernements belge et italien révoquent également les communistes de leurs gouvernements. Il semble que le contexte international – et non pas les ordres des États-Unis, comme l'ont

[183] Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*
[184] Philippe Buton, *Les lendemains qui déchantent…, op. cit.*
[185] Roger Martelli dans *L'Empreinte communiste…, op. cit.*

affirmé alors les responsables communistes – conduit les gouvernements européens à adopter la même attitude au même moment, dans le cadre de la montée des tensions internationales liées aux débuts de la guerre froide.

Cependant, pendant encore plusieurs mois, jusqu'à la fin du mois d'octobre 1947, le PCF continue à se comporter comme un parti de gouvernement et attend avec impatience d'être réintégré dans le gouvernement. Bien que des discussions aient lieu à l'intérieur du Parti, la ligne officielle reste, en effet, celle du soutien à la politique gouvernementale. Ainsi, alors que dès le Comité Central du 3 mai, en pleine crise ministérielle, l'impérialisme américain est dénoncé, cela n'empêche pas les dirigeants d'affirmer leur fidélité au gouvernement. Au Secrétariat du 19 mai 1947, de la même manière, Thorez souligne qu'il s'agit d'être :

> … très prudents et très modérés dans l'expression de nos critiques, dans notre presse et éviter que nos commentaires et la manière de les présenter n'apparaissent pas comme un changement de la ligne confirmée par le récent Comité Central[186].

Au même moment, ce dernier se déclare d'ailleurs favorable au plan Marshall, contre ceux, dit-il, qui veulent, par leur refus, couper l'Europe en deux. Encore une fois, si le plan est vivement critiqué à l'intérieur du PCF, la communication officielle du Parti insiste sur la nécessité du refus de voir l'Europe divisée en deux blocs.

Le Parti change cependant brutalement d'attitude et de ligne politique à partir du Comité Central du 30 octobre 1947. En fait, cette réorientation brutale est le fruit du rappel à l'ordre violent que doivent subir les représentants du PCF, dans le cadre de la Conférence de Szklarska Poreba qui se tient en Pologne du 22 au 27 septembre 1947. Neuf Partis communistes nationaux participent à la conférence : le PCUS, sept partis de pays situés dans la zone d'influence soviétique (Pologne, Yougoslavie, Roumanie, Hongrie, Tchécoslovaquie, Bulgarie) et deux PC occidentaux : le PCI et le PCF, représenté par Jacques Duclos et Etienne Fajon.

Lors de la conférence, les deux hommes subissent de violentes réprimandes à propos de la politique du PCF, de la part des représentants roumains (Ana Pauker), yougoslaves (Djilas) et hongrois. Le légalisme et l'opportunisme du Parti depuis la fin de la guerre sont visés. Cette violente critique est l'occasion, en réalité, de réorienter la ligne politique internationale des Partis communistes occidentaux. Dans son allocution sur la situation internationale qu'il prononce lors de la conférence, Jdanov, reprenant à son compte la vision du monde proposée par la doctrine Truman, entérine l'idée de la division du monde en deux camps irréductiblement opposés avec, d'un côté, l'URSS et ses alliés, défenseurs de la paix et de la liberté ; et, de

[186] Pour d'autres exemples, voir Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*

l'autre, le camp impérialiste, « fauteur de guerre » et détenteur de l'arme atomique, dirigé par les États-Unis. Dans ce système, l'Angleterre et la France, puissances affaiblies par la guerre, sont déjà dominées économiquement et politiquement par ces derniers. Il dit :

> Le but que se donnent les États-Unis est l'établissement de la domination mondiale de l'impérialisme américain. C'est aux partis communistes qu'incombe le rôle historique de se mettre à la tête de la résistance au plan américain d'asservissement de l'Europe. S'ils restent fermes sur leurs positions, s'ils ne se laissent pas influencer par l'intimidation et le chantage, s'ils se comportent résolument en sentinelles de la paix durable et de la démocratie populaire, de la souveraineté nationale, de la liberté et de l'indépendance de leur pays, s'ils savent, dans leur lutte contre les tentatives d'asservissement économique et politique de leur pays, se mettre à la tête de toutes les forces disposées à défendre la cause de l'honneur et de l'indépendance nationale, aucun des plans d'asservissement de l'Europe ne pourra être réalisé.

Ainsi, Jdanov assigne une nouvelle tâche aux PC occidentaux, consistant à entrer dans une tactique d'opposition systématique face à leurs gouvernements respectifs afin de provoquer une déstabilisation des régimes et du camp occidental en général, de manière à gêner la mise en place de la politique impérialiste américaine. Ainsi, la Conférence de Pologne réoriente complètement la ligne politique du PCF dont l'action est envisagée uniquement dans le cadre international, derrière l'URSS, le cadre national venant seulement dans un second temps[187].

Apparemment, les représentants français sont extrêmement surpris des critiques qui leur sont adressées. Après avoir accusé le coup, Duclos accepte finalement, le 26, puis le 27 septembre, de faire son autocritique personnelle et celle du PCF. Il remet en cause la ligne du Parti depuis la Libération, et même depuis l'Occupation (politique de collaboration avec les gaullistes) et reprend à son compte les nouvelles directives édictées par Jdanov. En outre, Duclos s'engage à conduire le PCF dans la voie de la dénonciation claire de l'impérialisme américain (en particulier du plan Marshall) et renonce pour son Parti à un quelconque projet de participation gouvernementale[188].

Cependant, cette nouvelle ligne adoptée par les délégués français n'est pas immédiatement mise en application en France. Les thèses de Jdanov développées en Pologne sont même gardées secrètes pendant quelque temps, puis diffusées progressivement dans les organes du Parti puis parmi les militants[189]. Il semble, en effet, que les dirigeants du PCF redoutent l'effet d'un changement trop brutal de ligne sur les militants. Dans son intervention

[187] Roger Martelli, *Histoire sincère…, op. cit.*
[188] Sur la Conférence de Szklarska Poreba, voir Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*
[189] Ces paragraphes sur les grèves de 47 sont rédigés à partir de Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*

du 2 octobre au Vel' d'Hiv', Maurice Thorez, vraisemblablement au courant de ce qui s'est passé en Pologne (d'après *l'Humanité*, Duclos et Fajon sont rentrés le 1er octobre en France), se contente de reprendre quelques éléments énoncés lors de la Conférence, sans faire état de la critique globale qu'a dû subir le PCF. Ainsi, il prend acte que le plan Marshall a effectivement divisé le monde en deux blocs et critique violement les socialistes, sans pour autant remettre explicitement en cause la politique d'union.

En interne, cependant, le changement de ligne est amorcé : dès le 9 octobre Thorez prononce son autocritique, en interne, face au Bureau Politique. Le 30 octobre, finalement, le changement devient officiel : Thorez réitérant son autocritique, cette fois face au Comité Central, organe de transmission de la ligne du Parti vers les militants, et dénonçant la dérive opportuniste du PCF sous sa direction depuis le Front Populaire. Cette intervention de Thorez est le signal de la fin irrévocable de la politique d'union défendue par le PCF depuis la Libération.

La fracture s'approfondit encore avec le déclenchement des grandes grèves des mois de novembre 1947, qui sont immédiatement envisagées, dans la société et par certains hommes politiques, comme une tentative d'insurrection directement orchestrée par le PCF. Engagé le 12 novembre à Marseille, le mouvement se répand rapidement dans le Nord-Pas-de-Calais et sur l'ensemble des régions industrielles pour atteindre son apogée du point de vue du nombre de grévistes entre le 19 et le 27 novembre. Si, fin novembre, le nombre de grévistes a tendance à diminuer, la violence des affrontements (entre ouvriers et contre les forces de l'ordre) ne fait qu'augmenter. Finalement, le mouvement s'arrête après l'appel à la reprise du travail lancé par le Comité National de Grève, le 9 décembre. En tout, sur une période de trois semaines, le mouvement a totalisé 1,8 millions de grévistes et 17 millions de journées de travail perdues, ce qui le place loin devant ceux de 1948 (grève uniquement des mineurs), de 1953 (grève des fonctionnaires) et de 1968.

À la fin de l'année 1947, l'anticommunisme, aiguisé par la peur provoquée par le mouvement de grève, est devenu tel qu'il est la raison d'être de la nouvelle coalition politique au pouvoir à partir du 22 novembre, suite à la démission du gouvernement Ramadier au plus fort du mouvement de grève. Après quelques jours de vacances du pouvoir, durant lesquels Léon Blum n'obtient pas l'investiture, Robert Schuman, membre du MRP, est élu Président du Conseil à une large majorité. La « Troisième Force », centrée sur de la défense de la République

contre les dangers que représentent pour elle le PCF, d'un côté, et le Rassemblement du Peuple Français (RPF) du Général de Gaulle[190], de l'autre, est née.

L'arrivée de Schuman au pouvoir permet de prendre acte du déplacement de la majorité vers la droite. La SFIO, qui constituait jusque-là le centre des gouvernements du Tripartisme se trouve déportée vers la gauche, tandis que le MRP se retrouve, de fait, au centre[191] avec à sa droite les partis traditionnels de la Troisième République reconstitués. La nouvelle majorité de fortune réunit donc, dans une alliance de circonstance, des partis aussi différents que la SFIO et la droite libérale[192], ce qui a pour conséquence de fragiliser à l'extrême les gouvernements : le régime des partis de la Troisième République, tant critiqué, est de nouveau en place. Pour durer, les gouvernements se trouvent donc dans l'obligation de mener la politique la plus immobiliste possible, les seuls sujets traités étant ceux qui font l'unanimité parmi la majorité, telles la politique coloniale et la construction européenne[193]. Par ailleurs, l'anticommunisme, raison d'être de la Troisième force (dès le début de l'année 1948, le RPF perd de son importance), est largement exploité et permet aux gouvernements de donner une impression de mouvement face à une opinion publique de plus en plus inquiète. Enfin, la lutte contre l'inflation devient prioritaire dans le cadre de la mise en place d'une politique économique libérale et en vue de l'obtention de l'aide Marshall.

Le projet du *Printemps de la liberté,* dont l'élaboration s'étend du printemps 1947 au printemps 1948, se trouve de fait pris dans ces mouvements contradictoires à l'intérieur de l'État. Pour l'historien.ne, suivre le déroulement de l'histoire du projet permet ainsi de saisir concrètement l'épanouissement de l'influence communiste et de voir, au contraire, le moment où elle n'a effectivement plus cours. Si les communistes perdent de nombreuses responsabilités dès les mois qui suivent la Libération et si la constitution des structures du cinéma leur échappe largement[194], leur poids n'en reste pas moins très important dans les structures de l'État, au gouvernement et à l'Assemblée Nationale jusqu'au printemps, voire l'automne 1947. Cela explique la naissance du projet de film, parmi les éléments communistes et socialistes du Ministère de l'Éducation nationale et l'utilisation à « contre-emploi » des structures du cinéma

[190] Créé par le Général de Gaulle en avril 1947, le RPF a pour objectif explicite la mise en place de nouvelles institutions républicaines davantage orientées dans le sens d'un pouvoir exécutif fort. Après le traumatisme du Régime de Vichy, centré sur la personne du Maréchal Pétain, la peur s'empare des hommes d'État, qui voient dans le retour au pouvoir potentiel de de Gaulle la première étape vers la mise en place d'un pouvoir personnel et l'arrêt de mort de la République.
[191] Jean-Pierre Dubois, « Les nouvelles institutions », art. cité.
[192] Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle, op. cit.*
[193] *Ibid*.
[194] Cf. plus haut, la mise à l'écart du CLCF et l'histoire de la fondation du CNC.

(CNC, UGC) pourtant créées dans un sens libéral, qui en découle. Ainsi, si les espoirs des communistes de voir la création d'un organisme intervenant directement dans le secteur du cinéma ont été remis en cause par la création du CNC, il n'empêche que, concrètement, l'influence communiste conduit les pouvoirs publics à utiliser celui-ci bien au-delà de ses attributions officielles. De même, l'UGC, entreprise publique, mais à visée libérale, se trouve dans l'obligation de répondre à une commande de l'État, en dehors de toute préoccupation de rentabilité financière qui avait pourtant été fixée comme prioritaire (justement pour éviter la mise en place d'un cinéma d'État, sans doute) au moment de sa création. Dès sa mise en place, le projet du *Printemps* se trouve donc miné par l'ensemble des contradictions présentes au cœur du système, entre la nature des institutions mises en place et la manière dont des fonctionnaires communistes (ou proches du PCF, ou à la gauche de la SFIO) tentent d'en tordre le fonctionnement pour faire émerger un cinéma de service public, directement né d'une volonté étatique, telle qu'ils l'avaient imaginé dans l'espoir de la Libération.

Un terme est finalement mis à ces contradictions en avril 1948 – dans le cadre de l'affermissement de la politique libérale et anticommuniste du gouvernement Schuman – au moment où Michel Bourgès-Maunoury, Secrétaire d'État au Budget, demande, au nom du Ministre des Finances, au Ministre de l'Éducation nationale (Édouard Depreux) d'abandonner définitivement le projet.

Cependant, cette décision émanant des plus hautes instances de l'État met encore du temps à parvenir et à être acceptée par l'ensemble des acteurs, la contradiction peinant à se résoudre. Ainsi se tient le 19 avril, soit deux jours après la décision des Finances, une réunion au Ministère de l'Éducation nationale à laquelle sont présents Jean Grémillon, Émile Tersen, Michel Fourré-Cormeray, André Chagneau (directeur au Ministère de l'Éducation nationale), Viguier (directeur du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale), Raymond Isay (Secrétaire général de la Commission du Centenaire)[195], au cours de laquelle une tactique de résistance, centrée autour de la défense du droit au travail, semble se mettre en place. Lors de cette réunion, Michel Fourré-Cormeray avait en effet déclaré :

> Il faut d'autre part souligner qu'il y a, en France, 1600 techniciens au chômage et qu'entreprendre ce film en ce moment donnerait du travail à un grand nombre d'entre eux. Ce serait une espèce d'Atelier National façon 1948. Vue sous cet angle l'entreprise peut être vigoureusement soutenue par le Ministère de l'Industrie et du Commerce[196].

[195] Notes sur la réunion du 19 avril 1948, AN, F17/14688.
[196] Notes sur la réunion du 19 avril 1948, AN, F17/14688.

Fourré-Cormeray propose, ni plus ni moins – et tout à fait dans l'esprit du scénario de Grémillon nous le verrons – une mise en équivalence entre 1848 et 1948.

C'est cet argument qui est retenu pour défendre le projet de film auprès du Ministère de l'Industrie et du Commerce, à la tête duquel se trouve le socialiste Robert Lacoste, sous forme d'une lettre écrite par Édouard Depreux, ministre SFIO de l'Éducation National à son collègue du gouvernement et « camarade » de parti (lettre effectivement envoyée le 30 avril 1948). Dans cette lettre, Depreux reprend effectivement l'argument du droit au travail développé par Fourré-Cormeray, sans toutefois la référence aux Ateliers Nationaux. Il écrit :

> Je n'insisterai pas sur la valeur historique, ni sur le caractère artistique qu'on peut s'attendre à y trouver, étant donné les études attentives dont il [le film de Grémillon] a été l'objet ; je n'évoquerai pas davantage l'intérêt que présenterait sa diffusion au point de vue de l'expansion nationale ; mais je vous serais très obligé de bien vouloir me faire connaître si, étant donné la crise de chômage qui menace, m'assure-t-on, les professions cinématographiques, le fait de renoncer à l'exécuter ne risque pas, en laissant sans emploi un très grand nombre de travailleurs de toute catégorie, d'aggraver une situation déjà préoccupante et si, d'une façon générale, vous estimez que sa réalisation comporte un intérêt économique et social[197].

Si cet argument est utilisé c'est qu'il peut, dans l'esprit des défenseurs du *Printemps,* encore sembler susceptible de porter ses fruits, étant le fait d'un ministre socialiste (Depreux) à un autre ministre socialiste (Lacoste)[198]. C'est sans compter, cependant, sur le contexte de l'époque et, en particulier, sur la place de la SFIO au sein des gouvernements de Troisième Force. Alors qu'à la Libération ce parti passait pour le « maitre de l'heure », nous l'avons vu, il se trouve, à partir de la révocation des ministres communiste en mai 1947, de plus en plus isolé, en tant que seul parti marxiste au sein de gouvernements de plus en plus orientés vers le libéralisme économique. Après la mise en place de la Troisième Force, les contradictions face auxquelles se trouve la SFIO s'aggravent encore, du fait de la montée de l'anticommunisme[199], les ministres socialistes se trouvant contraints de mener une politique contraire en tout point au programme politique socialiste pour espérer garder leur place au pouvoir[200].

---

[197] Lettre d'Édouard Depreux, Ministre de l'Éducation nationale à Robert Lacoste, Ministre de la Production Industrielle, 30 avril 1948, AN, F17/14688.

[198] Le même argument est utilisé au même moment dans la lutte contre les accords Blum-Byrnes. C'est au nom de la défense de l'emploi des techniciens et ouvriers du cinéma que le PCF (voir le discours de Fernand Grenier devant l'Assemblée nationale en août 46) mène le combat depuis juin 1946.

[199] Sur l'anticommuniste de la SFIO, voir Jean-Jacques Becker, « L'anticommunisme de la SFIO », Serge Berstein (dir), Frédéric Cépède (dir), Gilles Morain (dir), Antoine Prost (dir), *Le Parti Socialiste entre Résistance et République…, op. cit.*

[200] *Ibid.*

Dans ce contexte, il va sans dire que Robert Lacoste, tout socialiste qu'il est, n'est pas en mesure de prendre en compte l'argument de Depreux, même s'il est peut-être d'accord avec lui sur le fond. Le fait que Fourré-Cormeray et Depreux espèrent encore convaincre avec ce type d'argument – un archaïsme par rapport à l'orientation prise par le gouvernement à ce moment – montre que le changement de politique ne se fait pas sans heurts et sans incompréhensions parmi des ministres et des fonctionnaires parfois restés proches de l'idéal du programme du CNR, comme c'est sûrement le cas de de Depreux, mais aussi de Fourré-Cormeray[201], malgré le tournant libéral pris par les gouvernements successifs.

Prime donc encore du côté des défenseurs du projet de Grémillon – enclave socialisante dans un gouvernement de plus en plus manifestement orienté à droite – une vision du rôle de l'État qui n'a déjà visiblement plus cours au printemps 1948 du côté de la Présidence du Conseil et du Ministère des Finances (tenu par René Mayer, Radical). Après cette ébauche de mouvement, le Ministre de l'Éducation comprend certainement que son argumentation n'a aucune chance d'aboutir et abandonne rapidement ses positions pour se conformer à la vision plus libérale du rôle de l'État qui semble l'emporter à ce moment-là.

En effet, dès le 19 mai 1948, Depreux signe, avec Robert Schuman et René Mayer, un décret prévoyant la présentation à l'Assemblée Nationale d'une proposition de loi sur la commémoration de la mort de Chateaubriand (mort le 4 juillet 1848). Celle-ci se présente en deux articles : le premier prévoit l'ouverture d'un crédit de six millions de francs au Ministère de l'Éducation nationale destiné au nouveau chapitre « Commémoration du centenaire de la mort de Chateaubriand » ; le second prévoit l'annulation des 20 millions de francs destinés au *Printemps de la liberté* au titre de l'exercice 1948. Ainsi, la figure du « grand écrivain », catholique et royaliste, aux opinions libérales très modérées, vient remplacer celle du peuple parisien en révolution pour la mise en place de la « République démocratique et sociale ». Alors que quelques jours plus tôt (le 30 avril), Depreux signait la lettre dans laquelle il tentait de défendre le projet de Grémillon au nom du droit au travail, dès le 19 mai il signe ce décret symbolique d'une volonté nette d'afficher la réorientation idéologique du gouvernement. La rapidité du changement de l'attitude du Ministre laisse suggérer qu'il a été rappelé à l'ordre par son supérieur (Schuman ?) et sommé de mettre fin, par un acte fort, à son soutien à Grémillon.

[201] Michel Fourré-Cormeray est une personnalité étonnante. Nommé à la Direction de la cinématographie, puis à la tête du CNC, en tant que haut fonctionnaire (et non professionnel du cinéma) qui ne peut être taxé de sympathie pour le communisme du fait de sa proximité avec le Général de Gaulle, il se trouve de fait impliqué dans le projet du *Printemps de la liberté* et conduit le CNC avec enthousiasme dans cette aventure. Sa défense du film au nom du droit au travail a effectivement de quoi surprendre, vu son parcours et ses orientation politiques initiales. Il est limogé de son poste au CNC en 1953, devenu suspect de sympathies communistes… Il est de nouveau nommé à la tête du CNC en 1959.

Pour le gouvernement, il semble que la réorientation de la commémoration vers Chateaubriand constitue effectivement l'annonce officielle de l'abandon du *Printemps*, puisque personne ne prend la peine d'en informer directement les autres acteurs (le CNC, l'UGC et Grémillon). En effet, dans une lettre datée du 31 mai 1948[202], Michel Fourré-Cormeray, qui a appris (peut-être par la presse, ou par Grémillon lui-même) qu'une partie de l'argent destiné au film sera utilisé pour Chateaubriand, demande encore une fois ses intentions au Ministre, souhaitant sans doute le pousser à assumer sa responsabilité dans l'abandon du film et la trahison de ces engagements auprès des acteurs directement impliqués dans la fabrication du film. Il semble que la lettre de Fourré-Cormeray est restée sans réponse, le Ministre de l'Éducation nationale refusant certainement de porter seul la responsabilité, à la place de la Présidence du Conseil.

La définition des nouvelles modalités de l'aide à l'industrie cinématographique :

L'échec du *Printemps de la liberté*, s'il reste une tentative inédite de proposer un cinéma d'État, ne met cependant pas en cause l'intérêt des communistes, passés dans l'opposition, pour le cinéma. La reprise à l'automne 1947 du mouvement d'opposition aux Accords Blum-Byrnes marque la nouvelle manière dont les communistes entendent prendre place dans le débat public : par l'organisation de la contestation de la politique du gouvernement dans la société française, plutôt que par la mise en place, depuis l'intérieur de l'État, d'un projet cinématographique portant leurs aspirations à un cinéma nationalisé.

Le mouvement de contestation des accords, arrêté suite à la ratification du gouvernement, repart à la faveur du constat fait, au sein de la profession, de la situation préoccupante dans laquelle se trouve le secteur cinématographique. Ainsi, une baisse de la production de longs-métrages est enregistrée pour l'année 1947 par rapport à l'année 1946, ce qui a pour conséquence le développement du chômage chez les ouvriers et les techniciens du cinéma[203]. En 1948, le Comité de défense du cinéma français estime ainsi à 70% le chômage dans l'industrie cinématographique. Rapidement, cette crise est mise en rapport avec la signature des Accords Blum-Byrnes un an plus tôt. Ainsi, un éditorial de *L'Écran français* du

[202] Lettre de Michel Fourré-Cormeray au directeur de Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale, 31 mai 1948, AN, F/17/14688.

[203] Voir sur cette question Guillaume Vernet, « La défense du cinéma par ceux "qui le font". La construction d'un modèle politique national (1947-1953) » in Tanguy Perron (dir), *L'écran Rouge. Syndicalisme et cinéma. De Gabin à Belmondo*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2018. Voir également, les 3 trois articles de Georges Sadoul dans *L'Humanité* des 23 avril, 30 avril et 9 mai 1947.

mois de novembre 1947 montre que ce sont les Accords qui sont responsables de la crise de la production. Il écrit :

> A-t-on signé, à Washington, l'arrêt de mort du cinéma français ? demandions-nous dans notre numéro du 19 juin 1946, quelques jours avant la mise en application de l' « arrangement » signé par MM. Blum et Byrnes.
>
> Les faits, hélas, se chargent aujourd'hui de nous apporter la réponse. (…)
>
> Il fallait donc un an au moins pour se rendre compte de l'incidence de l'application du « quota » sur le cinéma français.
>
> Cette année est passée. Et devant l'anémie mortelle qui gagne notre production cinématographique, nous devons lancer un nouveau cri d'alarme !
>
> Les faits, les chiffres parlent : le cinéma français est moribond. Demain, si rien ne change, il sera mort[204].

Dans cette atmosphère inquiète, le mouvement de contestation des Accords recommence donc à l'automne 1947 à l'initiative du Syndicat des techniciens de la production cinématographique CGT, alors dirigé par Jean Grémillon.

Lors d'une Assemblée Générale du Syndicat, le 12 novembre 1947, Claude Autant-Lara appelle à la création d'un Comité de défense du cinéma. C'est chose faite le 19 décembre. Lors d'une réunion à l'IDHEC, le Comité de défense du cinéma français (CDCF) est créé sous la présidence de Marcel L'Herbier. Si officiellement, le Comité est indépendant, le PCF participe et encourage sa création. Cependant, le rassemblement qu'il propose, sur le thème de la « défense du cinéma français », est beaucoup plus large que le cercle des militants communistes et cégétistes. Bien plutôt, c'est l'ensemble des professionnels et des mouvements syndicaux, patronaux ou ouvriers, qui sont encouragés à se joindre au mouvement, au nom de la défense des intérêts français face à l'impérialisme américain[205]. Du fait de l'inquiétude réelle des professionnels, cet appel est entendu et le Comité rencontre un très important succès.

En outre, autour du thème dramatique de la mort possible du cinéma français, le Comité mobilise très largement l'ensemble de la population, bien au-delà du cercle des professionnels

[204] *L'Écran français*, n°123, 4 novembre 1947, cité par Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement Blum-Byrnes… », art. cité.

[205] Le CDCF entre dans la nouvelle tactique du PCF décidée depuis la création du Kominform. Staline avait décidé que l'objectif des PC occidentaux (italien et français) devait être de déstabiliser le plus possible les gouvernements en place à la solde des américains. Pour cela, était prônée la création de vastes rassemblements populaires, dépassant le cercle des militants communiste, sous le mot d'ordre de défense des intérêts nationaux contre les visées impérialistes américaines. Voir, sur cette question, Jean-Jacques Becker, *Le PCF veut-il prendre le pouvoir ? La stratégie du PCF de 1930 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 et Roger Martelli dans *L'Empreinte communiste. PCF et société française. 1920-2010*, Paris, Éditions Sociales, 2010.

du cinéma. Les spectateurs sont ainsi invités – par les professionnels et parfois des célébrités (telles Simone Signoret, Gaston Modot ou Jean Cocteau) qui parcourent les salles et les ciné-clubs, donnent leur point de vue dans la presse et des conférences, tournent dans des petits films de propagande[206] – à fonder des Comités locaux de défense dans leur ville ou dans leur quartier et à participer aux grands rassemblement organisés par le Comité national. Ainsi, le 4 janvier 1948, derrière les vedettes Jean Marais, Madeleine Sologne, Simone Signoret, Raymond Bussières, Roger Pigaut et Claire Maffei (qui rencontrent le succès à ce moment dans *Antoine et Antoinette*) et les cinéastes Jacques Becker, Yves Allégret, Louis Daquin et, bien entendu, Jean Grémillon, une foule de dix mille personnes[207] défile dans les rues de Paris autour du thème « le cinéma français vivra ».

La mobilisation contre les Accords est d'ailleurs très efficace puisque dès le 20 janvier 1948, le gouvernement demande la renégociation de « l'arrangement » Blum-Byrnes. Celle-ci commence effectivement au mois de juillet à Paris et aboutit, le 16 septembre, à la signature d'un nouvel accord (dit Accord de Paris) plus favorable à la France : le quota à l'écran passe de quatre à cinq semaines par semestre et un contingentement à l'importation est remis en place.

Surtout, au même moment, des discussions autour de la rédaction d'une « loi d'aide à l'industrie cinématographique » ont lieu. Elles aboutissent, en juin, au dépôt d'un projet de loi, qui sera lui aussi voté le 16 septembre. La loi prévoit la création d'un « fonds d'aide temporaire pour l'exploitation et la production » alimenté par diverses taxes, dont la fameuse « Taxe spéciale additionnelle » (dite TSA) prélevée sur la vente de chaque billet de cinéma (quelle que soit la nationalité du film concerné).

Guillaume Vernet a montré que cet épisode marque la réorientation de la position de la profession par rapport aux pouvoirs publics. Après la déception des années 1946 et 1947 qui voient le rejet des professionnels du cinéma des instances de décision dans l'État (qui aboutit à l'échec du *Printemps de la Liberté*), la profession trouve ici une nouvelle manière de s'impliquer dans le débat politique autour du cinéma par le moyen de la lutte sociale[208]. Au-delà du simple constat de la disparité entre les cinémas français et américain, et pour pallier à celle-ci, c'est l'aide de l'État qui est demandée pour la défense concrète de l'industrie française et des professionnels français.

Dans le contexte de tension du printemps 1948 entre les milieux du cinéma et l'État, souvent rattaché au contexte de guerre froide, le PCF étant accusé d'instrumentaliser la lutte

[206] Guillaume Vernet, « La défense du cinéma par ceux "qui le font"… », art. cité.
[207] D'après Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement Blum-Byrnes… », art. cité.
[208] Guillaume Vernet, « La défense du cinéma par ceux "qui le font" … », art. cité.

contre les accords dans une tactique d'opposition systématique au gouvernement, le projet du *Printemps de la liberté* ne semble plus guère envisageable de la part de politiques qui tentent de prendre leurs distances avec la profession, dans le cadre d'une gestion plus libérale des questions économiques. Du côté de la profession, maintenant engagée dans une attitude revendicative face aux pouvoirs publics, il est probable que la collaboration directe avec ces derniers pour la réalisation d'un cinéma de propagande – comme dans le cas du *Printemps* – devient également inenvisageable. Dans ce nouveau système, qui est encore le nôtre, État et profession sont deux instances bien séparées, dont la relation est souvent marquée par l'expression de rapports de force. Si l'aide de l'État à l'industrie cinématographique est organisée, elle se fait par le moyen de lois d'aide et non par l'intervention directe du pouvoir dans la production et la réalisation des films.

C. Déception commémoration 1848. Contestation : la laïcité en question.

Le projet du *Printemps* est donc abandonné sans bruit, passée la timide tentative du Ministre de l'Éducation nationale. À part Jean Grémillon lui-même et ses proches collaborateurs, personne ne semble protester contre ce renoncement, qui finalement semble arranger tout le monde, y compris du côté du PCF où l'arrêt de la production du film ne provoque pas de réaction. Il est probable que le projet, fruit d'une politique de collaboration entre les partis passée de mode, soit alors devenu gênant.

La seule protestation dont on trouve trace dans les archives de la Commission du Centenaire vient de la Ligue de l'Enseignement. Dans une lettre du 10 juin 1948, le Chef adjoint du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale rend compte du fait que, lors de son Conseil Général du 22 mai 1948, la Ligue a décidé, sensible au symbole, de protester auprès du Ministre de l'Éducation contre le transfert des crédits destinés à la Commémoration du centenaire de la Révolution de 1848 à celle du centenaire de la mort de Chateaubriand. Plus que l'abandon du projet du film, la Ligue regrette la médiocrité des célébrations consacrées à 48. Il faut dire que l'histoire de la Ligue est liée avec celle de la République de 1848 et du coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte. En effet, pour le journaliste républicain Jean Macé qui crée la Ligne de l'enseignement en 1866, la cause de l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidentielle de décembre 1848, qui conduit au Coup d'État de 1851 et à la mise en place du Second Empire, vient du manque d'instruction des Français appelés à voter au suffrage universel (masculin) pour la première fois depuis 1793. L'idée est alors de lutter pour la mise en place d'une école

publique, laïque et obligatoire, censée garantir, par l'éducation des citoyens, la survie de la République démocratique (et sa remise en place). Dérouler rapidement cette histoire permet de comprendre le mécontentement de l'association quand elle apprend que l'argent destiné à commémorer les événements de 48 a été « détourné » pour célébrer la mort de l'auteur du *Génie du Christianisme,* catholique, monarchiste convaincu et opposant au suffrage universel. Dans ce contexte, l'abandon du projet de Grémillon au profit de Chateaubriand est vécu comme une trahison envers la République alors même que le « parti catholique » profite de « l'aide financière que les organismes confessionnels ont pu trouver pour la réalisation de films tels que *Monsieur Vincent* qui servent grandement leur propagande »[209]. Ainsi, l'abandon du projet de Grémillon et la médiocrité globale de la Commémoration de 1848 sont la marque du renoncement visible de l'État à défendre les valeurs républicaines, y compris celles directement issues de 1848. Bien au contraire, les éléments conservateurs semblent l'emporter ce qui, pour la Ligue, constitue non seulement une trahison des valeurs, mais surtout une remise en cause du régime républicain.

La Ligue de l'enseignement n'est d'ailleurs pas la seule à critiquer vivement la tournure prise par les Commémorations de 1848. Dès la fin de l'année 1947, les communistes, s'ils ne reviennent pas sur l'abandon du *Printemps,* reprochent eux aussi au gouvernement d'avoir instrumentalisé la célébration dans le but de légitimer « leur » République. Il va, en effet, sans dire que la Commémoration du centenaire pâtît de l'éclatement du Tripartisme. Logiquement, le consensus des débuts a rapidement cédé la place à une bataille pour la mémoire, chaque parti tentant de s'approprier l'héritage de 48 en réécrivant l'histoire dans son sens. Ainsi, au sein du gouvernement, l'idée de commémorer les valeurs de la deuxième République et l'abolition de l'esclavage se couple bientôt avec la volonté de mettre en valeur le « drame » que constitue la violence révolutionnaire : une manière de décourager d'emblée tous les mouvements contestataires, que l'on soupçonne de visées insurrectionnelles en ces temps de peur panique du communisme. Dans le même sens, les pouvoirs publics envisagent également de réduire l'ampleur de la commémoration – qui n'apparaît plus comme une grande fête populaire – pour privilégier la recherche scientifique, plus confidentielle. Dans son discours introductif au colloque organisé par la Commission du Centenaire le 30 mars 1848, Édouard Depreux, ministre de l'Éducation nationale, souligne d'ailleurs que « La manière la plus efficace de commémorer le centenaire de 1848 est de redoubler d'activité scientifique pour mieux connaître

[209] Lettre du Chef adjoint du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale à un chargé de mission, 10 juin 1948, AN F/17/14688. *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche a bénéficié d'une avance du Crédit National.

le grand drame qui s'est déroulé au milieu du XIX[e] siècle »[210]. On est loin de la grande fête populaire que les premiers textes émanant de la Commission du Centenaire appelaient de leurs vœux début 1947.

De leur côté, les communistes, aussitôt sortis du gouvernement, vont montrer, au contraire, leur volonté de célébrer les événements révolutionnaires, l'action du peuple martyr pendant les journées révolutionnaires de février et de juin 1848, mettant en avant la notion de combat pour la liberté et de lutte des classes (pour Juin, à partir des réflexions de Karl Marx)[211]. Au contraire, l'action du gouvernement provisoire de 1848 et, surtout, les prémices de l'Empire avec l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la Présidence de la République en décembre 1848 évoquées et mises en résonance avec le présent pour dénoncer la dérive totalitaire des politiques occidentales dans le contexte du début de la guerre froide. Ainsi, dans un article de juin 1948 pour l'hebdomadaire communiste *La Pensée*, Georges Cogniot (député PCF du Nord et rédacteur en chef de *L'Humanité* jusqu'en 1947) écrit :

> Du faux pacifisme de Lamartine au bombardement de la Rome républicaine, l'enchaînement est ininterrompu […]. Nous assistons aujourd'hui à des faits comparables. La politique de réaction s'accompagne de la soumission dégradante à l'impérialisme américain, de l'aide apportée à Franco par la réouverture de la frontière, de l'abandon des réparations et fusion des zones et création d'une Allemagne de l'Ouest réactionnaire, enfin d'une politique inamicale et provocatrice à l'égard des démocraties nouvelles[212].

La cérémonie organisée à la Sorbonne le 24 février 1948 est elle-même perturbée par de jeunes communistes qui sifflent Léon Blum pendant son discours. Il faut dire que l'ancien Président du Conseil adopte un point de vue sur les événements de 1848 très éloigné de l'interprétation marxiste. Pour Marx, en effet, si la révolution de février est menée par la bourgeoisie (qui instrumentalise le peuple pour faire tomber le gouvernement) contre une autre partie de la bourgeoisie (celle qui est au pouvoir), la révolte de juin est le premier épisode avéré de l'histoire de la lutte des classes : le prolétariat contre l'ensemble de la bourgeoisie coalisée[213]. Toujours pour Marx, c'est le refus de la bourgeoisie d'accepter les réformes sociales demandées par le peuple parisien à la suite de la Révolution de février qui conduit ce dernier, déçu, à se révolter en juin. Dans cette interprétation, la question sociale joue donc un rôle primordial et se trouve être

[210] Cité par Jean-Luc Mayaud, « Le centenaire de la révolution de 1848 en France… », art. cité.
[211] Thomas Snégaroff, « D'un centenaire à l'autre… », art. cité.
[212] Georges Cogniot, « 1848 et ses enseignements », *La Pensée* n°17, juin 1948 ; cité par Jean-Luc Mayaud, « Le centenaire de la révolution de 1848 en France… », art. cité.
[213] Karl Marx, *Les luttes de classes en France (1848-1850) et Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Montreuil-sous-Bois, Ed. Science Marxiste, coll. Bibliothèque jeunes, 2010.

la cause principale des journées de juin, qui constitue, pour Marx, l'épisode le plus important des événements de 1848.

Au contraire, Blum part du postulat que la révolution sociale en 1848 était vaine dès son commencement, du fait de l'absence de développement de la pensée socialiste à l'époque. Ainsi, explique-t-il, la révolte de juin aurait pu facilement être évitée, pour peu que le Gouvernement aie saisi la faible dimension révolutionnaire des réformes qui lui étaient demandées par le peuple après Février (plus qu'un régime socialiste, ce sont des mesures sociales dans le cadre d'un système capitaliste qui sont réclamées). Pour l'ancien Président du Conseil, cette révolution sociale arrive ainsi trop tôt dans l'évolution – pensée comme un processus agissant en dehors de l'action humaine et selon ses propres lois – de la société. Là encore, Blum prend le contre-pied de Marx pour qui c'est justement le prolétariat qui, par sa lutte contre la bourgeoisie, fait avancer l'histoire. En outre, dans le système de pensée de Marx, la pensée de Blum est une absurdité : la lutte des classes ne peut, en effet, être en aucun cas évitée, puisqu'elle est le moteur de l'histoire (on ne peut pas empêcher l'histoire de se dérouler).

Une fois remise en cause la dimension sociale du mouvement, qui intéresse au premier chef les communistes et proches du PCF[214], Blum reconnaît cependant l'existence d'une révolution politique qui elle, arrive au bon moment. Preuve en est qu'en février 1848 la Monarchie de Juillet s'effondre quasiment seule pour laisser place à la République. Là encore, on le voit, l'ancien Président du Conseil minore le rôle du peuple révolutionnaire dans la chute de la Monarchie et dans la mise en place de la République (pourtant imposée par le peuple parisien à Lamartine) et propose plutôt une vision biologique des événements : comme si la Monarchie, trop mûre, tombait de l'arbre « France » (comme une pomme), pour laisser place à la République arrivée à maturité après des années de développement. Résumant sa pensée, qui sonne comme une remise en cause de l'historiographie communiste de 1848, Blum dit :

> Ainsi, pour résumer, il est exact qu'une révolution sociale, au sens marxiste, eût été, il y a cent ans, une construction arbitraire, une construction, pour reprendre la formule de M. Morazé, « contraire au Destin ». Mais il n'en était pas ainsi ni de l'instauration d'une république démocratique, et « socialisante » en France, ni de la démocratisation internationale, ni de la fédération des démocraties libres d'Europe[215].

[214] Ainsi, dans la Collection d'ouvrages édités par la Commission du centenaire, l'aile gauche de la commission se concentre sur l'étude des « socialismes utopiques » et les personnalités qui y sont attachées. Des ouvrages sur Fourier, Proudhon, Cabet, Raspail, Blanqui, Louis Blanc, Buchez sont ainsi édités.

[215] Discours de Léon Blum en lors de la cérémonie de commémoration le 24 février à la Sorbonne, paru dans *La Revue socialiste*, n°20, avril 1948.

La pertinence de la révolution politique est prouvée, toujours selon Blum, par le fait que les valeurs qui lui sont attachées n'ont jamais été remises en cause depuis lors. Et quand elles l'ont été, pendant le Second Empire ou, plus récemment, le régime de Vichy, ces derniers, « contraires au destin », ont irrémédiablement été écrasés. On le voit, bien que critiquant implicitement les communistes et leur messianisme révolutionnaire qui voit des révolutions sociales là où le socialisme n'existe pas encore, Blum ne se prive pas de pratiquer la réécriture de l'histoire et la téléologie pour légitimer la renaissance de la République et remiser l'expérience du régime de Vichy dans les tiroirs de l'histoire. En outre, si Blum met en avant l'échec de 1848, c'est pour mieux montrer que cet idéal a été pleinement atteint au moment où il parle et ainsi légitimer la Quatrième République naissante.

On le voit, la fin du consensus est consommée d'un côté comme de l'autre. Si l'État reprend en main la commémoration et en limite la portée populaire, ceux à qui elle a été « confisquée » ne se privent pas d'en critiquer les insuffisances. Du côté des communistes, la critique apparaît, radicale, dès le lendemain du 5 mai 1947 (jour de la révocation des ministres communistes)[216]. À partir de ce moment, ils refusent de participer à la commémoration, qualifiée de « bourgeoise », à l'image du gouvernement qui l'a organisé. Ainsi, peut-on lire dans *L'Humanité* du 22 février 1948 :

> Le gouvernement a décidé que le banquier néo-fasciste M. Pierre de Gaulle prendra la parole dimanche. Prétexte : le centenaire de la révolution de 1848. Nous dénions au gouvernement René Mayer-Banque Rothschild le droit de commémorer 1848[217].

On le voit, la rhétorique de guerre froide s'empare de la Commémoration. Au nom de 1848, les communistes refusant de reconnaitre la légitimité de la cérémonie organisée par le gouvernement.

Du côté de la Société d'histoire de 1848 enfin, la déception s'exprime également, mais seulement après la fin de la commémoration[218]. En effet, si la majorité des membres de la Société n'est plus en phase avec le tour pris par la célébration du centenaire, il est néanmoins décidé de continuer le travail en raison des avantages matériels que procure la participation de la Société à la Commémoration. La Société continue donc son œuvre en se concentrant encore davantage sur le travail scientifique, au travers de la sous-commission des publications, sans plus se mêler de l'organisation des manifestations publiques.

---

[216] Thomas Snégaroff, « D'un centenaire à l'autre… », art. cité.
[217] *Ibid.*
[218] *Ibid*.

III. AUTRES PROJETS CINÉMATOGRAPHIQUES AVEC L'ARGENT DE LA COMMISSION DU CENTENAIRE : LA RÉORIENTATION POLITIQUE DU CENTENAIRE.

Toujours est-il que, malgré l'abandon du film de Grémillon, la Commémoration de 1848 continue et l'État, en particulier le CNC, n'abandonne pas l'idée de mener à bien des projets cinématographiques à cette occasion. En effet, bien que le projet du *Printemps de la liberté* n'ait pu aboutir, le CNC a néanmoins touché l'avance de 20 millions de francs allouée au film à la fin de l'année 1947. Sur cette somme, 5 millions de francs ont été utilisés pour la préparation du film (documentation historique, écriture du scénario, dessins des costumes, des décors…), mais il reste 15 millions de francs à utiliser ou bien à rendre à l'État. Il semble que l'idée, pour le Centre, est de faire en sorte que cet argent lui reste et soit, coûte que coûte, utilisé dans le cadre de projets cinématographiques. Commence alors une recherche assez désordonnée de projets susceptibles d'être aidés, toujours dans le cadre de la Commémoration du Centenaire. On voit alors apparaître, dans les archives de la Commission du Centenaire diverses mentions de films dont la subvention est, à un moment donné, envisagée. Cela va de documentaires directement consacrés à la révolution de 1848 et à l'abolition de l'esclavage à des projets de courts et moyens métrages consacrés à la vie quotidienne dans les colonies françaises d'Amérique (Antilles, Guyane), voire même à un projet de film de Jean Rouch au Niger.

A. Projets sur l'abolition de l'esclavage et les colonies d'Amérique :

La Commission décide donc d'employer le reste de l'argent destiné au *Printemps* à réaliser des courts métrages sur l'abolition de l'esclavage et sur les colonies d'Amérique. Cette réorientation est symptomatique de celle du Centenaire en général qui est passée de la commémoration des journées révolutionnaires, à celle de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises, sujet plus consensuel. Sur les trois films prévus au départ, un film devait être consacré à la personnalité de Victor Schœlcher (la Commission organise parallèlement l'entrée des cendres de Schœlcher au Panthéon) et les deux autres étaient censés être des documentaires sur la vie « actuelle » des colonies d'Amérique dans le but de « mettre en valeur le développement politique, économique, culturel des territoires en cause, conséquence de

l'abolition de l'esclavage dans ces territoires »[219]. Finalement, le Ministre des Finances refusera que la subvention soit accordée à ces deux derniers films[220]. Seul le projet sur Victor Schœlcher voit finalement le jour sous le titre *La Montagne est verte*, réalisé par Pierre Lehérissey.

B. 1848 : Reprise en mode mineur du projet du Printemps de la liberté

Parallèlement à ces projets sur les colonies, Fourré-Cormeray, dès le 31 mai 1948, énonce l'idée de produire – au cas où le film de Grémillon ne se ferait pas – des courts-métrages documentaires se rapportant aux événements de 1848. Plus particulièrement, le directeur du Centre attire l'attention du directeur du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale, sans donner davantage de détails, sur « un film documentaire sur la Révolution de 1848 [qui] est actuellement entrepris »[221].

Une note non signée, non datée, peut-être rédigée par Maxime Laborde (qui remplace Raymond Isay à la tête de la Commission du Centenaire) destinée au Ministre de l'Éducation nationale tente à son tour de convaincre ce dernier de la pertinence de l'idée. Il est précisé, en effet, que « Compte tenu des moyens exceptionnels de diffusion qu'offre le cinéma, l'abandon de ce projet de film [celui de Grémillon] apparaissait particulièrement regrettable »[222]. On le voit, malgré l'abandon du *Printemps*, la Commission n'abandonne pas la volonté de se servir du cinéma – en raison de ses qualités pédagogiques exceptionnelles – dans le cadre de la commémoration. Cependant, les ambitions des projets sont revues à la baisse : plutôt qu'un projet de long-métrage de fiction très coûteux, la Commission semble préférer les projets plus modestes financièrement : documentaires et courts-métrages. D'autant plus que ce format (le court-métrage documentaire) rassure visiblement les pouvoirs publics. Ainsi, l'auteur de la note écrit au Ministre : « D'autre part, ce film étant produit sous votre haut patronage, pourrait être imprégné de l'esprit exact de la Révolution de 1848, en raison de son caractère exclusivement documentaire »[223]. Cet argument est-il une attaque *a posteriori* du film de Grémillon ? Le contenu implicite de la phrase serait-il que – contrairement au *Printemps de la liberté*, par lequel la Commission du Centenaire et le Ministère ont été débordés tant financièrement qu'au niveau

[219] Lettre de Maxime Laborde à Maurice Petsche, Ministre des Finances, 25 février 1949, AN, F/17/14688.
[220] Lettre de Maurice Petsche à Michel Fourré-Cormeray, 21 février 1949, AN, F/17/14688.
[221] Lettre de Michel Fourré-Cormeray au directeur du Cabinet du Ministre de l'Éducation nationale, 31 mai 1948, AN, F17/14688.
[222] Note à l'attention de Mr le Ministre, sd, AN, F17/14688.
[223] Note à l'attention de Mr le Ministre, sd, AN, F17/14688.

du contenu – le documentaire, de court-métrage qui plus est, permettrait à l'État de conserver le contrôle sur le film réalisé ?

Le film dont il est question est un projet, déjà en cours d'exécution, dont la réalisation est assurée par Albert Soboul et Victoria Spiri-Mercanton. Il est produit par la Coopérative Générale du Cinéma Français (CGCF) et le commentaire, écrit sous le contrôle d'Albert Soboul, sera prononcé par Bernard Blier. On le voit, le film est très largement fabriqué dans l'orbite communiste : la CGCF – issue du CLCF, nous l'avons vu – fait partie de la « galaxie communiste », tandis qu'Albert Soboul et Victoria Spiri-Mercanton[224] sont tous deux membres du PCF. Bernard Blier est, quant à lui un proche de Jean-Paul Le Chanois (il travaille au même moment sur *L'École Buissonnière).*

Plus encore que *Le Printemps*, donc, et cela peut surprendre dans le contexte de guerre froide, ce film est ouvertement réalisé et produit par des proches du Parti communiste, sans que cela ne semble déranger la Commission du centenaire, le CNC ou le Ministre (qui donne finalement son accord). Peut-on supposer que le genre documentaire rassure au point de laisser faire les communistes ? Le Ministère tente-t-il ainsi de « racheter » l'abandon du projet de Jean Grémillon par sa participation à un film lui aussi consacré aux événements révolutionnaires ? Toujours est-il que dans sa lettre du 22 juin 1948 au Chef-adjoint du Cabinet du Ministre de l'Éducation[225], Maxime Laborde profite de sa réponse aux protestations de la Ligue de l'Enseignement concernant l'abandon du projet de Grémillon pour mentionner le projet de subvention (il n'est plus question d'avance, comme dans la cas du *Printemps de la liberté*) au film de Soboul.

Ainsi, le 16 juillet 1948, le scénario du film est adressé par Maxime Laborde au Ministre de l'Éducation. À ce moment, le film est déjà quasiment terminé, « mais (il) n'en demeure pas moins sous notre contrôle », précise le secrétaire général, sans doute pour rassurer le Ministre[226]. Enfin, le 22 juillet 48, un contrat entre la CGCF et le CNC est signé. Le film sera subventionné à hauteur de 1,2 millions de francs. Les membres de la Commission du Centenaire ont visiblement accepté d'accorder une subvention au film, après en avoir lu le scénario et vu une copie muette.

[224] Victoria Spiri-Mercanton est monteuse depuis la fin des années trente. En parallèle de cette activité, dans le cadre de son activité de militante communiste, elle réalisera en 1949, pour le compte du Parti, deux courts métrages à la gloire de Staline, *Vive Staline !* et *L'Homme que nous aimons le plus.*
[225] Lettre de Maxime Laborde à Mr Dirand, 22 juin 1948, AN, F17/14688.
[226] Lettre de Maxime Laborde au Ministre de l'Éducation nationale, 16 juillet 1948, AN, F17/14688.

Malgré la certitude affichée par Maxime Laborde quant au contrôle exercé sur la fabrication du film par la Commission, il semble que cette dernière en soit tenue éloignée par le producteur. En effet, le 31 août 1948[227], Maxime Laborde, dans le *post scriptum* d'une lettre destinée à Michel Fourré-Cormeray, fait état de son mécontentement de ne pas avoir davantage été tenu au courant de l'avancement du travail.

Le 6 octobre 1948, le film est finalement présenté devant les membres de la Commission. Ces derniers demandent à ce qu'une scène consacrée à la mort de Monseigneur Affre soit ajoutée au film, sans doute pour tenter de corriger l'orientation historiographique choisie par les auteurs du film. En effet, l'épisode mettant en scène Affre, Archevêque de Paris, mort en tentant de réconcilier les deux camps lors des journées de juin 1848, est globalement absent de l'historiographie communiste[228]. Outre qu'elle met en scène un « héros » catholique, la scène ne plait guère aux communistes qui voient dans la volonté de pacifier les rapports entre les classes, une entreprise réactionnaire.

Sans surprise, cette requête provoque la colère du producteur qui, dans sa lettre du 11 octobre à Maxime Laborde, précise que « cette scène n'était pas prévue ni dans le scénario du film, ni dans le texte du commentaire, ni dans la copie muette vue par les membres de la Commission au moment où ils se sont décidés de subventionner »[229]. Si la CGCF obtempère cependant à la demande de la Commission, c'est à condition que celle-ci paye seule le coût de l'ajout de cette séquence, dont elle donne le devis (169 510 francs). On le voit, si la CGCF se soumet à son commanditaire institutionnel, c'est avec une certaine mauvaise grâce. En outre, le producteur précise que ce travail supplémentaire retardera d'autant plus la sortie du film que Bernard Blier, qui prononce le commentaire, n'est pas disponible avant le 10 ou 11 novembre 1948 (il tourne *L'École buissonnière* avec Le Chanois). Ainsi, le film ne pourra pas sortir en 1948.

Face à ce litige, la Commission du Centenaire fait appel à un historien extérieur, peut-être Charles Hyppolite Pouthas. Celui-ci répond le 16 octobre[230] et sa réponse est sans appel. Il écrit : « Je ne pense pas qu'il soit bien utile de dépenser 169 000 francs pour ajouter un épisode au film dont l'allure générale ne serait pas changée ». La résignation est donc de mise face à un

[227] Lettre de Maxime Laborde à Michel Fourré-Cormeray, 31 août 1948, AN, F17/14685.
[228] Cet épisode fait d'ailleurs l'objet de polémiques à la même époque. La question étant de savoir qui, des insurgés ou des militaires, a tiré la balle ayant donné la mort à Affre. On en trouve les traces dans la revue de la Société d'histoire de 1848, par exemple, au cours des années 1947, 1948 et 1949.
[229] Lettre de J. Cotet (CGCF) à Maxime Laborde, 11 octobre 1948, AN, F17/14688. Le film est en tout cas conforme au scénario retrouvé dans les archives de la Commission du centenaire. La Commission n'a pas été trompée quant au contenu du film.
[230] Lettre sur papier à entête de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine au destinataire inconnu et dont l'écriture est très difficile à déchiffrer et la signature illisible, 16 octobre 1948, AN, F17/14688.

film irrécupérable idéologiquement. L'historien rappelle d'ailleurs ses responsabilités à la Commission, écrivant :

> Vous avez subventionné des ouvrages qui n'étaient pas toujours vos tendances partisanes. Un film a encore une vie plus éphémère qu'un ouvrage. Consolez-vous. Évidemment, si on avait tenu compte de nos observations, le film aurait eu plus d'impartialité. Tant pis !

L'historien énonce donc clairement que le film de Soboul ne correspond en aucun cas aux orientations historiographiques finalement choisies par les pouvoirs publics et confirme ainsi notre hypothèse que c'est pour donner une apparence de pluralité politique que le film est malgré tout subventionné. Pour rassurer son interlocuteur, l'historien met par ailleurs en valeur la dimension éphémère du cinéma, montrant le peu de cas qu'il fait du médium cinématographique, le plus éphémère des moyens d'expression. Se ralliant aux arguments de l'historien, la Commission décide finalement de laisser le film tel quel.

Cependant, l'orientation idéologique du film pose de nouveau problème lors de sa présentation à la Commission de contrôle, preuve, s'il en faut, que l'expression d'idées communistes n'est vraiment plus tolérable pour les pouvoirs publics à la fin de l'année 1948. Ainsi, d'après Laurent Garreau[231], le film aurait été bloqué par le Ministre de l'Intérieur, Jules Moch jusqu'en décembre 1948 pour finalement sortir, mais amputé de sa dernière phrase. Dans la version actuelle du film effectivement, la voix de Bernard Blier qui prononce :

> C'est la République elle-même qu'ils ont tué. Napoléon III peut venir. Il faudra 20 ans, des années de luttes et de misères pour que la tyrannie, une fois encore, soit foudroyée et que, de nouveau la République…

… reste étrangement suspendue sur ce dernier mot, laissant supposer qu'une coupure a été pratiquée dans la fin du commentaire. *A priori*, il peut sembler étrange que l'idée de renaissance de la République – que laisse supposer la phrase – pose problème à la Commission de contrôle, mais si on additionne les vingt ans énoncés, avec la date du début du règne de Napoléon III, on arrive à l'année 1871, celle donc de la Commune. Dans le contexte de la fin de l'année 1948, alors que des grèves dites « insurrectionnelles » viennent de secouer le pays et que la peur du communisme atteint l'un de ses paroxysmes, il va sans dire que la référence à la Commune de Paris, haut-lieu de l'historiographie communiste en tant qu'elle constitue un épisode de prise du pouvoir du prolétariat, a de quoi effrayer la Commission de contrôle.

Ainsi, *1848* ne doit son existence qu'à sa faible ambition artistique est commerciale par rapport au projet de Grémillon. En tant que court-métrage documentaire, le film de Soboul et Spiri-Mercanton a un budget peu important (1,9 millions de francs) et n'est pas destiné, de par

[231] Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, Puf, 2009.

sa forme même, à être vu seul et pour lui-même. On connaît les conditions de distribution de courts métrages à cette époque : un passage en première partie d'un film de long-métrage. Le public se déplace donc pour le « grand film » et n'a souvent pas connaissance du programme des courts passés en première partie de séance. Au contraire, le film de Grémillon, long métrage de fiction joué par des comédiens célèbres (Gérard Philipe, Fernand Ledoux, Jean Debucourt...), aurait été vu pour lui-même et par un public très large. Il aurait eu donc une chance de marquer les consciences, même en admettant qu'il n'ait pas rencontré de succès commercial attendu. Au contraire, le film de Soboul, parce que c'est un documentaire de court-métrage, est destiné à être peu vu ou, en tout cas, vite oublié, comme l'avait bien compris Charles Hyppolite Pouthas. En ce sens, ce qui pose peut-être réellement problème aux pouvoirs publics dans le cas du *Printemps de la liberté*, ce n'est peut-être pas le risque de l'échec commercial, mais bien plutôt celui de la réussite.

L'histoire du film de Soboul nous permet donc de clarifier celle du projet de Grémillon. En effet, si *1848* déplait à la Commission du Centenaire et à la Commission de contrôle, il est clair que *Le Printemps de la liberté* devait se trouver dans une situation similaire, voire pire, du fait de son coût et de son potentiel commercial incomparable avec le premier. Ainsi, si le film de Soboul a effectivement eu maille à partir avec la censure, le film de Grémillon a lui aussi forcément été victime d'une censure politique. Une censure invisible cependant qui, grâce au montage institutionnel du projet, laisse au Ministère des Finances le soin de mettre fin au projet, sans impliquer, ni la Commission de contrôle, ni la Présidence du Conseil.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

L'idée de commémorer les journées révolutionnaires de 1848 émerge donc à l'Assemblée Nationale et aboutit à la rédaction d'une Résolution demandant au gouvernement de prendre en charge la commémoration. Celle-ci est effectivement mise en route en février 1947, lorsqu'est votée une loi portant création d'une Commission rattachée au Ministère de l'Éducation nationale chargée d'organiser les événements commémoratifs. Le vote de cette loi est rendu possible par la volonté d'union qui existe entre les trois partis principaux au pouvoir depuis la guerre (MRP, PCF, SFIO). En effet, l'idée de commémorer l'avènement de la Deuxième République, qui porte les valeurs phares encore en place dans la jeune Quatrième République (suffrage universel, liberté de la presse, abolition de l'esclavage…), convainc le plus grand nombre, dans un but de légitimation de la République renaissante après le Régime de Vichy. La volonté des communistes, qui sont à l'origine de la résolution, de fêter les événements révolutionnaires en eux-mêmes, passe alors inaperçu, ou ne semble, en tout cas, ne pas être rédhibitoire.

C'est à l'intérieur de cette Commission du Centenaire, au sein de laquelle siègent un certain nombre de communistes, en particulier Marcel Cornu qui préside la sous-commission des spectacles, qu'émerge la volonté de proposer un film sur les événements révolutionnaires. Le projet, dès son origine porte la marque des communistes : tout d'abord par sa volonté de mettre l'accent sur les mouvements révolutionnaires de février et de juin et en vue de les replacer dans l'histoire de la lutte du peuple pour la Liberté ; ensuite, par la volonté de faire émerger, avec ce projet, un cinéma de propagande à l'initiative des pouvoirs publics.

En effet, pendant l'Occupation, le PCF clandestin avait redéfini une nouvelle manière de considérer l'œuvre d'art et les artistes d'un point de vue militant. Alors que jusque-là, les artistes et les intellectuels étaient seulement encouragés à prendre parti lors de la signature de pétitions, de manifestes, lors de manifestations ou autres événements militants, émerge l'idée que l'artiste doit s'engager au travers de sa pratique artistique même et proposer des œuvres portant en elles un message politique. À la Libération, cette nouvelle vision de l'utilité de l'art est appliquée : sont créées à l'intérieur du Parti des structures visant à encadrer le travail des intellectuels et des artistes. Le cinéma, encore plus que les autres pratiques artistiques parce qu'il est un média « de masse », est envisagé ainsi. Sur le modèle soviétique, les communistes français imaginent alors de mettre en place un cinéma nationalisé au service de l'État. Il nous

semble que le projet du *Printemps de la liberté* correspond effectivement à cette tentative. L'idée est en effet, dans le cadre de la commémoration, de proposer un film, long-métrage de fiction, qui fera connaitre 1848 en France et à l'étranger, assurant ainsi la transmission de son héritage au plus grand nombre.

Pour mener à bien le projet cependant, les différents acteurs impliqués vont devoir tordre légèrement la fonction des diverses institutions du cinéma mises à la disposition. En effet, nous avons vu que les communistes avaient été largement tenus à l'écart de la constitution des structures du cinéma dans les années de l'immédiat après-guerre. Ainsi, le CNC – créé comme simple organe de règlementation sans volonté d'implication dans la production – et l'UGC – entreprise publique fonctionnant sur le modèle du privé, avec une nécessité de rentabilité – avaient provoqué la profonde déception des communistes.

Au moment de mettre en route le projet de Grémillon cependant, c'est sur ces institutions que les communistes, encore suffisamment puissants dans l'État pour imposer leur volonté, vont devoir s'appuyer. Ainsi, on le remarque immédiatement, les structures qui sont chargées de la réalisation concrète du film ne sont pas, par leur nature même, adéquates pour le mener à bien. Le cas le plus flagrant est celui de l'UGC. La société, créée dans une visée commerciale affirmée, se retrouve ainsi dans l'obligation – parce qu'elle reste malgré tout une entreprise publique – de produire un film dont elle n'est pas convaincue du caractère commercial. Dès le départ, elle se trouve donc à la fois contrainte et extrêmement réticente. D'où, sans doute, les tergiversations diverses dont elle est la source (retard dans la signature des contrats, refus de décider de dates de tournage, volonté de limiter au maximum les dépenses…) et qui contribuent à retarder la réalisation du projet. Ici, donc, l'ambiguïté du statut de l'UGC dès sa création – à la fois entreprise publique et entreprise commerciale – rend possible le projet et, en même temps, l'interdit. Dès son origine, le *Printemps de la liberté* est en réalité miné par les contradictions internes des institutions qui sont censées le porter. La contradiction entre la nature des institutions et la manière dont les porteurs du projet (les communistes surtout) entendent les utiliser pour le mener à bien est une des raisons de l'échec du *Printemps.*

D'autant plus qu'à partir du début de l'année 1947, du fait de la montée des tensions liées à la guerre froide en France et de la nécessité de choisir un camp, la majorité politique connait un glissement certain à droite. En outre, les mouvements massifs de grève de la fin de l'année, provoquent une montée en flèche de l'anticommunisme. Dans ce contexte,

l'ambivalence qui était de mise au sein des structures de l'État se trouve de fait résolue dans le sens d'un rejet du dirigisme de l'immédiat après-guerre et en faveur d'une politique économique davantage axée sur le libéralisme. Dans cette optique, il est clair que le projet du *Printemps* devient inopportun. Dans un système libéral, en effet, il est absolument impossible d'imaginer que l'État puisse s'impliquer directement dans l'industrie cinématographique.

En outre, l'adoption d'une politique économique libérale dont le premier objectif est la baisse des dépenses publiques et la mise en arrêt de l'inflation, galopante depuis la Libération, a des conséquences directes sur *Le Printemps*. En effet, l'État, en refusant de prendre en charge l'augmentation du devis du film uniquement lié à l'inflation, baisse en réalité l'avance qu'il lui accorde. De même, l'UGC en fixant le maximum des 100 millions de francs alors même que le contexte d'inflation est connu de tous, puis en retardant le plus possible la réalisation du film à force de tergiversations, met volontairement en danger le projet. Chacun sachant en effet que plus la réalisation est retardée, plus les prix augmentent et moins le film n'a de chance de pouvoir être mené à bien. La décision du gouvernement, au mois de janvier 1948, de réaliser une augmentation brutale des prix dans le cadre de l'application du plan Mayer pour tenter de mettre fin une bonne fois pour toute à l'inflation, a finalement raison du projet. Alors que Grémillon n'a cessé de réduire son scénario, le devis final est de plus 200 millions de francs.

Dans le contexte de guerre froide, la Commémoration du Centenaire est également marquée par un glissement à droite. Ainsi, en lieu et place de la grande fête populaire prévue début 1947, la commémoration est réorientée vers d'austères travaux de recherches scientifiques destinés à un public de spécialistes. En outre, plus que sur les événements révolutionnaires, l'accent est mis sur l'abolition de l'esclavage (qui a l'avantage de mettre tout le monde d'accord) et sur les colonies d'Amérique. Enfin, la décision d'employer l'argent destiné originellement au *Printemps* pour la commémoration de la mort de Chateaubriand, est un acte hautement symbolique qui signifie clairement le choix politique des pouvoir publics.

Une seule exception, cependant, la décision que prend la Commission de subventionner le documentaire de court-métrage *1848* de l'historien communiste Albert Soboul. Cependant, le mauvais accueil fait au film par la Commission du Centenaire et par la Commission de contrôle (censure), laisse imaginer le malaise que n'a pas dû manquer de provoquer le film de Grémillon, aux orientations historiographiques proches mais aux ambitions commerciales et artistiques beaucoup plus importantes que celles du film de Soboul. Ainsi, il nous semble en

définitive que ce n'est pas tant l'absence de potentiel commercial du *Printemps* qui est la cause de son abandon, que le risque qu'il constitue s'il rencontrait un public nombreux et susceptible d'être convaincu par la force du film. Dans ce sens, il nous apparait clairement que le scénario de Grémillon a forcément dû subir une forme de censure politique. Celle-ci, cependant, du fait du montage institutionnel du projet, demeure invisible. En effet, si l'État semble laisser au Ministère de l'Éducation nationale le soin de juger du contenu du film et de demander des modifications de son contenu si nécessaire, il s'arroge, par le jeu des interdépendances entre les différents ministères, un droit de vie ou de mort sur le projet. Au travers du Ministère des Finances – l'un des Ministères clefs définis par de Gaulle et toujours tenu de ce fait à l'écart du pouvoir des communistes depuis la Libération – c'est sans doute la Présidence du Conseil qui s'assure la mainmise. Ce système est d'autant plus intelligent qu'intervenant au niveau de la gestion budgétaire pure, ce Ministère peut difficilement être suspecté de censure politique. En outre, en semblant soumettre la décision à de pures considérations « techniques » (gestion budgétaire), il laisse ainsi les Ministères les plus exposés (Éducation nationale, Information…) et la Présidence du Conseil vierges de toute volonté apparente de censure politique.

On le voit, plusieurs faisceaux de causes peuvent expliquer l'abandon du *Printemps de la liberté* au printemps 1948. L'inflation et la volonté de réduire les dépenses publiques, le choix opéré dans l'État de mettre fin à la politique dirigiste de la Libération et, enfin, l'existence d'une censure politique dissimulée dans le fonctionnement des institutions.

La deuxième partie de ce travail se concentrera sur le contenu du film de Grémillon pour tenter de comprendre en quoi il représentait un danger pour l'État de 1948. Faute de pouvoir trouver des traces explicites de censure, nous en sommes réduit à étudier le contenu du film, son message politique, pour tenter de comprendre ce qui a pu poser problème.

DEUXIÈME PARTIE
UN FILM DIDACTIQUE OU UN « FILM À THÈSE »

AVERTISSEMENT

Pour simplifier la lecture, qui peut être rendue fastidieuse du fait de l'existence de quatre versions différentes du scénario, nous utiliseront le système de notation suivant :

- **La « première version du scénario » ou V1** correspond au scénario conservé dans le fonds Grémillon au département des Arts du spectacle de la BnF sous la cote **4-COL-55(39,3)**. Il s'agit d'un scénario d'une vingtaine de pages, découpé en séquences numérotées, mais avec seulement quelques éléments de dialogues. Il a été écrit au mois de juillet 1947 par Grémillon.
- **La « deuxième version du scénario » ou V2** est conservée également dans le fonds Grémillon sous la cote **4-COL-55(39,6)**. Découpée en séquences numérotées, avec quelques éléments de dialogues, elle est écrite par Grémillon et Albert Valentin au mois d'août 1947.
- **La « troisième version du scénario » ou V3,** conservée dans le fonds Grémillon sous la cote **4-COL-55(39,5),** est écrite du 27 octobre au 11 novembre 1947, toujours avec Valentin. C'est, encore une fois, une version découpée en séquences avec seulement des bribes de dialogues.
- **Enfin, la « quatrième version du scénario », « version définitive » ou V4,** entièrement découpée et dialoguée, prête à être tournée, est conservée dans le fonds Grémillon sous la cote **4-COL-55(39,7)**. Elle est écrite entre janvier et mars 1948 par Grémillon seul. C'est cette version qui est publiée en décembre 1948.

Dans les notes, la mention de la version du scénario (V1, V2, V3, V4) sera suivie du numéro de la séquence en question (ex seq.12).

Les séquences et les documents dont le numéro est suivi d'un * sont reproduits en annexe (ex seq. 24*).

INTRODUCTION

Au moment où il s'apprête à écrire et réaliser *Le Printemps de la liberté,* Grémillon, qui théorise depuis 1944 dans ces textes ce que pourrait être un « cinéma progressiste », va chercher à mettre en pratique cette idée. Dans cette optique, il semble logique que le scénario qu'il propose finalement dépasse largement le but pédagogique premier qui lui était assigné (transmettre des connaissances) pour devenir un film politique (transmettre une vision du monde). En effet, le cinéaste cherche non seulement à faire connaître l'histoire de 1848, mais également à faire de son film un objet susceptible de faire comprendre leur présent (« les rapports sociaux réels de leur temps ») aux spectateurs de 1948 de manière à les conduire vers l'engagement politique.

C'est donc bien une fonction de propagande que Grémillon assigne à son film. Jacques Ellul définit celle-ci comme « l'expression d'opinions ou d'actions effectuées délibérément par des individus ou des groupes visant à obtenir l'adhésion à un système idéologique, adhésion qui devra par la suite entrainer un certain nombre de gestes corrélatifs »[232]. Nous retrouvons ici les deux objectifs principaux assignés par Grémillon au cinéma : persuader et conduire le lecteur à un changement de comportement dans la réalité.

Dans un premier temps certes, le projet, conçu pour la commémoration du Centenaire de la Révolution de 1848, est envisagé comme un instrument pédagogique par le Ministère de l'Éducation nationale. Le but affiché est alors de faire connaître au plus large public possible (y compris à l'étranger) l'histoire de la Révolution de 1848 et de mettre en avant les valeurs républicaines dans lesquelles la Quatrième République souhaite se voir reconnaitre. Cependant, la question du contenu du film – tout comme celui de la Commémoration – est largement laissée dans le flou. Si les trois acteurs du Tripartisme, au moment où le projet de film est mis en route, s'accordent à souhaiter la commémoration du Centenaire de 1848, et la réalisation d'un film, personne ne cherche à savoir ce que l'autre entend pas là, de peur de briser l'unité. C'est ce flou au niveau des intentions, qui donne une certaine latitude d'action aux éléments communistes de la sous-commission des spectacles qui souhaitent faire un film (cf. partie 1). Nous l'avons vu, en effet, dès la création de la commission chargée d'organiser la commémoration, l'idée de produire un film est débattue et finalement adoptée sur les arguments de Marcel Cornu, député communiste et responsable de la « sous-commission des spectacles » pour qui « Le cinéma est le seul moyen efficace pour toucher et instruire le grand public ». Ici, Marcel Cornu joue sur

[232] Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2015.

une des ambiguïtés du rapport spécifique du PCF au cinéma. En effet, si le député défend la dimension pédagogique du cinéma devant la commission (avec l'utilisation du verbe « instruire »), il va sans dire qu'il a à l'esprit l'idée – portée par le PCF depuis les années 30 – que le cinéma est un instrument de persuasion, autrement dit de propagande, hors pair[233]. D'autre part, le choix pour la réalisation de Jean Grémillon, devenu militant communiste pendant la guerre, constitue l'assurance qu'il véhiculera des idées proches de celles du PCF et ce d'autant plus que le Parti développe alors, nous l'avons vu, une ligne politique officielle envers les artistes et les intellectuels dont Grémillon est partie prenante. Le réalisateur se lance donc dans un projet de film proche de ces idées personnelles qui sont elles-mêmes souvent en phase et parfois influencées par la ligne politique du PCF et l'historiographie communiste de 1848.

L'objet de cette partie consistera donc à étudier la manière dont s'articule le passage de la dimension pédagogique à la dimension politique dans le travail de Grémillon. Nous mènerons cette recherche d'une part d'un point de vue diachronique en étudiant l'évolution de cette articulation dans les différentes versions du scénario. D'autre part, dans une optique synchronique, nous mettrons en valeur les techniques narratives que choisit d'utiliser Grémillon pour convaincre et persuader son spectateur et le mener à l'action.

L'ouvrage de Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*[234], nous sera d'une grande aide tout au long de cette partie. La notion de « roman à thèse », telle que la définit Suleiman, est très proche de l'idée de propagande[235]. Cependant, l'originalité de l'ouvrage se situe dans l'approche de son auteur qui consiste à analyser les caractéristiques narratives et stylistiques propres à ce type de roman. À partir de ce travail, les deux premiers chapitres de cette seconde partie seront consacrés à l'étude, d'une part, du processus de mise en place de « l'intertexte doctrinal » du film au fil des différentes étapes de la rédaction du scénario ; d'autre part, à l'étude des procédés de persuasion mis en place par le réalisateur. Enfin, notre troisième chapitre abandonnera le travail de Suleiman pour se consacrer à la fonction de l'histoire dans la transmission du contenu politique.

[233] Pour ce qui concerne le PCF et le cinéma, cf. Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma…, op. cit.*
[234] Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983
[235] Le « roman à thèse » « se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse », Susan R. Suleiman, *Le roman à these…, op. cit.* p. 14.

IV. LA MISE EN SCÈNE D'UN MONDE BIPOLAIRE.

Résumé du scénario de Grémillon.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de proposer un résumé du scénario écrit par Grémillon. Cinq versions existant en tout, nous avons décidé de donner le résumé de la première version très différente des autres et de la version définitive publiée à la fin de l'année 1948. Mis à part la première version, dont l'histoire est encore fort éloignée de la version finale, les autres variantes ont, dans l'ensemble, la même histoire, avec quelques scènes supplémentaires supprimées pour des raisons d'économie.

La première version[236] du scénario est composée de deux parties de longueur inégale. La première partie, plus courte, est centrée sur les événements de février 1848. Après une ellipse de quelques semaines, la seconde se concentre sur le printemps 1848, de mars à la fin du mois de juin 1848. Les personnages principaux sont nombreux, le récit passant régulièrement de l'un à l'autre sans donner la préférence à aucun d'eux. Il y a :

- **Armand Michelot**, chapelier, dont la boutique se trouve Boulevard des Capucines, et garde national, représentant de la « petite bourgeoisie », favorable à la réforme électorale mais très hostile à tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à du socialisme.
- **Édouard Espivent-Vignolles**, que Grémillon décrit comme un « intermédiaire » dans la finance et qui « a l'élégance et les bonnes manières de ceux qui fréquentent la bonne société sans toutefois y appartenir »[237]. Sa proximité avec le pouvoir permet à Grémillon de conduire le spectateur dans les divers milieux gouvernementaux (Hôtel de Ville, Assemblée Nationale, Tuileries…) avant et après la chute de la Monarchie.
- **La Haye Frejeac**, député, représentant de la grande bourgeoisie au pouvoir. « D'une très grande dignité » et « certainement le seul homme clairvoyant des notables présents »[238]. Le constat qu'il fait de la corruption de la Monarchie le pousse à anticiper sa chute et à être favorable à la mise en place de la République.

[236] V1.
[237] V1, seq 1.
[238] V1, seq 4.

- **Le Père Nivôse**, dont le vrai nom est Adrien Collignon, est cordonnier dans le Faubourg Saint-Antoine. Républicain d'un certain âge, il a connu la révolution de 1830. C'est le père adoptif de Françoise.
- **Françoise** est une jeune femme, orpheline suite aux événements de 1830 et adoptée par Nivôse à ce moment. Elle vit avec Nivôse dans le Faubourg et travaille comme ouvrière chapelière à domicile pour Armand Michelot. Elle a grandi dans le Faubourg aux côtés de Michel.
- **Michel**, ouvrier verrier. Il travaille dans une usine de verrerie où il est souffleur de verre.
- **Nicolas Charbonnel** est un militant socialiste et républicain qui devient célèbre en février 1848. Il milite avec Nivôse et est un peu amoureux de Françoise.
- **Étienne**, enfin, est le jeune palefrenier d'Édouard Espivent-Vignolles. Au chômage après avoir été renvoyé par Édouard suite aux événements de février, il s'engage dans un Atelier national où il passe son temps à ne rien faire au lieu de travailler. Par soumission à Édouard, il s'engage finalement dans la Garde mobile et participe de ce fait à la répression de la révolte de Juin.

En outre, cette version du scénario met un scène un certain nombre de personnages historiques (Louis-Philippe et la famille royale, Lamartine, Marie[239], Auguste Blanqui, Thiers, Bugeaud, Cavaignac, Raspail, Monseigneur Affre…).

L'histoire commence un soir de février 1848 dans la boutique d'Armand Michelot située Boulevard des Capucines. Michelot est en train d'essayer son nouvel uniforme de capitaine de la Garde nationale sous les yeux ébahis de sa famille. À ce moment surgit Édouard Espivent-Vignolles, client régulier de Michelot, qui a besoin de toute urgence de faire arranger son chapeau avant de se rendre à un bal à Saint-Mandé. Les deux hommes engagent une conversation sur la question de la réforme électorale. Michelot, qui remet en cause le gouvernement de Louis-Philippe, souhaite obtenir le droit de vote, du fait de son appartenance à la Garde nationale et de sa relative prospérité. Bien entendu, les deux personnages sont hostiles au mouvement populaire et l'effervescence dans le Faubourg Saint-Antoine leur semble négligeable.

Nous passons immédiatement dans le Faubourg Saint-Antoine dans lequel l'agitation, contrairement aux dires d'Édouard, est réelle. Françoise, qui rentre chez elle, doit éviter des groupes d'ouvriers en colère. Parmi eux, elle reconnait Michel, un voisin. Elle déplore de ne

[239] Pierre Marie de Saint-Georges (1797-1870) : membre de la commission exécutive du gouvernement provisoire et ministre des travaux publics, c'est lui qui a mis en place les Ateliers nationaux.

plus jamais le rencontrer. Michel lui explique qu'ils ne se croisent plus parce que lui travaille de nuit à la verrerie et elle de jour. De plus, les conditions de travail sont telles, précise Michel, qu'une fois sorti, il n'a certainement pas envie de parler avec quiconque.

Quand Françoise rentre chez elle, en passant par la cordonnerie de Nivôse, elle le trouve en grande conversation avec Charbonnel sur la condition ouvrière. Du fait de l'intransigeance du gouvernement, qui refuse l'amélioration des conditions de travail et l'accès des ouvriers au droit de vote, la conclusion des deux hommes est unanime : « il faut que le peuple s'apprête à se défendre »[240].

Nous passons sans transition au bal de Saint-Mandé dont il était question dans la première séquence. Nous sommes au sein de l'élite au pouvoir, Édouard nous servant de guide. Il rencontre en particulier Marie-Louis de La Haye Frejeac, isolé parmi ses semblables, qui condamne le pouvoir en place et souligne sa fragilité. Édouard s'empresse de le contredire, adoptant ici l'opinion de la majorité des élites et celle du Ministre de l'Intérieur qui « déclarait qu'il ne pourrait rien se passer, qu'il n'y avait rien, et qu'au surplus toutes les précautions avaient été prises »[241], y compris contre le banquet organisé le lendemain dans Paris.

Pendant ce temps, les souffleurs de verre du Faubourg Saint-Antoine sont en plein travail « dans une atmosphère de feu, demis-nus et suants ». Alors que Michel surveille une coulée, le « petit Claude », apprenti, est « horriblement brulé » par le verre en fusion. Michel court chez le père Nivôse chercher le secours de Françoise. Déjà, c'est le matin et le Faubourg est rempli de monde, chacun vaquant à ses occupations. Celles-ci sont interrompues par l'accident, chacun tenant à porter secours au petit Claude.

Au même moment, le bal de Saint-Mandé se termine. La nouvelle de l'interdiction du banquet rassure les plus inquiets. En rentrant chez lui cependant, Édouard, conduit en calèche par Étienne, son palefrenier, se heurte à des barricades en construction et doit affronter les quolibets du peuple parisien.

En effet, les habitants du Faubourg aiguillonnés par les réunions clandestines de la nuit et l'accident à la verrerie écoutent un discours de Charbonnel. Bien que le peuple n'aie pas été convié au banquet du jour, son interdiction constitue une attaque contre le droit et appelle à une réponse énergique de refus : « le droit est attaqué et c'est ici dans vos quartiers qu'il faut résister à l'attentat qui se prépare. C'est là votre devoir, construisez vos barricades »[242], s'exclame Charbonnel. Espivent-Vignolles, dont la voiture débouche à ce moment dans le Faubourg, se

[240] V1, seq 3.
[241] V1, seq 4.
[242] V1, seq 7.

fait conspuer par les ouvriers. Son attelage lui est confisqué et sert à renforcer une barricade en construction. Il devra, « comme tout le monde »[243] aller à pied !

Dans le boulevard des Capucines au même moment, on bat le rappel. Michelot, vêtu de son bel uniforme s'apprête à rejoindre son régiment de la Garde nationale. De son côté, Édouard entre au Ministère des Affaires Étrangères pour rencontrer Guizot. Ce dernier, entre deux portes, le rassure : « Il ne se passera rien parce qu'il ne peut rien se passer ! »[244].

Dans le Faubourg, cependant, tout le monde s'active : Françoise prépare la soupe, Michel réquisitionne des armes et Nivôse dirige la construction d'une barricade. Sur la place du Panthéon, Michelot et sa compagnie de la Garde nationale fraternisent avec les ouvriers et les étudiants contestataires. L'officier de la Garde, qui tente de rappeler ses hommes à l'ordre est violemment pris à partie. La Garde nationale exige la Réforme et le départ de Guizot. L'armée régulière fraternise également avec le peuple. Finalement, un cavalier annonce la chute de Guizot. Mais la foule et les gardes nationaux présents estiment ces mesures insuffisantes : « peu importent les hommes, nous voulons un changement de système »[245].

Nous retrouvons Michelot, déchaîné, parmi la foule. Il prend la tête d'un cortège qui se rend devant les bureaux du journal *Le National* (organe de la gauche républicaine modérée), siège de l'opposition au gouvernement. Françoise et Michel sont également présents. La foule, toujours guidée par Michelot, se heurte à un barrage de militaires dans le boulevard des Capucines. Alors que Michelot tente de négocier avec un officier le passage de la manifestation, un coup de feu est tiré par un des militaires, aussitôt suivi par une décharge générale. La foule hurle et se disperse, laissant les morts et les blessés sur le boulevard. Heureusement, Michel et Françoise sont sains et saufs. Petit à petit la foule revient, ramasse les blessés. Michel va chercher une charrette dans laquelle sont déposés les morts. La nuit est maintenant tombée, la foule défile en silence aux flambeaux autour de la charrette portant les morts, déclenchant l'insurrection générale sur son parcours.

C'est dans un Paris en pleine insurrection, le 24 février, que le roi signe son abdication. Dans le grand escalier des Tuileries, nous assistons à la fuite de la famille royale et juste après à l'entrée du peuple dans le palais. Le trône du roi est porté à bout de bras et jeté par une fenêtre. « Une garde est spontanément organisée »[246] pour éviter les pillages.

[243] V1, seq 7.
[244] V1, seq 8.
[245] V1, seq 11.
[246] V1, seq 16.

Quelques heures plus tard, vers 15h, la duchesse d'Orléans (fille de Louis-Philippe) et le comte de Nemours (frère du roi) tentent de faire proclamer la régence, soutenus par les députés monarchistes. Le peuple pénètre à ce moment dans la salle des séances. Lamartine, monté à la tribune, donne lecture de la composition du nouveau gouvernement décidé dans les bureaux du *National*. Dans le tumulte, la duchesse d'Orléans s'enfuit et Nemours se perd dans la foule. Celle-ci, conduite par Lamartine, se rend à l'Hôtel de Ville.

Il est 17h. Le peuple de Paris converge massivement vers l'Hôtel de Ville. À l'intérieur, rude négociation à propos de la constitution du gouvernement provisoire. Finalement, un compromis est trouvé. Des représentants ouvriers s'ajoutent à la liste lue par Lamartine à l'Assemblée. Lecture de la nouvelle liste par Lamartine. Le gouvernement provisoire rédige aussitôt une proclamation au peuple dans laquelle la République n'est pas proclamée. Raspail, après avoir menacé de maintenir Paris en insurrection, obtient finalement la proclamation de la République.

19h, sur la place de l'Hôtel de Ville, le peuple est en liesse. Deux ouvriers fixent une banderole sur la façade du bâtiment. Il y est écrit : « La République française, une et indivisible, est proclamée »[247]. La première partie du scénario s'achève sur cette scène.

Nous retrouvons nos personnages quelques semaines plus tard. L'hiver s'en est allé, la foule fête le premier dimanche du printemps en République. Le mouvement des nationalités dans le reste de l'Europe est mis en avant. Attablés avec leurs amis et Nivôse, Jean et Françoise fêtent leurs fiançailles. Charbonnel, qui vient à passer par là, est invité à table. Sa gravité étonne les présents. Elle est cependant vite oubliée : un arbre de la liberté est planté. Charbonnel dans son discours s'exclame : « Que personne ne se risque à vouloir nous enlever ce que nous venons de conquérir, le droit d'être des hommes »[248]. Michelot est également présent. Il montre du respect pour les ouvriers, artisans de la révolution, mais déjà quelques inquiétudes pour son commerce : « Chapeaux bas devant l'ouvrier, mais va-t-on continuer à m'en acheter d'aussi beaux ? »[249].

De son côté Édouard Espivent-Vignolles n'est pas à la fête. Il vend ses chevaux et ses voitures, renvoie sa maitresse (Elina), rend ses dernières emplettes, sous les yeux ébahis d'Étienne le palefrenier, qui se trouve lui-même licencié : « l'heure semble n'être plus aux

[247] V1, seq 19.
[248] V1, seq 1 (2ème partie).
[249] V1, seq 1 (2ème partie).

étalages immodérés de richesses. On veut la vertu, on veut la transformation du monde. On ne pourra pas me reprocher de ne pas donner l'exemple »[250] affirme-t-il à Étienne.

Cependant, nous constatons que rien n'a vraiment changé au Faubourg Saint-Antoine. La vie quotidienne du peuple de Paris semble être restée la même. C'est toutefois sans compter sur le chômage qui fait rage depuis les journées de février. La verrerie dans laquelle travaillait Michel reste fermée. De même Michelot, faute de commandes, ne donne plus d'ouvrage à Françoise. Mais Michel a la solution. Il compte s'engager dans les Ateliers nationaux mis en place par le gouvernement provisoire pour limiter le chômage. Un programme de grands travaux (chemins de fer, canaux, routes, télégraphe) est d'ores et déjà prévu. Michel se montre très enthousiaste. Françoise, de son côté, est plus méfiante.

Deux jours plus tard, nous retrouvons Édouard errant dans les couloirs de l'Hôtel de Ville à la recherche d'informations sur les intentions du gouvernement provisoire. En effet, inquiet de la coloration socialiste des décisions prises (Ateliers nationaux), sans parler du suffrage universel, ce dernier cherche à se rassurer. Il ne tarde pas à l'être. Assistant par hasard à la rencontre entre une délégation hongroise et Lamartine, la froideur de ce dernier portant la « honte » du gouvernement provisoire d'être né sur les barricades[251], le rassure. Il est totalement tranquillisé après sa rencontre avec La Haye Frejeac qui lui assure que les Ateliers nationaux, créés après février pour ne pas laisser les ouvriers parisiens sans activité, ont démontré d'eux-mêmes leur inutilité : « les ouvriers verront bien vite, à l'usage, l'absurdité de ces théories [socialistes], et je me flatte que nos ateliers y contribueront »[252]. Quant au suffrage universel, qu'Édouard se rassure : les paysans voteront naturellement pour leurs élites traditionnelles, « Le ferment démocratique ne les a pas atteint »[253]. Le plus tôt se tiendront les élections, le mieux ce sera, avant que la propagande socialiste n'ait le temps de se répandre dans les campagnes.

Dans le Faubourg Saint-Antoine, Michel est employé dans un Atelier national où il s'occupe de repaver le Faubourg. Nous apercevons également Étienne qui tire au flanc : profitant de la désorganisation du travail, il « joue au bouchon » avec trois autres jeunes hommes. De passage chez Nivôse lors d'une pause, Michel détaille le (dys)fonctionnement de l'Atelier : « avec cette sorte de caserne, les cantonnements, les brigadiers, on n'a plus un instant et pourtant rien à faire »[254]. D'autant plus que le chômage augmente partout. Heureusement, les élections approchent. Le peuple va pouvoir d'exprimer. « Le suffrage universel va balayer les

[250] VI, seq 2.
[251] V1, seq 4.
[252] V1, seq 4.
[253] V1, seq 4.
[254] V1, seq 5.

ennemis de la République qui dupent d'autant mieux les ouvriers qu'ils se sont eux-mêmes installés au sommet de l'État Républicain »[255]. Françoise, qui entre à ce moment dans la pièce, est moins optimiste que Michel, mais garde ses doutes pour elle. Tous deux, se promenant, ne peuvent envisager leur bonheur au sein du malheur général. Ils finissent par arriver à la séance de la Société Républicaine Centrale. Blanqui, à la tribune, met en avant la nécessité de rester mobilisés : « La France n'est pas encore républicaine. […] Les élections dans ces conditions seront dérisoires, le peuple ne sait pas, il faut qu'il sache, ce n'est pas l'œuvre d'un jour. […] Ces élections seront réactionnaires – le parti royaliste, trente ans d'organisation, va les maitriser par l'intrigue, la corruption, les influences sociales »[256].

Quelque temps plus tard, après les élections, le 6 mai, nous voyons Michelot, sur le pas de la porte de sa boutique du boulevard des Capucines, devenu franchement hostile au peuple parisien : « Le droit au travail, cette dangereuse absurdité, cet encouragement à la paresse, et ces Ateliers nationaux ce baril de poudre »[257]. Ainsi, Grémillon entend rendre visible le retournement d'opinion de la petite bourgeoisie. La rencontre entre Michelot et Édouard, qui suit immédiatement, vient le confirmer, les deux hommes sont d'accord, « il faut en finir avec l'anarchie »[258]. Cependant, « Même lorsqu'elle se déploie en sa faveur, Monsieur Espivent n'apprécie guère cette éloquence. Comment compter sur de pareils défenseurs, sujets à toutes les défaillances, à tous les retournements »[259].

De retour chez lui, Édouard reçoit quelques « amis », dont Louis-Napoléon Bonaparte. La discussion traite de la création de la Garde mobile, dont le commandant en chef, le général Chaban-Jurieu, est aussi l'invité d'Édouard. Plus particulièrement, c'est la spécificité de sa composition qui est l'objet de la discussion. « Il nous faut cette jeunesse qui est solidaire de nous, nos palefreniers, nos garçons de course, ces moineaux de Paris »[260]. Étienne, pour plaire à Édouard, et aussi pour la solde plus élevée que dans l'armée régulière, s'engage immédiatement dans la Garde mobile.

Quelque temps plus tard, à la mi-juin, nous assistons à la décision de l'Assemblée Nationale de supprimer les Ateliers nationaux. À l'aube du 23 juin, sur un chantier d'un Atelier national, la nouvelle de la dissolution provoque une grande effervescence. On bat le rappel dans

[255] V1, seq 5, II.
[256] V1, seq 7, II.
[257] V1, seq 8, II.
[258] V1, seq 8, II.
[259] V1, seq 8, II.
[260] V1, seq 9, II*.

les rues. Michel et ses camarades de chantier se préparent à se battre. Ils rejoignent les autres habitants du faubourg sur la place de la Bastille. Discours de Charbonnel qui, au nom de la défense de la liberté, lance l'insurrection : « Entrez dans vos quartiers, informez le peuple, élevez vos barricades et puisqu'on veut en finir avec nous, qu'on essaye »[261].

Nous retrouvons Charbonnel, vers 11h du matin au même endroit. Il dirige la construction d'une barricade tout en déplorant l'arrestation des chefs socialistes la semaine précédente et le manque d'organisation consécutif dans le camp des insurgés. Lui-même est reconnu et arrêté par la Garde mobile alors qu'il passe dans un quartier bourgeois.

Le soir du même jour (23 juin), une délégation de l'Assemblée Nationale, dont La Haye Frejeac, est reçue par Cavaignac, qui a été nommé en remplacement de la commission exécutive pour la défense de Paris. Ce dernier explique sa tactique : « L'ennemi est isolé dans la moitié est de Paris. Je vais marcher sur lui et l'anéantir à jamais »[262].

Deux jours plus tard, le 25 juin à midi, nous sommes face à une barricade de la rue Saint-Antoine, du côté des troupes gouvernementales. Les soldats désespèrent de la lenteur de la reconquête et de la résistance des insurgés. Comment se procurent-ils autant de munitions ? Pourtant, les mobiles, dont Étienne, « font merveille », « ils courent sur les toits, tournent les positions de l'ennemi, s'infiltrent partout »[263]. Dans une rue adjacente, les mobiles sont étonnés par le passage d'un convoi d'enterrement. On reconnait Françoise, en deuil. Les mobiles découvrent rapidement que le corbillard et le cercueil sont remplis de fusils et de munitions.

Deux heures plus tard, à 14h, les troupes gouvernementales ont avancé de vingt mètres. Monseigneur Affre, évêque de Paris, arrive pour tenter une médiation. Entouré de deux gardes nationaux, Affre passe la barricade construite par les troupes de ligne pour se rendre dans le *No man's land* à la rencontre des insurgés. Ceux-ci sortent de leurs retranchements et se trouvent mêlés aux mobiles qui essayent alors de désarmer quelques insurgés. Dans la confusion générale qui s'ensuit, un mobile tire, suivi d'une décharge générale. Affre s'écroule, atteint d'une balle dans le dos. Les insurgés le portent derrière leur barricade. Le combat reprend immédiatement.

Dans la nuit, les troupes finissent par prendre la barricade de la rue Saint-Antoine et débouchent sur la place de la Bastille. Elles attaquent immédiatement les barricades de la rue de la Roquette et du Faubourg Saint-Antoine. Au même moment, Nivôse, à l'Assemblée Nationale, tente de négocier un armistice avec Sénard et La Haye Frejeac au nom de la défense

[261] V1, seq 12, II*.
[262] V, seq 14, II.
[263] V1, seq 15, II.

de ses droits par le peuple. Entre à ce moment un envoyé de Cavaignac : pas de négociation, une reddition sans conditions ou la défaite. Une trêve jusqu'à dix heures du matin est néanmoins accordée avant l'assaut général.

De retour dans sa barricade, Nivôse constate le respect de la trêve et constate la préparation et la concentration des troupes pour l'assaut final. Quelques heures plus tard, le général Lamoricière lance finalement l'assaut. « Du côté des insurgés on se prépare à mourir ». À onze heures, la barricade tombe définitivement. Nivôse est fusillé par les gardes mobiles et Michel fait prisonnier. C'en est fini de la résistance des ouvriers parisiens, les troupes gouvernementales ont atteint la place du Trône. La totalité de l'est parisien est occupée par les militaires.

À midi, liesse parmi les bourgeois de la ville. Michelot rentre chez lui. Lamartine est conspué par la foule. Édouard, décide deux jeunes bourgeoises à se rendre au « Bal des fleurs » où l'on fête le triomphe de la Garde mobile. Il croise, son ancienne maitresse, Elina (congédiée après février) au bras d'Étienne, auréolé de ses exploits militaires.

Les prisons étant débordées, les insurgés sont entassés dans les caves en attendant d'être exécutés ou « transportés » (déportés). On apprend en même temps que les prisonniers que la chasse aux insurgés continue à faire rage dans les carrières et en banlieue. Dans cette foule, Michel et Françoise se sont retrouvés « sans hasard et sans miracle »[264].

Parce que toutes les caves du quartier communiquent, les prisonniers peuvent tenter une fuite par les égouts et les catacombes, avec le risque de s'y perdre. Le lendemain, quand la fuite est découverte, les gardes nationaux tentent de raisonner les fuyards « toute résistance a cessé, votre cause est perdue, on patrouille dans les rues, les barrières, les banlieues, vous êtes perdus, il n'y a aucune issue, rendez-vous, vos vies seront épargnées »[265]. Ces appels resteront sans réponse.

Cette première version se termine donc sur une fin tragique : échec de la révolte et disparition de Michel et Françoise, sûrement morts dans les catacombes de faim, de soif et de froid.

La dernière version du scénario, entièrement découpée et dialoguée, est nettement plus concentrée que la première, tant par la durée des événements qu'elle prend en charge que par le nombre de personnages principaux. Tout d'abord, cette version commence le 23 février (jour du massacre des Capucines). À part cet épisode raconté en *flash-back*, les épisodes de la

[264] V1, seq 24, II*.
[265] V1, seq 25, II*.

révolution de Février restent largement hors-champ, tandis que nous arrivons dans la capitale, en même temps que le personnage de Jean, seulement au soir du 24, bien après la proclamation officielle de la République qui met fin au mouvement populaire. En outre, Grémillon a choisi de centrer son récit sur Françoise, Jean (Michel dans la première version), Nivôse et, du côté des bourgeois, sur Édouard et Étienne, ami du premier. Les scènes à l'intérieur des rouages du pouvoir disparaissent, ainsi que celles du côté des troupes gouvernementales. À la place, Grémillon recentre son histoire sur ses personnages de fiction. Le spectateur est amené à adopter le point de vue des personnages individuels. S'il entre dans la subjectivité des acteurs de l'histoire, il perd la vision surplombante de l'historien.

Commençons, comme précédemment, par la description des personnages :

- **Jean** est issu du personnage de Michel dans la première version du scénario. Il forme avec Françoise le couple romantique de l'histoire. Il travaille, ainsi que son frère Riton, comme menuisier pour le Père Nivôse qui est aussi leur oncle. Au début de l'histoire, il est en visite chez ses parents quelque part en Normandie intérieure. Il a hérité, en outre, de certains traits de Charbonnel, supprimé dans cette version : l'engagement politique, l'aspiration à la révolte.
- **Françoise** est la « jeune première » du film. Elle est orpheline et arrive à Paris pour être placée comme bonne chez Édouard Espivent-Vignolles. Elle rencontre Jean dans la diligence qui les ramène à Paris. Contrairement à la Françoise de la première version, celle-ci est beaucoup plus naïve. L'un des enjeux du film sera son éducation politique.
- **Le Père Nivôse**. Oncle de Jean. Il a connu la révolution de 1830 où il a perdu un bras. Très engagé pour la République et le socialisme, son grand âge lui donne une connaissance importante des mouvements populaires du passé. À ce titre, il n'est pas dupe de la victoire de février et saisit avant les autres personnages le signal du retour à l'ordre.

Du côté des bourgeois, on trouve :

- **Édouard Espivent-Vignolles** qui existait déjà dans la première version. Plus qu'un « intermédiaire », il est ici le représentant de la grande bourgeoisie au pouvoir et de ses travers (égoïsme, cynisme, haine…). À ce titre, il appartient pleinement à cette classe. Il est souvent vu en compagnie du :
- **Baron Étienne**. Personnage moins cynique qu'Édouard, il se place sous sa dépendance. Horrifié par le massacre que se prépare, il laisse néanmoins faire.

Comme il porte le même nom que le palefrenier d'Édouard dans la première version du scénario, on peut supposer une parenté entre les deux personnages.

Cette version du scénario commence à la campagne, en Normandie. Jean y était en visite chez ses parents. En attendant la diligence qui doit le ramener à Paris, il donne la dernière main à un projet de chaire pour l'église du village. Son père se chargera de la réalisation concrète. Le châtelain du lieu, qui rentre lui aussi à Paris, est le commanditaire de l'ouvrage. Au moment où arrive la diligence, il donne les dernières instructions à son intendant pour la gestion de ses terres.

Lorsque la diligence arrive, ses passagers sont en grande discussion à propos de la réforme électorale. L'un des personnages, Moissant, bijoutier, y est favorable : cela lui permettra d'accéder personnellement au statut de citoyen et de voter. Le refus du roi de le lui accorder provoque chez lui une remise en cause générale de la monarchie de Juillet. Il est en conflit avec un autre personnage, M. Lerouge, grand bourgeois royaliste hostile à la réforme. Le ton monte violement entre les deux hommes quand le châtelain monte dans la diligence. Jean choisit plutôt de s'installer dans l'impériale, mais entend des bribes de dispute. Le postillon le met au courant de sa cause : la réforme électorale, l'interdiction d'un banquet… Finalement, la diligence repart, laissant les parents de Jean bien seuls.

Après une ellipse de quelques heures, nous nous retrouvons dans la cuisine de l'auberge-relais où se trouve Jean, le postillon, le cuisinier et sa femme. Les deux derniers terminent la préparation d'un repas. La poste de Paris, conduite par Adrien, se fait attendre, chose inhabituelle.

Dans la salle à manger de l'auberge nous retrouvons Lerouge (qui n'est décidemment par rouge pour un sou) et Moissant qui continuent leur dispute en attendant le dîner. Lerouge remet en doute l'existence même de troubles sérieux dans Paris : « Simple opération de police sans doute »[266], tandis que le bijoutier critique frontalement la monarchie de Juillet. C'est à ce moment que surgissent les voyageurs de la poste de Paris. Parmi eux, Étienne qui maintient de sa main sa redingote déchirée. Les nouvelles de Paris sont mauvaises : « Paris est à feu et à sang, messieurs ! »[267] affirme Étienne.

Dans la cuisine, Adrien, le postillon de la diligence de Paris raconte dans un *flash-back* les événements de la veille. À la recherche de foin pour ses chevaux dans une ville désorganisée par l'insurrection, Adrien assiste à la généralisation de la révolte : d'abord il voit la Garde

[266] V4, seq 3.
[267] V4, seq 3.

nationale fraterniser avec les insurgés et demander eux aussi la réforme, puis il apprend la chute Guizot en même temps que la foule, insatisfaite de ces demi-mesures : « Ce n'est pas un changement d'hommes que nous voulons, c'est un changement de système ». Finalement, Adrien parvient à trouver son foin rue des Prouvaires. Mais, sur le chemin du retour il assiste, impuissant, au massacre du Boulevard des Capucines. Son attelage est réquisitionné pour porter les morts. Adrien participe au défilé aux flambeaux qui s'organise spontanément et fait cause commune avec les insurgés. Finalement, au petit matin, Adrien finit par arriver, après de nombreux détours du fait de la présence de barricades, au départ de la poste.

C'est à ce moment qu'Étienne surgit dans la cuisine. Il est venu demander que le dîner soit enfin servi. Jean exaspéré par l'attitude égoïste de ce dernier, ne peut s'empêcher de décrire les conditions désastreuses dans lesquelles vit et travaille le peuple parisien. Un peu plus tard, Jean et Adrien vont dans la salle à manger forcer les dineurs à dire : « Vive la République ! ».

Le lendemain matin, les autres voyageurs vers Paris ayant renoncé à s'y rendre, Jean et Françoise, une jeune fille arrivée la veille, se retrouvent seuls sur l'impériale de la diligence. Ils font connaissance. Nous apprenons que Françoise se rend à Paris pour s'engager comme domestique chez Édouard Espivent-Vignolles, qui est également client de la menuiserie où travaille Jean.

Le soir, Jean et Françoise arrivent enfin à Paris. Ils trouvent le Faubourg Saint-Antoine en liesse : on fête la proclamation de la République. Farandoles, danses, attractions diverses, slogans, chants... Jean et Françoise entrent dans la fête. On les retrouve un peu plus tard alors qu'ils rentrent chez le père Nivôse, où vit et travaille Jean. Françoise prendra la chambre de Jean qui dormira dans l'atelier, sur les copeaux. Les deux jeunes gens admirent le feu d'artifice. Le mot « Fraternité » s'écrit dans le ciel.

Le lendemain matin, Jean retrouve Nivôse d'humeur maussade. Après le départ de Françoise qui doit se présenter chez Espivent-Vignolles, Nivôse annonce à Jean la mort de son frère, Ricou, lors de la fusillade du boulevard des Capucines du 23 février.

Sans transition, nous passons chez Espivent. Habillé de noir comme pour un deuil, il renvoie ses domestiques (après avoir vérifié leurs malles) et vend ses biens. Avec la nouvelle république, les signes de richesse trop visibles sont devenus suspects. Hors de question donc d'engager Françoise qui se retrouve seule à Paris, sans endroit où aller. Édouard et sa femme, Mathilde, au son du glas, partagent leur nostalgie de l'ancien monde.

Chez Nivôse, les cloches aussi retentissent. Avec Jean et quelques amis, ils s'apprêtent à se rendre à l'enterrement de Ricou et des autres victimes des journées révolutionnaires, dont certains sont des connaissances du quartier. C'est à ce moment que Françoise réapparait. Seule

et ne sachant où aller, elle est venue retrouver Jean. Elle suit le groupe à la cérémonie. Celle-ci est grandiose : délégations de métiers, Garde nationale, militaires, fanfare, chorale, représentants du clergé, membres du nouveau gouvernement, char de la République, voitures portant les cercueils, défilent ensemble dans les rues entourés d'une foule dense et recueillie. Au Père Lachaise, on procède à la mise en terre. On aperçoit Nivôse, Jean et Françoise, émue, qui a pris le bras de Jean.

Après une ellipse de trois semaines, nous retrouvons nos protagonistes qui assistent à la plantation d'un arbre de la liberté au sommet d'une carrière. Un homme prononce un discours, rappelant (et faisant le point pour les spectateurs) les acquis des dernières semaines : proclamation de la République, droit au travail, création des Ateliers nationaux, liberté de la presse, liberté de réunion, suffrage universel, abolition de l'esclavage. Il fait également le point sur les divers mouvements d'émancipation dans les autres pays d'Europe. Vivats et applaudissements de la foule. Jean entraine Françoise à l'écart dans une galerie creusée dans la pierre. Ils partagent leur premier baiser. Puis, ils crient leurs prénoms dans la galerie pour jouer avec l'écho.

Quelque temps plus tard, ce sont les fiançailles de Jean et Françoise. Malgré l'événement joyeux, Nivôse est de sombre humeur. Pour lui, les élections, prévues à la fin du mois d'avril, sont une « hypocrisie » parce qu'elles arrivent trop tôt pour que les idées républicaines aient eu le temps de se diffuser jusque dans les campagnes. Son discours est interrompu par un chant grandiose venant de la rue. « Ce sont les Polonais qui rentrent chez eux », précise Nivôse.

Nous sommes maintenant fin mai. Françoise et Jean sont dans une bijouterie pour acheter leurs alliances. On retrouve M. Moissant, le bijoutier des séquences de la diligence. Celui-ci, favorable à la réforme en février, est maintenant beaucoup plus critique. Il ne reconnait pas la légitimité du mouvement populaire qui continue d'agiter la capitale après les élections. Et surtout, il est effrayé par ce mouvement : « Dites donc, vous n'avez pas entendu parler de la guillotine qui coupe deux têtes à la fois ? »[268] et de ce fait prêt à croire toutes les rumeurs.

Au même moment, les policiers sont chez Nivôse et l'interrogent pour connaitre le lieu où se cache Blanqui. La Croque/Adrien, témoin de la scène retrouve Françoise et Jean à la sortie de la bijouterie. Il les informe de l'interrogatoire de Nivôse et surtout, que la police recherche Blanqui. Jean et Françoise se précipitent donc à l'adresse où se cache Blanqui pour tenter de le

[268] V4, seq 28.

prévenir. Malheureusement, ils arrivent trop tard et assistent, impuissants, à son arrestation (Blanqui est arrêté le 26 mai).

Le soir du même jour, chez Espivent-Vignolles, sont réunis un certain nombre de personnages de bourgeois, dont Mathilde, la femme d'Espivent, Étienne, Elina et surtout Louis-Napoléon Bonaparte. Ce dernier, que nous voyons uniquement de dos excepté à la toute fin de la scène, reste muet. Le grand sujet de conversation tourne autour de la « Fête de la Concorde » organisée l'après-midi même (le 21 mai 1848). Censée être un moment de communion des classes, nous comprenons que les personnages de bourgeois étaient bien présents, mais en ayant pris la précaution de s'armer auparavant. Un peu plus tard, toujours pendant la même réception, Édouard tente de faire comprendre à Étienne la nécessité d'organiser une répression sanglante et sans pitié de la classe ouvrière de manière à mettre fin au mouvement populaire une bonne fois pour toute. Enfin, la dernière partie de cette longue séquence est consacrée à une discussion sur les Ateliers nationaux. On comprend que l'objectif de ces bourgeois est bien la fermeture à court terme des Ateliers, qui ont d'ailleurs été créés uniquement pour « calmer » le peuple possiblement révolutionnaire et non pour appliquer le « droit au travail ». Enfin, il est question de la répression du peuple parisien menée par Cavaignac. Louis-Napoléon Bonaparte, que nous voyons pour la première fois de face, approuve en souriant.

Le lendemain ou quelques jours plus tard, chez Nivôse, Françoise et Jean, au chômage, sont en plein désespoir. Après trois mois de fonctionnement, la République n'a pas apporté les bienfaits escomptés. Bien au contraire, le chômage est plus important qu'autrefois et la crise économique fait rage. De plus, la dissolution de la Commission du Luxembourg le 16 mai (présidée par Louis Blanc, elle était chargée de la législation du travail) et l'arrivée au pouvoir de Cavaignac (nommé Ministre de la guerre le 17 mai et investi des pleins pouvoirs le 24 juin) assombrissent encore la situation.

Sur ces entrefaites, Édouard, accompagné d'Étienne, débarquent chez Nivôse à propos d'une table de jeu commandée avant février. L'arrogance d'Édouard se heurte à la résignation et à la colère de Jean et Françoise. Jean, en particulier, décide qu'ils quitteront Paris le plus rapidement possible puisque plus rien n'y semble réalisable.

Pendant ce temps, chez Nicolas le maréchal-ferrant du Faubourg Saint-Antoine, Nivôse annonce, avant même l'information officielle, la fermeture des Ateliers nationaux. Déjà, l'idée d'insurrection se fait jour : « Alors, vous savez ce que ça veut dire, non ? », dit Nivôse.

Rentré chez lui, ce dernier trouve Jean bien décidé à quitter Paris au plus vite avec Françoise. La clameur des ouvriers des Ateliers nationaux manifestant contre leur fermeture

vient interrompre la discussion. Face à la révolte, Jean et Françoise ne partiront pas et se battront aux côtés des ouvriers parisiens, là où est leur place.

Le lendemain matin, c'est l'effervescence dans le Faubourg. La révolte commence à s'organiser. La Garde nationale bat son rappel tandis que certains habitants du Faubourg frappent aux portes pour récupérer des armes. Par ailleurs, une foule se forme et Louis Pujol, monté sur un fiacre renversé, prend la parole. Après avoir démontré l'absence d'honnêteté du gouvernement envers les ouvriers, il lance l'insurrection : « Et maintenant, rentrez dans vos quartiers, citoyens, préparez vos barricades et résistez à ceux qui veulent vous arracher à votre foyer, et à vos enfants »[269] ;

Nous assistons aux différents préparatifs de l'insurrection. Le Faubourg, telle une ruche, regorge d'activité : construction d'une barricade sous la direction de Nivôse, recherche d'armes dans les maisons sous la direction de Jean, fabrication de munitions, organisation des « troupes », fabrication de « charpie » pour panser les blessés…

Au contraire, du côté des troupes de ligne tout est tranquille. La mise en place des hommes et des canons se fait dans le calme et l'ordre le plus parfait.

Chez Espivent, un peu plus tard, Étienne vient supplier son ami d'intervenir auprès de Cavaignac pour empêcher le massacre qui se prépare. Édouard, cependant, se montre inflexible : « il y a des moments où, comme dans les maladies, une bonne saignée arrange tout »[270]. Pendant toute la conversation des deux hommes, des bruits d'artillerie se sont fait entendre. Finalement, Édouard est blessé par un tir de canon qui par erreur termine sa course dans le plafond de verre du jardin d'hiver.

Sans transition, nous assistons, de nuit, à l'attaque de la barricade de Nivôse. Nous sommes certainement aux alentours du 25 juin. Grâce à la stratégie militaire de Nivôse, l'assaut des troupes de ligne peut être repoussé momentanément. Ainsi, Grémillon souligne que les ouvriers parisiens, loin d'être une horde sauvage, ont de véritables connaissances stratégiques et sont capables de s'opposer victorieusement à la ligne. C'est tout un savoir-faire qui s'est transmis depuis 1830 au moins, voire depuis 1789. Nivôse souligne d'ailleurs que s'il dispose de suffisamment de munitions et si l'armée régulière n'utilise pas de canons, sa barricade ne sera pas prise. Ce qui fait la différence et conduit finalement les ouvriers parisiens à la défaite c'est donc la disparité entre les armes des militaires (canons) et la pauvreté des moyens des insurgés.

[269] V4, seq 37*.
[270] V4, seq 40*.

Après l'assaut, ceux-ci prennent un peu de repos, boivent, mangent et soignent leurs blessés. Les quittant un moment, nous suivons Jean qui va retrouver Françoise. Celle-ci a passé une robe de deuil, tandis que sa robe de mariée pend sur un cintre à l'arrière-plan. Depuis la fenêtre, Jean voit l'armée installer deux canons. Il prévient les insurgés derrière leur barricade. Les servants sont aussitôt tués, mais plus vite encore remplacés.

« Maintenant, c'est une question de minutes »[271], s'exclame Nivôse. L'artillerie en place, la barricade ne tiendra plus longtemps. Il s'agit donc de tenter de négocier un armistice avec le gouvernement. Nivôse est chargé de la négociation. Une fois dans le bureau du Ministre Marie, Nivôse rencontre l'inflexibilité de Cavaignac qui refuse toute négociation et demande la reddition pure et simple. Une trêve est néanmoins accordée jusqu'au lendemain dix heures.

Sur la barricade, les insurgés s'étonnent de l'arrêt de l'artillerie. Nivôse rentre à ce moment et raconte sa rencontre avec les représentants du gouvernement. Sur ce, Jean, qui semble guetter quelque chose, signale le passage d'un corbillard. Il est conduit par La Croque/Adrien et dans le cortège se trouve Françoise, en robe de deuil. Au milieu de la place, le corbillard bute sur un pavé descellé et se renverse. En fait, le cercueil était rempli de munitions fabriquées un peu plus tôt chez Nicolas le maréchal-ferrant. Voyant cela, les soldats de la ligne font feu sur le cortège qui se disperse dans la panique. Françoise, sous les yeux de Jean, réussit à se cacher dans un immeuble abandonné.

Comme la trêve est jusqu'à dix heures, ce dernier profite des vingt minutes restantes pour aller chercher Françoise dans l'immeuble. Le temps de trouver Françoise, il n'a pas le temps de rejoindre son poste de combat derrière la barricade. C'est donc de là qu'il assiste avec Françoise et nous avec eux, à l'assaut final de la barricade de Nivôse. En quelques minutes la barricade est prise, les insurgés tués ou faits prisonniers.

De leur côté, Jean et Françoise parviennent à quitter l'immeuble en ruine. Il se rendent, conformément aux instructions données par les insurgés, à la grande carrière (celle où avait été planté l'arbre de la liberté un peu plus tôt). Malheureusement, la Garde mobile est déjà là pour tendre un piège aux insurgés. Cachés dans une galerie à part, Jean et Françoise cherchent à s'enfuir mais un éboulement provoqué par l'arrivée des soldats les bloque dans la galerie. Ils assistent donc impuissants à l'exécution des prisonniers du Faubourg, dont Nivôse fait partie. Une fois l'exécution terminée, les soldats se retirent, laissant Jean et Françoise seuls, enfouis sous les gravats. Faute de mariage officiel, les deux jeunes gens se passent mutuellement leurs alliances au doigt, « pour le meilleur et pour le pire ».

[271] V4, seq 41.

Pour « finir le travail » enfin, les militaires décident de tirer un coup de canon dans le haut de la carrière, provocant son effondrement. Heureusement, Jean et Françoise, non seulement échappent à l'ensevelissement, mais sont également libérés de leur prison de pierre. En s'aidant des racines de l'arbre de la liberté planté au printemps, ils remontent à la surface. Ils sont libres, sains et saufs.

Caractéristiques du « roman à thèse » selon Susan Suleiman : « intertexte doctrinal »

Après avoir définit le roman à thèse « comme porteur d'un enseignement tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse » à partir d'une esthétique du vraisemblable et de la représentation, c'est-à-dire sur la base du roman réaliste avec lequel il partage de nombreux points communs, Susan Suleiman définit un certain nombre de critères qui permettent de définir un genre propre. Tout d'abord, à la manière des paraboles ou des fables, le roman à thèse se caractérise par le recours au récit. En effet, contrairement à un texte argumentatif qui expose directement son raisonnement, il passe par l'intermédiaire d'un récit, d'une fiction, d'un exemple, pour convaincre. Cela implique que ce type de texte se compose de trois niveaux énonciatifs : le niveau narratif, l'histoire à proprement parler ; le niveau interprétatif – énoncée dans le texte par le narrateur, un personnage ou déduit de l'histoire par le lecteur –, qui consiste à dégager un sens à l'histoire racontée. Enfin, le niveau pragmatique qui, de l'interprétation fait découler une règle d'action concrète. De ces trois niveaux, seul le premier doit être explicitement énoncé par l'auteur, les deux autres pouvant être laissés à l'initiative du lecteur. Il va sans dire, cependant, que le roman perd en clarté et donc prend le risque de manquer son but en n'énonçant pas lui-même la bonne interprétation et la bonne règle de conduite. Le genre possède, en effet, pour autre caractéristique principale la nécessité de rechercher à éliminer autant que possible l'ambiguïté du texte, de manière à s'assurer que le message a bien été transmis au lecteur. Pour cela, la rhétorique de ces textes se base sur la redondance. L'idée est que plus une information est répétée, plus elle a de chance d'atteindre son but. Ces éléments permettent de définir deux critères typiques du genre. Tout d'abord, tout roman à thèse se base sur un système de valeurs univoque et présente un monde manichéen. Le bien et le mal sont ici aisément reconnaissables et s'affrontent frontalement. Chaque action, ou idée est rattachée soit au bien, soit au mal, sans nuance possible. Ceci découle du fait que, et c'est le deuxième critère, la détermination des valeurs positives et des règles

d'action à suivre se fait « par référence à une doctrine qui existe en dehors du texte romanesque et qui fonctionne comme son contexte intertextuel » [272].

Dans le cas de Grémillon, c'est l'idée que la société est régie par la lutte des classes qui constitue cet intertexte. Ainsi, Grémillon met en scène, non seulement un monde bipolaire, divisé en classes sociales, mais également les luttes entre ces classes, vues comme le moteur de l'histoire. Ce premier chapitre va traiter des évolutions du scénario de Grémillon à l'aune de cette question. Nous montrerons que Grémillon passe d'une vision large de la notion de lutte des classes – se fondant sur des penseurs aussi différents que Marx et Tocqueville – dans la première version de son scénario, à une définition de plus en plus restrictive de la notion, qui correspond à terme à l'idéologie de guerre froide développée par le PCF à partir de 1947. Cette transition se fait en deux étapes majeures : tout d'abord nous assistons à la suppression des personnages et des classes intermédiaires présents dans la première version du scénario. Ensuite émerge un monde composé, d'un côté, d'une classe ouvrière représentée sous un jour élogieux et, de l'autre, d'une bourgeoisie concentrant sur elle tous les vices.

A. Suppression des personnages et classes intermédiaires dans le contexte des débuts de la guerre froide en France.

À propos de la lutte des classes : Marx et Tocqueville

Un travail sur le personnage de Marie-Louis de La Haye-Frejeac, que Grémillon met en scène dans la première version du scénario, nous permettra de mettre en valeur l'évolution de l'attitude de Grémillon quant à la question de la lutte des classes. Tout d'abord, notons que La Haye-Frejeac est clairement inspiré d'Alexis de Tocqueville, sur qui nous allons nous arrêter un moment parce qu'il constitue une des références majeures de Grémillon à ce moment de l'écriture du scénario. À côté de Marx, Tocqueville est effectivement, dans cette première version du scénario, la grande référence historique du cinéaste. Ces deux penseurs, au-delà de leurs divergences politiques, proposent tous deux une interprétation de la Révolution de 1848, et en particulier de la révolte de Juin, à partir d'un schéma de lutte des classes. Cette caractéristique commune nous conduit à saisir la grande orientation historiographique de

[272] Susan R. Suleiman, *Le roman à these…, op. cit.,* p.72-73.

Grémillon, qui se place dans la lignée de penseurs pour qui la lutte entre les classes sociales est le moteur de l'histoire et la cause des révolutions.

Contrairement à la conception communément admise, l'idée que les sociétés sont traversées par des luttes entre les différents groupes sociaux et que ces luttes sont facteur de modernité et de progrès, est déjà présente – avant Marx – dans les travaux des historiens libéraux français de la première moitié du XIX^{e} siècle. Plus particulièrement, cette idée apparaît dans le cours de François Guizot de 1828, *Histoire de la civilisation européenne.* Dans la leçon où il aborde la question de l'affranchissement des communes au Moyen-Âge et de leurs habitants (les bourgeois), l'historien constate cette lutte des classes :

> Les rapports des diverses classes entre elles, la nécessité où elles se sont trouvées de se combattre et de se céder tour-à-tour ; la variété de leurs intérêts, de leurs passions, le besoin de se vaincre, sans pouvoir en venir à bout, de là est sorti peut-être le plus énergique, le plus fécond principe de développement de la civilisation européenne[273].

Pour Guizot, cette lutte ne se termine pas par un combat mais par l'assimilation progressive de toutes les classes derrière un objectif commun : l'État-nation. Ainsi donc, au moment où il parle, cette lutte est terminée en France, puisqu'un État-nation est constitué.

La Révolution de 1848 est l'occasion pour Alexis de Tocqueville de remettre au goût du jour cette théorie pour expliquer les événements. Dans ses *Souvenirs*, écrits entre 1848 et 1851, il reprend à son compte cette idée d'une lutte entre les différentes classes de la société pour interpréter les événements. Pour lui, donc, la lutte des classe n'est pas chose du passé, contrairement à ce que nous dit Guizot[274], mais permet d'expliquer l'histoire contemporaine, en particulier depuis 1789. Ainsi, Tocqueville montre que les Révolutions, depuis 1789 et jusque 1830, ont été menées par la classe bourgeoise (qu'il nomme « classe moyenne ») dans le but de prendre le pouvoir à la noblesse. Il écrit :

> Notre histoire, de 1789 à 1830, vue de loin et dans son ensemble, ne doit apparaître que comme le tableau d'une lutte acharnée entre l'ancien régime, ses traditions, ses souvenirs, ses espérances et ses hommes représentés par l'aristocratie, et la France nouvelle conduite par la classe moyenne[275].

---

[273] François Guizot, *Histoire générale de la civilisation en Europe de la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, 1838, « Septième leçon : tableau comparatif de l'état des Communes au XIIe et au XVIIIe siècles », Paris, Didier, 1870, consulté sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432075c/f9.item.texteImage, p.209.

[274] Pour Guizot, la lutte des classes est un phénomène médiéval qui se termine avec la naissance de l'État Nation. Pour Tocqueville, au contraire, la naissance de l'État-Nation ne met pas fin aux tensions à l'intérieur des sociétés.

[275] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1999, p.12-13.

Un peu plus loin, Tocqueville explique que la Révolution de 1830 constitue le moment de la victoire totale de la bourgeoisie sur les autres classes. Ainsi :

> Tous les pouvoirs politiques, toutes les franchises, toutes les prérogatives, le gouvernement tout entier se trouvèrent renfermés et comme entassés dans les limites étroites de cette seule classe, à l'exclusion, en droit, de tout ce qui était au-dessous d'elle et, en fait, de tout ce qui avait été au-dessus[276].

Partant de ce postulat, l'auteur explique la révolution de février 1848 par l'égoïsme de la bourgeoisie au pouvoir qui gouverne uniquement en fonction de la défense de ses intérêts propres :

> La postérité […] ne saura peut-être jamais à quel degré le gouvernement d'alors avait, sur la fin, pris les allures d'une compagnie industrielle, où toutes les opérations se font en vue du bénéfice que les sociétaires en peuvent retirer[277].

En réaction, les autres classes (que Tocqueville décrit comme « le peuple », « l'ancienne aristocratie » et « les prêtres », lassées d'être lésées par le gouvernement, vont alors s'opposer à la classe au pouvoir. La révolution de Février a donc été « faite entièrement en dehors de la bourgeoisie et contre elle »[278].

Une fois la révolution de Février terminée cependant, le pouvoir acquis par le peuple de Paris – qui domine les journées révolutionnaires de février parce qu'il est le principal combattant sur les barricades – effraye les autres classes :

> Le peuple seul portait les armes, gardait les lieux publics, veillait, commandait, punissait ; c'était une chose extraordinaire et terrible de voir dans les seules mains de ceux qui ne possédaient rien, toute cette immense ville, pleine de tant de richesses ou plutôt cette grande nation ; car, grâce à la centralisation, qui règne à Paris commande à la France. Aussi, la terreur de toutes les autres classes fut-elle profonde ; je ne crois pas qu'à aucune époque de la révolution, elle ait été aussi grande, et je pense qu'on ne saurait la comparer qu'à celle que devaient éprouver les cités civilisées du monde romain, quand elles se voyaient tout à coup au pouvoir des Vandales et des Goths[279].

C'est donc la peur qui va conduire les autres classes à s'allier entre elles contre le peuple de Paris. Un nouveau système d'alliance émerge donc, au cours des mois d'avril et de mai 1848, entre d'un côté les propriétaires et, de l'autre, les non-propriétaires, dont la haine est encore augmentée par le développement des théories socialistes. Alors que la révolution de Février – fruit d'une union des classes contre la bourgeoisie – était restée cantonnée au domaine politique, « ce furent les théories socialistes […] qui allumèrent plus tard des passions véritables, aigrirent

[276] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs, op. cit.,* p.13.
[277] *Ibid.,* p.14.
[278] *Ibid.,* p.96.
[279] *Ibid.,* p.97.

les jalousies et suscitèrent enfin la guerre entre les classes »[280]. En effet, l'insurrection de juin 1848 « n'eut pas pour but de changer la forme du gouvernement, mais d'altérer l'ordre de la société. Elle ne fut pas, à vrai dire, une lutte politique (dans le sens que nous avions donné jusque-là à ce mot) mais un combat de classe, une sorte de guerre servile » [281], une « guerre civile »[282].

Pour résumer, Tocqueville décrit la révolution de Février comme une révolte des classes écartées du pouvoir contre la bourgeoisie égoïste et l'insurrection de Juin comme celle du peuple parisien contre toutes les autres classes opposées au socialisme et unies contre lui[283]. Dans l'esprit de Tocqueville, si la révolution de Février était finalement souhaitable, l'insurrection de Juin reste marquée de sentiments contradictoires. D'un côté, Tocqueville exprime la grandeur tragique du combat désespéré du peuple parisien. Mais, de l'autre, il montre l'absolue nécessité de mettre un terme aux idées socialistes en combattant le peuple sans pitié.

Au même moment, Karl Marx, dans des articles écrits pour la *Nouvelle Gazette Rhénane* entre janvier et octobre 1850, propose une interprétation des événements de février et de juin 1848 très proche de celle de Tocqueville, s'appuyant elle aussi sur la théorie de la lutte des classes. Rassemblés par Engels et publiés dans un même ouvrage, *Les luttes de classes en France* (1895), cet ensemble d'articles correspond au moment où, d'après Engels, qui écrit la préface de l'ouvrage, à partir de son observation du cas français, Marx utilise pour la première fois la « conception matérialiste de l'histoire » pour expliquer des événements historiques très récents. L'idée est que, contrairement à la vision que proposent les conceptions idéalistes, la « conception matérialiste » suppose que « les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé »[284]. La lutte entre les différentes classes sociales – constituées par leur fonction au sein du mode de production – et, plus spécifiquement, la lutte de la classe dominée contre la classe dominante pour l'évolution vers un mode de production plus favorable aux dominés constitue, pour Marx, le moteur de l'histoire.

---

[280] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs*, *op. cit.*, p.100.
[281] *Ibid.*, p.182.
[282] *Ibid.*, p.188.
[283] « Par tous les chemins que les insurgés ne commandaient pas, entraient alors dans la ville des milliers d'hommes accourant de tous les points de la France à notre aide. […] Ces hommes appartenaient indistinctement à toutes les classes de la société ; il y avait, parmi eux, beaucoup de paysans, beaucoup de bourgeois, beaucoup de grands propriétaires et de nobles, tous mêlés et confondus dans les mêmes rangs. », Alexis de Tocqueville, *op. cit.*, p.204.
[284] Karl Marx, *Les luttes de classes en France (1848-1850) et Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Montreuil-sous-Bois, Ed. Science Marxiste, coll. Bibliothèque jeunes, 2010, p. 175.

Dans le cas spécifique de la Révolution de 1848, la description que propose Marx de la bourgeoisie au pouvoir avant 1848 et du type de régime qu'elle propose est la même que celle de Tocqueville. Il écrit : « La monarchie de Juillet n'était qu'une société par actions fondée pour l'exploitation de la richesse nationale française dont les dividendes étaient partagés entre les ministres, les Chambres, 240 000 électeurs. »[285]. La révolution de février 1848 se fait donc contre cette bourgeoisie par l'alliance des autres classes : « La bourgeoisie industrielle voyait ses intérêts menacés, la petite bourgeoisie était moralement indignée, l'imagination populaire s'insurgeait. »[286]. Plus précisément que Tocqueville en effet, Marx opère un découpage à l'intérieur des classes, en particulier entre petite bourgeoisie, paysannerie, bourgeoisie industrielle et bourgeoisie financière (la seule qui est au pouvoir avant février 1848).

Marx, comme Tocqueville, lie ensuite clairement la question du socialisme avec l'insurrection de Juin. Pour les deux penseurs, ces journées constituent en effet le moment où le socialisme, par un nouveau retournement d'alliance entre les classes, est éloigné après les compromis accordés en février :

> De même que la République de Février avec ses concessions socialistes nécessita une bataille du prolétariat uni à la bourgeoisie contre la royauté, de même une seconde bataille était nécessaire pour détacher la République de ses concessions socialistes, pour mettre en relief la République bourgeoise, détenant officiellement le pouvoir[287].

Cependant, pour Marx, contrairement à Tocqueville, les événements de juin constituent le moment de la naissance – nécessairement dans la lutte – de la classe ouvrière en France. Tocqueville mettait déjà en valeur la spécificité de l'insurrection de Juin, qu'il décrit comme « un combat de classes ». Marx a la même idée et, après avoir montré que la révolution de Février fut le fruit de l'alliance des classes contre la bourgeoisie financière au pouvoir, il montre que l'insurrection de Juin provoque l'alliance de toutes les classes bourgeoises contre le prolétariat (le peuple de Paris). De fait, c'est donc à ce moment que les « vrais » rapports sociaux – la lutte entre la bourgeoisie et le prolétariat – deviennent visibles. Ainsi, si l'insurrection de Juin est, pour Tocqueville, un moment regrettable et traumatique, elle est, pour Marx, LE moment fondateur de la naissance de la conscience de classe dans le prolétariat et rend visible la nature vraie des rapports sociaux dans la société capitaliste.

On le voit, à partir d'analyses proches, Tocqueville et Marx donnent des interprétations opposées des conséquences des Journées de juin. Pour Tocqueville, l'écrasement, nécessaire,

[285] Karl Marx, *Les luttes de classes en France…, op. cit.*, p. 52.
[286] *Ibid.* p. 53
[287] *Ibid.*, p.71.

de l'insurrection marque le retour à la liberté et sert d'élément unificateur à la nation derrière la République libérale et contre le socialisme. Pour Marx, celle-ci, si elle sert d'élément unificateur à la Nation, marque également le début de la lutte consciente du prolétariat. Ce qui pour le premier est une fin, est un début pour l'autre.

Dès les premières étapes de son travail sur le scénario, Grémillon énonce explicitement que les personnages qu'il mettra en scène seront représentatifs des différentes classes sociales de la société. Ainsi, dans ce qui semble être le premier projet[288] du film soumis par Grémillon et Émile Tersen à la sous-commission des spectacles de la Commission du centenaire de la Révolution de 1848, le 23 avril 1947[289], les auteurs précisent que les personnages qui seront mis en scène seront « judicieusement choisis dans les catégories sociales les plus importantes » de manière à « nous faire comprendre par leur action ce qu'a été la Révolution ». Ainsi, dès cette étape précoce de la conception du projet, Grémillon et Tersen partent du présupposé que la société est divisée entre différentes classes sociales.

On retrouve cette même orientation dans les différentes versions du scénario. Dans la première version, qui est encore très théorique, chaque personnage, dès sa première apparition est très clairement rattaché à une classe particulière. Ainsi, dans la première séquence, Armand Michelot est lié à la petite bourgeoisie en tant que chapelier, c'est-à-dire petit commerçant, et capitaine de la Garde nationale[290]. Quelques lignes plus bas, Françoise est décrite comme une « jeune ouvrière » et employée d'Armand Michelot. Édouard Espivent-Vignolles est, quant à lui, décrit comme « un intermédiaire qui s'occupe de gros marchés, céréales, banques etc. », ce qui fait de lui un représentant de la bourgeoisie financière. Un peu plus loin, Michel (qui deviendra Jean dans les versions suivantes) est à son tour présenté comme « un jeune ouvrier verrier ». De même, Nivôse est d'emblée présenté en train de « rapetasser des chaussures », ce qui le place de fait dans la catégorie des petits artisans. Enfin, Nicolas Charbonnel, présent chez Nivôse, est décrit comme ébéniste – donc lui aussi artisan – et membre d'un club révolutionnaire. Dans les versions ultérieures, alors que le projet évolue beaucoup, cette caractérisation reste tout aussi forte, même si elle passe davantage par le travail sur les personnages (leur apparence, leur manière de parler, leur manière de penser, le lieu où ils vivent, ce qu'ils font…) que par une énonciation textuelle. Grémillon passe insensiblement au langage

[288] AN, F/17/14688.
[289] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,12), lettre du 16 avril 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon. Et 4-COL-55 (39,20), lettre de Marcel Cornu à Grémillon (convocation à la sous-commission des spectacles).
[290] V1.

cinématographique. On retrouve ainsi les personnages qui appartiennent à la bourgeoisie (Espivent et Étienne), les artisans/ouvriers (Nivôse, Françoise et Jean).

Dans la première version du scénario, plus spécifiquement, Grémillon précise donc la référence à la « lutte des classes » en mettant en valeur la double paternité historiographique – Marx et Tocqueville – de son travail au sein même de la fiction. Ainsi, le cinéaste met d'une part en scène un personnage d'ouvrier républicain, Nicolas Charbonnel, qui développe des idées socialistes, donc proches de celles de Marx et, d'autre part, le personnage de la Haye-Frejeac, librement inspiré d'Alexis de Tocqueville.

En effet, malgré ses positions politiques en faveur de la classe dirigeante, La Haye-Fréjeac est décrit par Grémillon comme « digne »[291] et « le seul homme clairvoyant » parmi les notables qui assistent au bal de Saint-Mandé au cours duquel le personnage apparaît pour la première fois.

C'est bien la position qu'occupe Tocqueville au cours de cette période prérévolutionnaire. Dans ses mémoires[292], il met en valeur cette position en citant son discours du 27 janvier 1848 à l'Assemblée Nationale[293]. Il y met en garde ses collègues députés contre une révolution qu'il juge imminente pour deux raisons. Tout d'abord, il décrit l'entrée dans l'esprit des ouvriers des idées socialistes qui remettent en cause les bases sociales de la société (la propriété surtout). Ensuite, il montre que la monarchie de Juillet, affaiblie, ne sera pas à même de résister à un mouvement populaire du fait de la compromission du régime avec la finance et les scandales de corruption qui en découlent. Pour le député, la monarchie de juillet n'est plus digne d'exercer le pouvoir en raison de la « dégradation des mœurs publiques ». Il dit :

> Songez, messieurs, à l'ancienne monarchie ; elle était plus forte que vous, plus forte par son origine ; elle s'appuyait mieux que vous sur d'anciens usages, sur de vieilles mœurs, sur d'antiques croyances ; elle était plus forte que vous, et, cependant, elle est tombée dans la poussière. Et pourquoi est-elle tombée ? Croyez-vous que ce soit par tel accident particulier ? pensez-vous que ce soit le fait de tel homme, le déficit, le serment du Jeu de Paume, La Fayette, Mirabeau ? Non, messieurs ; il y a une autre cause : c'est que la classe qui gouvernait alors était devenue, par son indifférence, par son égoïsme, par ses vices, incapable et indigne de gouverner[294].

Si Grémillon ne reprend pas cette scène à l'Assemblée Nationale, qui a lieu un mois avant les événements de février 1848, il met ces paroles dans la bouche de La Haye-Frejeac au

[291] V1.
[292] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs, op. cit*.
[293] Il est député.
[294] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs, op. cit.*, p.24.

cours d'un bal à Saint-Mandé organisé par une ambassade étrangère. Cette scène est inspirée d'un épisode historique décrit par Tocqueville lui-même dans ses *Souvenirs* : il s'agit d'un grand bal chez l'ambassadeur de Turquie, deux jours avant la Révolution. Dans le récit de Tocqueville, il y est question de la campagne des banquets. Grémillon reprend cet épisode, y compris la discussion sur la campagne des banquets, et y place également une adaptation du discours de Tocqueville à l'Assemblée précédemment cité.

> L'ancienne monarchie, Messieurs, était plus forte que vous… et cependant, elle est tombée dans la poussière… On dit souvent que la tête des Rois ne tient qu'à un fil, mais pensez-vous que ceux qui tiennent les vôtres soient beaucoup plus solides […] notre Prince et la classe dirigeante ont vraiment trop d'affinité. Ils épousent leurs vices en famille. Si c'est ainsi que le roi entend mener son fiacre, il pourrait bien verser[295].

Grémillon reprend textuellement certains passages du discours de Tocqueville et place La Haye-Frejeac dans la même position que son modèle à la veille de la révolution de Février. En effet, Tocqueville est bien le seul, à ce moment-là, à prendre au sérieux la menace de Révolution. Il écrit dans ses *Souvenirs* : « Ces sombres prédictions furent accueillies par des rires moqueurs du côté de la majorité. […] La vérité est que personne ne croyait encore sérieusement au danger que j'annonçais, quoiqu'on fût si près de la chute »[296]. De même, dans le scénario de Grémillon, il est précisé, suite à la réplique de La Haye-Frejeac, citée plus haut : « Mais non, la situation n'est pas si noire. M. Espivent-Vignolles l'affirme, à qui le Ministre de l'intérieur lui-même déclarait qu'il ne pourrait rien se passer, qu'il n'y avait rien, et qu'au surplus toutes les précautions étaient prises »[297].

À partir de la deuxième version du scénario, cependant, le personnage de La Haye-Frejeac est supprimé. Ainsi, la pensée et la personne de Tocqueville disparaissent du scénario pour laisser place au baron Étienne (à ne pas confondre avec le palefrenier Étienne de la première version du scénario) « ami » d'Édouard Espivent-Vignolles. Contrairement à La Haye-Frejeac, que sa clairvoyance et sa probité placent au-dessus des autres, le baron Étienne, humain par faiblesse et clairvoyant par peur, se trouve, de fait, dominé par Espivent-Vignolles. La fonction du baron Étienne consiste alors à mettre en valeur par contraste le cynisme et la noirceur d'Espivent-Vignolles, et non plus à montrer une figure de bourgeois estimable.

[295] V1.
[296] Alexis de Tocqueville, *Souvenirs, op. cit.*, p.26.
[297] V1, seq 4.

Ainsi, au moment de l'écriture de la deuxième version du scénario, au mois d'août 1947, il semble devenu impossible pour Grémillon de mettre en scène un personnage de bourgeois positif, alors même que celui-ci a réellement existé dans la réalité. Il faut dire qu'entre-temps le contexte politique a commencé à se durcir, suite au renvoi des ministres communistes et aux grèves du printemps, et laisse place à un retour progressif de la prégnance de la lutte des classes dans la pensée des communistes. Dans ce contexte, l'existence de personnages positifs au sein de la bourgeoisie devient contre-productif. À partir de ce moment, donc, l'interprétation marxiste de la lutte des classes devient le seul « intertexte doctrinal » à l'œuvre dans le scénario de Grémillon.

Cette hypothèse est corroborée par la disparition de l'ensemble des scènes et des personnages et qui, comme La Haye-Frejeac, occupaient une position intermédiaire. Ainsi, le personnage d'Armand Michelot, central dans la première version du scénario, disparait dans la deuxième version du mois d'août 1947. Dans ses notes préparatoires, Émile Tersen reprenait à son compte le mépris de Marx pour les « classes moyennes » et en particulier pour la « petite bourgeoisie ». Le portrait qu'il fait de cette classe intermédiaire – presque aussi détaillé que celui des ouvriers – est extrêmement négatif. L'historien décrit un monde de « médiocrité », de mauvais goût, de passivité, d'avarice et peut même tomber à l'occasion dans la satire, en particulier quand il décrit la soumission de l'homme petit bourgeois à sa femme et à sa belle-mère, qui sont, elles-mêmes méchamment caricaturées. Tersen dépeint une classe qui confine, par son attitude, au ridicule. Il écrit :

> Il y a dans la pratique de cette vie très terre à terre, un inextricable mélange de vertus quotidiennes, de ridicule et de manies, qui expliquent que les uns aient pu voir dans cette classe la base même de la société française, et que les autres (Monnier, Daumier) se soient largement moqués d'elle. Ils ont raison les uns et les autres[298].

Passé ces considérations générales, c'est le rôle joué par la petite bourgeoisie dans la Révolution de 1848 qui semble retenir l'attention de Tersen. Là encore, – à la suite de Marx[299] – la passivité de cette classe est décriée par l'historien, qui décrit l'action des petits bourgeois au moment des journées de Février comme un « laisser faire » alors même que c'est elle, par la campagne des banquets, qui a lancé la révolte et que c'est pour elle (l'obtention du droit de

[298] Notes préparatoires d'Émile Tersen, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,1)

[299] Cf. Karl Marx, *Les luttes de classes en France…, op. cit.*, Marx montre dans ce texte que la révolution de Février consiste en l'affrontement du peuple parisien avec l'armée. La victoire du peuple est assurée par la passivité de la Garde nationale : « On sait que […] le peuple et l'armée en vinrent aux mains ; que celle-ci fut désarmée par suite de l'attitude passive de la garde nationale et que la monarchie de juillet dut céder la place à un Gouvernement provisoire. », p.54.

vote) qu'elle se fait. Ainsi, les Gardes nationaux ne se battent pas aux côtés du peuple, mais se contentent de ne pas combattre contre lui. Par ailleurs, l'historien montre l'absence totale de sens politique de la petite bourgeoisie, uniquement soucieuse d'elle-même. Il écrit :

> Aussi, pour cette société laborieuse et timorée, une Révolution, ce n'est pas l'élaboration d'un nouvel ordre de choses, ce n'est pas le bouleversement d'un antique ordre de choses (qui motive la résistance des vrais conservateurs), c'est à la fois un bouleversement des habitudes reçues et un gaspillage des deniers publics. Un désordre, une dépense ; il n'en faut pas plus pour rendre le petit-bourgeois contre-révolutionnaire. Les idées – il n'en a guère – n'y sont pour rien, mais seulement la rupture d'une longue routine[300].

Par ailleurs, sa position intermédiaire dans la société fait du petit bourgeois un être divisé : jalousie à l'égard de la noblesse et de la haute bourgeoisie, mépris pour le « bas-peuple » et peur de retomber dans les rangs du prolétariat. C'est cette position intermédiaire, s'ajoutant avec l'absence d'aspirations politiques, qui conduit à l'incertitude politique des petits bourgeois. C'est ce dernier trait qui cristallise toute l'hostilité d'Émile Tersen – comme de Marx – à l'égard de ce groupe. En effet, pour Marx comme pour Émile Tersen, la petite bourgeoisie est tenue pour la principale responsable du massacre des ouvriers en juin, du fait de son retournement d'alliance après la révolution de Février.

Dans la première version de son scénario, Grémillon – malgré la prévention de son conseiller historique contre elle – ménageait une place importante à cette petite bourgeoisie à travers la création du personnage d'Armand Michelot, chapelier et garde national, petit bourgeois par excellence. Celui-ci faisait partie des personnages principaux du film, puisqu'il apparaissait dans dix séquences (Espivent-Vignolles apparaissant, quant à lui, dans douze séquences). Sa trajectoire, ainsi que l'évolution de son état d'esprit étaient suivies depuis février et jusqu'aux Journées de juin. La première séquence du film devait d'ailleurs se dérouler dans sa boutique. Ainsi, dans un premier temps, il semble que Grémillon ait eu l'idée de mettre directement en scène le changement d'attitude de la petite bourgeoise de manière, sans doute, à rendre visible le retournement d'alliance de cette classe directement perceptible pour le spectateur. Ainsi, sa responsabilité dans le massacre de Juin était explicitement mise en scène et soulignée pour le spectateur.

Cependant, Grémillon change progressivement de tactique. Dès la deuxième version du scénario, en effet, le personnage de Michelot disparaît du récit. Si la petite bourgeoisie est encore représentée, elle l'est au travers du personnage secondaire, cette fois, du bijoutier Moissant, qui n'apparaît plus que dans deux séquences, et seulement quand il rencontre Jean

[300] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,1).

et/ou Françoise. Dans la première séquence du film, en présence de Jean, Moissant s'engueule avec le conservateur Lerouge et exprime les idées « réformistes » de la petite bourgeoisie, permettant à Grémillon de rendre visible une des causes de la révolution de 1848 : la volonté de la petite bourgeoisie, engagée dans la Garde nationale, de prendre part à la vie politique de la Nation par l'acquisition du droit de vote tout en laissant les ouvriers parisiens se battre seuls pour ses intérêts à elle (lors de cette première scène, Moissant fuit effectivement Paris).

La seconde apparition de Moissant se situe entre février et juin au moment où Françoise et Jean viennent lui acheter leurs alliances. À cette occasion, le personnage donne encore une fois son opinion sur le cours des événements. Cette fois-ci, cependant, le discours est totalement changé par rapport à la séquence précédemment décrite. Les volontés réformistes de l'homme ont totalement disparu pour faire place à une frilosité sans bornes. Dans cette scène, Grémillon synthétise efficacement l'attitude petite bourgeoise après les Journées de février de manière à rendre visibles les conditions de son retournement contre le peuple en juin.

D'autre part, comme dans les notes de Tersen sur la petite bourgeoisie, le personnage de Moissant apparaît comme un personnage ridicule. Dans la scène de la bijouterie, Grémillon insiste, dans les différentes versions du scénario, sur l'humiliation comique de l'homme par son ouvrier, qui décide dorénavant lui-même de ses horaires de travail, les événements politiques lui donnant l'occasion de dominer son faible patron. Toujours au même endroit, la peur du commerçant est tournée en ridicule par sa crédulité naïve : « Dites donc, vous n'avez pas entendu parler de la guillotine qui coupe deux têtes à la fois ? »[301].

Ainsi, contrairement au travail sur le personnage de Michelot, Grémillon ne s'intéresse pas à la trajectoire personnelle de Moissant. Bien plutôt, il se contente de le mettre en scène à des moments précis, quand il a besoin de donner un rapide aperçu de l'état d'esprit de la petite bourgeoise pour faire avancer son intrigue. Ainsi, il semble que l'indétermination politique de cette classe entraîne finalement son élimination dramatique. La haine du petit bourgeois, qui a conduit Émile Tersen, à la suite de Marx, à focaliser une partie de ses recherches sur cette classe, ne satisfait sans doute plus le réalisateur qui préfère finalement concentrer son attention sur le mécanisme fondamental de la lutte des classes entre bourgeoisie et prolétariat et sur ces classes elles-mêmes. Au fur et à mesure de l'écriture de son scénario, en effet, le réalisateur accentue la représentation bipolaire du monde, au détriment de tous les personnages – dont Michelot fait partie, de même que La Haye-Frejeac – qui se situaient dans un entre-deux. Cette représentation bipolaire est encouragée, nous l'avons vu, par la mise en place du contexte de

[301] V4, seq. 27.

guerre froide au cours de l'année 1947. Si Grémillon retrouve le schéma mis en place par Marx, en particulier dans *Les luttes de classes en France* (1950), c'est que le contexte de l'époque, en particulier la rigidification des positions de chaque camp, appelle cette représentation de la coupure de la société française en deux camps inconciliables. La dernière version du scénario, écrite au début de l'année 1948, porte la trace de cette évolution : plus que la trahison de la classe intermédiaire de 1848, c'est celle de la classe au pouvoir après février qui est mise en lumière.

La disparition d'Étienne, palefrenier d'Édouard Espivent-Vignolles constitue un autre symptôme de la rigidification à l'œuvre. Dans la première version du scénario, Étienne s'engageait dans la Garde mobile pour plaire à son patron, après avoir végété quelques temps dans un Atelier national. L'Étienne-domestique apparaît alors dans cinq séquences au cours desquelles, comme pour le personnage de Michelot, Grémillon s'attache à décrire son parcours et les raisons qui le conduisent à devenir un traitre à sa classe.

En effet, la spécificité de la Garde Mobile est qu'elle est composée majoritairement de jeunes ouvriers au chômage recrutés, moyennant une solde élevée, au cours du mois de mai 1848. Plus que l'armée ou la Garde Nationale c'est elle qui est le véritable instrument de l'insurrection de juin. Daniel Stern (nom de plume de Marie d'Agoult), dans son *Histoire de la Révolution de 1848*[302], écrit d'eux :

> La fumée, l'odeur de la poudre les excitent. Ils courent à l'assaut, grimpent sur les pavés croulants, se cramponnent à tous les obstacles avec une agilité merveilleuse. Une fois lancés, nul commandement ne saurait plus les retenir ; une émulation jalouse les emporte et les jette au-devant de la mort. Arracher un fusil des mains sanglantes d'un combattant, appuyer sur une poitrine nue le canon d'une carabine, enfoncer dans les chairs palpitantes la pointe d'une baïonnette, fouler du pied les cadavres, se montrer debout, le premier, au plus haut de la barricade, recevoir sans chanceler des atteintes mortelles, regarder en riant couler son propre sang, s'emparer d'un drapeau, l'agiter au-dessus de sa tête, défier ainsi les balles ennemies, c'étaient là pour ces débiles et héroïques enfants de Paris des ravissements inconnus qui les transportaient et les rendaient insensible à tout[303].

Marx, dans *Les Luttes de classes en France*, ne cache pas son mépris pour ce *lumpenprolétariat*, traduit en français par sous-prolétariat, composé, selon lui, d'oisifs, de chômeurs, de vagabonds et de petits délinquants, parce qu'ils représentent justement la partie

[302] Daniel Stern (Marie d'Agoult), *Histoire de la révolution de* 1848, Paris, Charpentier, 1862.
[303] Cité par Sylvie Aprile, *La révolution inachevée 1815-1870*, Paris, Belin, 2010, p. 313.

mouvante, difficilement saisissable de la classe ouvrière et susceptible d'être achetée pour un peu d'argent. Émile Tersen, dans ces notes, reprend cette idée à son compte.

Dans un premier temps, Grémillon cherche visiblement à mettre en valeur cette fluidité. L'avant-avant dernière séquence de la première version du scénario était d'ailleurs consacrée au triomphe réservé à la Garde mobile par la grande bourgeoisie après la fin de l'insurrection. Cependant, dès la deuxième version du scénario, écrite en août 1947, Grémillon revient sur son choix et supprime définitivement le personnage d'Étienne, passant ainsi sous silence la particularité du recrutement de la Garde mobile symptomatique du retournement d'une partie de la classe ouvrière contre l'autre partie. L'idée de la possibilité d'un passage possible d'une classe vers le service de l'autre ne transparaît plus, les deux univers devenant absolument étanches l'un de l'autre. Si Michelot, le petit bourgeois, n'est plus représenté comme susceptible de naviguer entre les classes, le garde mobile disparaît lui-aussi pour les mêmes raisons.

Toujours dans le même sens, entre la deuxième et la troisième version du scénario, écrite entre le 27 octobre et le 11 novembre 1947, ce sont toutes les scènes « historiques », racontant les événements du point de vue des hommes au pouvoir, qui sont supprimées. Si la nécessité d'alléger le scénario pour diminuer le coût du film peut expliquer cette élimination, on ne peut faire l'économie de lui donner une interprétation dramaturgique. En effet, ces séquences (abdication et fuite du roi, dernière séance de la Chambre des députés) relativisaient encore, dans la deuxième version du scénario, le dispositif bipolaire choisi par le réalisateur, en proposant un point de vue neutre, voire parfois empathique sur ces événements. Ainsi, l'abdication était décrite du point de vue du roi lui-même et de son entourage et constituait un sommet dramatique du récit, rendu intense par les bruits de fusillade se rapprochant à l'extérieur des Tuileries. Ainsi :

> **15. Le cabinet du Roi aux Tuileries.**
>
> Le Roi est à son bureau, en grand uniforme de Lieutenant général de la Garde Nationale. Il écrit. La Reine, la duchesse d'Orléans sont près de lui, anxieuses, agitées. Derrière les deux princesses, le Maréchal Soult et le Maréchal Sebastiani silencieux et immobiles. Le Roi écrit lentement, pendant qu'une fusillade furieuse se rapproche. – « Plus vite… lui dit-on, plus vite… » - « Je vais aussi vite que je puis, Messieurs… ». Enfin, l'acte est rédigé et le Roi le lit :

> « J'abdique cette couronne que la voix nationale m'avait appelé à porter, en faveur de mon petit-fils le comte de Paris. Puisse-t-il réussir dans la grande tâche qui lui échoit aujourd'hui. Louis-Philippe 24 Février 1848 »[304].

De même, la narration entrait en empathie avec le roi et la reine, lors de leur fuite, au cours des scènes dans la cuisine des paysans. Le spectateur/lecteur, placé en position de reconnaître le roi avant Emilio (grâce au *flash-back*), se trouve pris par le suspense de la situation et se trouve, de fait, du côté du roi. Ici, Louis-Philippe, déguisé en bourgeois, n'apparaît pas comme un traître à démasquer, mais plutôt – un peu à la manière de Victor Hugo dans *Choses vues* – comme un pauvre homme vieilli et fatigué.

Quant à la duchesse d'Orléans, elle apparaît, lors de la dernière séance de la Chambre, bien désarmée face à l'Assemblée et au peuple de Paris, plutôt objet de pitié que de haine pour le lecteur/spectateur. Grémillon et Valentin écrivent :

> Cris, acclamations. On réclame déjà la République. La duchesse d'Orléans s'enfuit, des valets de chambre portent les enfants au milieu du tumulte. Les députés sont chassés[305].

Par la suppression de ces scènes, le récit se concentre encore davantage sur l'opposition entre les personnages d'artisans/ouvriers et les grands bourgeois cyniques, symbolisés par le personnage d'Édouard Espivent-Vignolles. Dans le contexte de l'automne 1947, au moment où le PCF annonce officiellement son changement de ligne politique après la Conférence de Szklarska Poreba et la création du Kominform, Grémillon continue donc son travail de suppression des classes et scènes intermédiaires. Le résultat consiste en la représentation d'un monde bipolaire, fortement marqué par l'opposition et les luttes entre la classe ouvrière et la bourgeoisie, conforme en cela à la nouvelle ligne d'opposition frontale décidée par le PCF au Comité Central du 30 octobre 1947.

Grémillon, pour faire apparaitre avec plus de clarté la lutte des classes, simplifie son univers qui, davantage manichéen, gagne en clarté. Nous touchons ici à une caractéristique du « roman à thèse » tel que défini par Susan Suleiman, à savoir la recherche maximale de la clarté, de manière à empêcher toute possibilité d'interprétation contraire. Celle-ci, nous l'avons vu, est obtenue grâce à la « redondance » qui consiste à réduire le nombre d'informations données au lecteur, à répéter davantage celles que l'on veut faire passer, de manière à mettre à disposition une interprétation claire et univoque de l'histoire. C'est bien ce que fait Grémillon au fur et à mesure de l'écriture de son scénario en supprimant tous les personnages susceptibles de brouiller la vision bipolaire du monde qu'il souhaite donner. Dans une lettre à Charles Spaak

[304] V2, seq 15.
[305] V2, seq. 18.

daté du 25 juillet 1947, c'est-à-dire au moment où il est en train de terminer la première version de son scénario, Grémillon écrit : « J'ai réussi, je crois, à bien mettre d'aplomb les faits historiques et l'histoire très simple des personnages auxquels je me suis arrêté »[306]. On le voit, le réalisateur cherche volontairement la simplicité pour favoriser la clarté du message transmis au spectateur.

Cette simplification va de pair avec le travail de caractérisation des univers bourgeois et ouvrier. Ainsi, la bourgeoisie au pouvoir, telle que décrite par Grémillon, est uniquement composée de personnages négatifs. Au contraire, la classe ouvrière, avec la disparition du garde mobile et du petit bourgeois, devient unanimement positive. Grémillon met donc en place, au fur et à mesure de l'écriture de son scénario, un dispositif permettant de mettre en valeur l'opposition irréductible du prolétariat et de la bourgeoisie, du fait même des valeurs qui sont défendues par chacune des classes. Ici, Grémillon laisse de côté le discours de Tocqueville et l'attention que porte Marx aux classes et catégories intermédiaires dans son explication du processus révolutionnaire, pour se rapprocher du discours du PCF – qui fait donc son entrée en tant qu'« intertexte doctrinal » dans le texte de Grémillon – centré sur la représentation ultra positive de la classe ouvrière, sa glorification et celle du travail et, au contraire, la disqualification systématique des classes dominantes.

Ce discours est issu de la volonté du PCF qui, depuis la fin de la guerre, avait investi beaucoup d'énergie à mettre en avant l'exemplarité de la classe ouvrière et ses sacrifices pour le pays (dans le cadre de la Résistance, puis de la « bataille de la production »). Cette orientation ne fera que devenir plus prégnante avec les débuts de la guerre froide, en particulier au moment des grèves de la fin de l'année 1947, puis de l'automne 1948. Dans ce contexte troublé, une lutte de propagande s'engage autour de la question de l'attitude des ouvriers et des mineurs pendant les affrontements. Du côté du PCF, c'est la répression exercée par les forces gouvernementales qui est violement dénoncée et mise en opposition avec l'exemplarité sans faille de la classe ouvrière. Le film attribué à Louis Daquin et produit par le PCF, *La grande lutte des mineurs*, réalisé pendant la grève de 1948, est symptomatique de cette idéalisation de la classe ouvrière. La question du travail et du rapport des ouvriers avec lui devient donc une question politique en ce qu'elle s'inscrit dans la stratégie de guerre froide. Notre hypothèse est que dans ce contexte, qui conduit le PCF à revoir ses positions, Grémillon est amené à revoir lui-aussi son scénario pour aller dans le même sens que le PCF.

[306] Fonds Grémillon, BnF, lettre à Charles Spaak du 25 juillet 1947, 4-COL-55(39,14).

B. Bourgeois et ouvriers

Suite à la suppression des personnages « intermédiaires », l'histoire se trouve donc réorganisée autour de l'alternance entre des scènes au sein du monde des travailleurs et des scènes dans l'univers de la grande bourgeoisie. Grémillon a donc mené un travail poussé en vue de créer deux univers particuliers, qui pratiquement s'opposent terme à terme, tant au point de vue des personnages et de leurs valeurs que des décors, des sons et des lieux dans lesquels ils évoluent. Cette partie consistera à envisager chaque univers et à repérer les caractéristiques qui lui sont propres, ainsi que la manière dont est mise en scène leur opposition.

1) Les ouvriers

Une vie de travail

Dans les archives de la BnF, se trouvent un certain nombre de documents préparatoires écrits par Émile Tersen et consacrés à la description des conditions de vie et de travail des ouvriers et petits artisans au milieu du XIX^{e} siècle. En tout, une dizaine de pages grand format sont spécifiquement consacrées à ce thème. Tous les aspects de leur existence sont très précisément décrits : l'habitat, la manière de se vêtir, les habitudes alimentaires, la manière dont l'argent est utilisé par les ménages, les loisirs, etc. Plus particulièrement, l'historien insiste sur les conditions de travail déplorables des ouvriers parisiens et des grandes villes françaises (en particulier Lyon) parce que « tout au fond de cette mentalité ouvrière, ce qui prédomine, c'est le problème du travail »[307]. Dès la préparation du film, l'historien part du présupposé que la question du travail est l'essence de la classe ouvrière. Plus encore, le travail est envisagé comme la principale cause de la révolution de Février et surtout des Journées de juin. Il écrit :

> C'est la mauvaise organisation du travail (Ateliers nationaux), c'est le manque de travail (chômage) et ce sont les offenses à la dignité personnelle de l'homme ouvrier qui sont les explications profondes des journées de juin[308].

Grémillon reprend cette même orientation dans son travail scénaristique. Dans la première version du scénario, datée du printemps 1947, Grémillon insiste sur la présentation des conditions de travail des ouvriers. Dès la troisième séquence, Nivôse, cordonnier et père adoptif de Françoise, reçoit Nicolas Charbonnel, un ouvrier ébéniste. Tous deux, politiquement

[307] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,1).
[308] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,1).

engagés, parlent des conditions de vie, en particulier de travail, des ouvriers : « Ils connaissent mieux que personne les conditions de la vie ouvrière : les journées de quatorze heures – les salaires de famine – le travail des enfants ».

Passé cette description théorique, Grémillon donne véritablement à voir les conditions du travail en suivant son personnage, Michel, dans l'atelier de verrerie où il est employé. La description qui en est faite met en valeur l'extrême pénibilité de cette activité : c'est dans un véritable enfer que nous pénétrons : « une atmosphère de feu », dans laquelle des ouvriers « demis-nus et suants, soufflent dans de longues cannes pour y faire pousser des bouteilles »[309]. Grémillon n'a pas choisi cet univers au hasard : le métier de souffleur de verre, dont les conditions d'exercice sont alors très dures et dangereuses, offre un exemple de choix de la manière dont le travail asservit et détruit le corps des ouvriers. Même leur souffle, base de la vie, est mis à contribution. Parfois même, le travail peut tuer. Une scène d'accident du travail dans la verrerie est là pour le rappeler. C'est le « petit Claude » – la dénomination « petit » laisse en outre deviner la jeunesse de la victime – qui est « horriblement brûlé » par une coulée de verre. Le travail accapare donc le corps de l'ouvrier, épuise ses ressources physiques, met sa vie en danger. Mais cela va plus loin encore : c'est la totalité du temps de l'ouvrier, y compris sa vie privée, qui est marquée par son empreinte.

Pour rendre cet aspect plus sensible, Grémillon met en scène une rencontre entre Françoise, jeune femme vivant dans le même quartier que Michel et le connaissant depuis toujours, et ce dernier. Immédiatement, un premier problème surgit : nous apprenons que les deux personnages se voient très rarement puisque Michel, verrier, travaille de nuit, alors que Françoise, elle, travaille de jour. Ici, donc, les horaires de travail auxquelles l'ouvrier est astreint l'empêchent de mener sa vie privée. De plus, toujours dans la même séquence, Michel avoue à Françoise : « avec le boulot de verrerie et tout ce qu'il y a à faire en ce moment, on n'a pas envie de parler ». La fatigue physique et morale ne s'arrête pas à la porte de l'atelier, mais étend son emprise sur toute la vie puisqu'il empêche les personnages de se rencontrer et de s'aimer peut-être, détruisant ainsi les sentiments humains de ceux qui y sont astreints.

Dans la version suivante du scénario[310] datée du mois d'août 1947, les mêmes thèmes sont repris. Cependant, le cinéaste change un peu de tactique en mettant en scène une réalité beaucoup moins sordide que dans la version antérieure. Ainsi, les personnages sont placés dans une position plus favorisée : la verrerie disparaît et laisse place à l'atelier de menuiserie, le travail salarié est remplacé par l'entreprise familiale et la ruelle sordide où vivaient les

[309] V1, seq 5.
[310] V2.

personnages est remplacée par la chaleur de la maison du père Nivôse[311]. Cependant, s'il adoucit le sort de ses protagonistes – sans doute pour donner une tonalité plus optimiste au film de manière à lui assurer un plus grand succès public – Grémillon n'abandonne pas sa volonté de dénoncer les mauvaises conditions de vie et de travail des ouvriers. Les personnages principaux, s'ils ne sont plus directement confrontés à ces conditions, en deviennent néanmoins les témoins et les dénonciateurs. Ainsi, dans la dernière version du scénario, écrite de janvier à mars 1948, Jean se fait le porte-parole de l'ensemble de la classe ouvrière lors d'un face-à-face avec le baron Étienne. Comme une réminiscence de son premier projet, Grémillon place dans la bouche de Jean l'histoire du jeune verrier brûlé par une coulée de verre. Le passage au récit permet au réalisateur de donner davantage de détails et d'informations au spectateur. Jean dit :

> À mon dernier passage ici… il y avait là, au coin de cette table, deux compagnons verriers… Le plus jeune, lui, n'a sûrement pas eu le temps d'avoir faim : il a été brûlé vif par coulée de verre… il avait 14 ans et gagnait huit sous par jour, pour ses douze heures de travail…[312].

La jeunesse du garçon (14 ans), les très longues journées de travail (12 heures par jour) et la modicité du salaire s'ajoutent à la dangerosité du métier et sont dénoncées en bloc par Jean. S'opposent donc, dans le projet de Grémillon, le monde de l'artisanat traditionnel – qui assure à l'artisan un minimum de satisfaction – et les conditions proprement infernales du travail dans les nouvelles industries (charbon, verre fondu, limaille de fer, acide), celles mêmes qui sont encore en fonctionnement dans la France de l'après-guerre.

De surcroît, la bourgeoisie capitaliste, qui possède les moyens de production, ajoute encore à cet asservissement par les contraintes qu'elle impose (bas salaires, absence de sécurité, longues journées de travail…). Grémillon rend très concrètement visible cette domination dans la dernière version de son scénario : dès la première séquence, Jean et Françoise se rendent compte qu'ils travaillent pour le même homme, Édouard Espivent-Vignolles. Jean lui fait des meubles et Françoise s'apprête à entrer à son service en tant que domestique. Ainsi, les deux personnages, qui viennent de se rencontrer, dépendent économiquement du même homme. Grémillon met ainsi en scène une bourgeoisie tentaculaire, dont la classe ouvrière dépend totalement.

Pourtant, malgré les conditions de travail très dures et l'état de quasi-servilité dans lequel se trouve le prolétariat, le cinéaste montre des personnages très attachés à leur métier et

[311] Jean fait visiter la maison-atelier de Nivôse à Françoise. Il insiste sur le confort qui y existe.
[312] V4, seq 6.

adeptes du travail bien fait. Le métier et la qualité du travail font en effet partie des valeurs et de la fierté ouvrière.

On sait l'intérêt de Grémillon pour le travail en général et le travail ouvrier en particulier. À de très nombreuses reprises au cours de sa carrière (dans quasiment tous ses films, en fait), le cinéaste met en scène des personnages dont le métier est clairement identifié et constitue l'un des enjeux principaux des films. Dès *Tour au large,* son premier film personnel, le cinéaste montre des pêcheurs au travail. Dans *Remorques*, le métier d'André Laurent est au centre de la fiction. Celui-ci est, de fait, régulièrement filmé à bord de son remorqueur. Dans *Lumière d'été,* Grémillon prend le temps d'arrêter à plusieurs moments son intrigue pour filmer le gigantesque chantier du barrage de l'Aigle et les hommes qui y travaillent. Le travail est toujours l'occasion pour le cinéaste de faire passer un message politique. Celui-ci peut concerner les conditions de travail et la question des rapports de classe, comme dans *Lumière d'été,* mais il peut également mettre en jeu des thèmes qui semblent *a priori* plus lointains, comme dans *l'Amour d'une femme* où la question des rapports de genres est traitée à travers la question du métier.

Les personnages du *Printemps de la liberté* n'échappent pas à cette règle : face au dénigrement dont est victime la classe ouvrière de la part de la classe dominante pour qui le prolétariat est un ramassis de fainéants, l'amour et la fierté du métier sont mis en avant en tant que revendication politique. Ainsi, de nombreuses séquences du scénario montrent les ouvriers au travail. Dès le début du récit, Grémillon met en scène Jean, le personnage principal, en train de donner les dernières indications à son père (qui est charpentier, précise le scénario) pour la fabrication d'une chaire qu'il a lui-même dessinée. On voit ici un personnage très concerné par son travail, dont la qualité est d'ailleurs vantée par un témoin : « un chef-d'œuvre digne d'un maître compagnon »[313], dit le châtelain qui attend la diligence avec Jean et ses parents. Cependant, déjà une inquiétude – qui va conduire à la Révolution – est suggérée : « Aujourd'hui, les enfants travaillent mieux que les parents, mais seront-ils plus heureux ? », demande le père de Jean[314].

En effet pour Grémillon, c'est bien le travail, quand il est bien fait surtout, qui rend les ouvriers heureux. Dans la scène entre Jean et sa mère qui suit immédiatement celle des fiançailles[315], Jean répond aux doutes de celle-ci par un élan d'espoir dans lequel amour, travail, liberté, bonheur sont absolument confondus. Jean dit : « avec la Françoise… on va se marier à l'été… pour la Saint-Jean qu'elle a dit, puisque c'est ma fête… et tu verras… ce sera

[313] V4, seq. 1.
[314] V4, seq. 1.
[315] V4, seq. 25.

merveilleux… on pourra travailler… être libres… heureux. » La perspective d'une vie de travail est celle du bonheur.

Au contraire, l'absence de travail, le chômage, conduit au désespoir. C'est ce qui se passe dans la séquence 33* de la dernière version du scénario. À ce moment de l'histoire, situé à la fin du mois de mai 1848, le chômage sévit après les journées révolutionnaires de Février. Une didascalie fait immédiatement le rapport entre la mauvaise humeur de Jean et l'absence de travail : « Jean est assis près d'elle [Françoise], sombre : c'est l'inactivité »[316].

Inversement, toujours dans la même séquence, quand Édouard Espivent-Vignolles vient voir la table de jeu qu'il avait commandée à Jean, ce dernier retrouve sa bonne humeur alors qu'il parle de son travail. Dans la deuxième version du scénario, le changement d'humeur était d'ailleurs directement imputé – par une didascalie – à la reprise de l'activité professionnelle : « Il semble que la bonne humeur revienne à Jean quand il parle de son travail »[317]. Dans la version dialoguée finale, plus cinématographique, il n'y a plus de didascalie, mais Grémillon fait passer la même idée au travers du dialogue. La satisfaction de Jean passe par la bonne grâce qu'il met à expliquer comment il a travaillé, quels ont été ses choix et pourquoi :

> J'ai fait le plateau comme vous me l'aviez demandé, les tiroirs aussi… mais là, voyez-vous, j'ai pris un bois différent, j'ai logé deux petits compartiments pour les jetons… Enfin, ici, j'ai fait des gorges plus fines… j'avais une belle matière[318].

On le voit, Jean ne se contente pas d'obéir à la commande. Au contraire, il met de la réflexion, de l'enthousiasme pour créer un objet meilleur (plus ingénieux, plus beau) que celui qui lui avait été commandé. Le savoir-faire de l'artisan devient même un sujet d'envie pour le bourgeois qui ne sait rien faire de ses mains : « Moi, voyez-vous, j'aurais aimé être artisan d'art »[319], dit Espivent. L'activité manuelle devient donc un moyen de distinction, Émile Tersen, dans ses notes, parle de la « distinction ouvrière »[320] qui caractérise l'ouvrier, lui assurant une forme de suprématie par rapport au bourgeois.

Ainsi, par l'intermédiaire du personnage de Jean, Grémillon nous montre l'effet de désespoir immédiat que cause la perte de l'activité professionnelle pour l'ouvrier et/ou l'artisan : cette activité est fondamentale, non seulement parce qu'elle permet de gagner de

[316] V4, seq. 33*.
[317] V2, seq. 39*.
[318] V4, seq. 33*.
[319] V4, seq. 33*.
[320] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55(39,1).

l'argent, donc de ne pas tomber dans la misère, mais également parce qu'elle est un facteur central de reconnaissance sociale et d'estime de soi.

Une classe exclue politiquement.

Dans les diverses versions du scénario, les mauvaises conditions de travail des ouvriers, leur exploitation par le capital, sont immédiatement mises en relation avec « leur exclusion totale des affaires de la Nation puisqu'ils n'ont pas le droit de vote, ni le droit de réunion, etc. »[321]. Dans la version finale du scénario, la dénonciation reste la même et le procédé identique. Directement après le récit de l'accident du compagnon verrier, Jean dénonce l'impossibilité pour la classe ouvrière de s'exprimer, que ce soit par le vote, par la discussion ou par l'écrit (presse). Il dit :

> À mon dernier passage ici… il y avait là, au coin de cette table, deux compagnons verriers… Le plus jeune, lui, n'a sûrement pas eu le temps d'avoir faim : il a été brulé vif par coulée de verre… il avait 14 ans et gagnait huit sous par jour, pour ses douze heures de travail… De quoi se la couler douce en somme et voir la vie en rose.
>
> Et quand vous refusez aux gens le droit de faire entendre ce qu'ils ont à dire, parce que seuls ceux qui paient leurs deux cents francs d'impôts ont le droit de voter… quand vous refusez aux journaux la liberté d'écrire… vous pouvez toujours les appeler des énergumènes, tous ceux-là…, ça ne changera rien aux choses qui doivent être changées[322].

La classe ouvrière apparaît ainsi comme totalement dominée par la bourgeoisie, détentrice de la propriété des moyens de production, du pouvoir politique et des moyens d'expression. Par ce contraste entre les sacrifices consentis par les ouvriers pour le pays dont ils sont les forces productives, et l'interdiction qui leur est faite d'exprimer leurs volontés politiques, Grémillon souligne l'existence de conditions prérévolutionnaires au sein du prolétariat. C'est en effet le mépris de la bourgeoisie pour la cheville ouvrière de la Nation qui provoque la colère de Jean contre le baron Étienne dans la scène de l'auberge, à partir de la deuxième version du scénario.

[321] V1, seq. 3.
[322] V4, seq. 6*.

Une classe morale : s'éloigner de la barbarie

Cependant, cette colère n'est pas décrite par Grémillon comme aveugle ou déraisonnable. Non seulement elle apparaît comme totalement justifiée (les conditions de vie et de travail des ouvriers appellent de fait à la révolte), mais elle ne s'exprime pas de manière sauvage et désordonnée.

L'honnêteté ouvrière : la république morale.

Déjà, dès le stade de la préparation du film, Emile Tersen insistait, dans les documents fournis à Grémillon, sur l'honnêteté de la classe ouvrière, son humanité. Cette insistance n'est pas anodine puisqu'elle met en avant la volonté de l'historien de remettre en cause l'image historique du peuple, tel qu'il est décrit depuis Gustave Le Bon à la fin du XIX[e] siècle[323], comme une masse indistincte et sauvage, dont les motivations sont incompréhensibles par la raison parce que guidées uniquement par l'instinct. Au contraire, Tersen – alors en phase avec les volontés du PCF – cherche à remettre en cause ce leitmotiv en faisant une longue description de la mentalité ouvrière dans laquelle il met en valeur les éléments qui éloignent l'ouvrier de sa réputation d'animalité. Ainsi, dans le paragraphe intitulé « Esquisse d'une psychologie ouvrière », Tersen écrit que l'ouvrier « est aussi très généreux et d'un admirable désintéressement »[324]. Ici, c'est la capacité à penser à l'autre et donc à vivre en société qui semble être le propre de l'homme.

Cette idée trouve une application concrète dans le déroulé chronologique de la période que devra couvrir le film (entre février et juin 1848) fourni par Tersen à Grémillon[325]. Dans ce document, l'historien ne se contente pas de raconter l'histoire, mais il donne également des indications de ce qui pourrait, ou devrait être représenté dans le film. Ici, l'historien joue à se faire cinéaste en imaginant la manière dont l'histoire pourrait être représentée à l'écran. Comme dans ses notes, Émile Tersen insiste donc sur la question de l'honnêteté ouvrière, mais au travers de la représentation spécifique de la prise des Tuileries le 24 février 1848. La volonté de l'historien est de montrer, en même temps, la force du peuple de Paris qui agit collectivement et son absence de sauvagerie. Pour cela, il met en avant la violence symbolique dont peut faire montre la foule (le trône du roi est lancé par la fenêtre des Tuileries et brûlé place de la Bastille), tout en insistant sur l'absence de pillage, de destructions gratuites. Ici encore, l'historien insiste

[323] Gustave Le Bon, *La psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895. Quant à Louis Chevalier, son ouvrage montre que la défiance vis-à-vis des classes populaires continue à exister après-guerre : voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Plon, 1958.
[324] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).
[325] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).

sur « le désintéressement du peuple et son honnêteté » par l'intermédiaire d'actions concrètes : « (on fusille les voleurs, on organise une garde) »[326]. Ainsi, le peuple s'éloigne de la foule anarchique, de l'animalité par la mise en place d'une organisation (justice, police) collective.

Par ailleurs, pour éloigner l'idée de débauche et d'anarchie qui colle à la peau de la classe ouvrière, Tersen insiste sur le fait que « En général, l'ouvrier a le goût de la famille et le sens d'un certain ordre »[327]. Ainsi, l'ordre ne se trouve pas uniquement du côté de la bourgeoisie, comme celle-ci a tendance à le revendiquer pour critiquer le désordre populaire.

Enfin, il insiste sur le fait que les ouvriers ne correspondent pas à la description physique et morale habituellement faite d'eux. Il écrit : « Je voudrais insister sur le fait que nous n'avons pas là que des gens débraillés et vulgaires parlant continûment argot. Il y a une ''distinction ouvrière'' »[328]. Ce n'est donc ni par sauvagerie, ni par amour du désordre et de l'anarchie que le peuple se révolte, mais par nécessité politique.

Les notes de Tersen concernant l'invasion des Tuileries par le peuple sont accompagnées, dans le fonds Grémillon, par la reproduction de nombreuses estampes représentant cet événement[329]. Il semble ainsi que, dès la phase préparatoire, Grémillon se soit spécifiquement intéressé à cet épisode particulier, au point d'en chercher des traductions visuelles en vue de sa mise en images par le cinéma.

Effectivement, au cours de l'écriture du scénario, Grémillon reprend ces idées avec une grande constance. Dans les deux premières versions, la prise des Tuileries est directement mise en scène, comme le suggérait Tersen. Le texte insiste, à la suite de ce dernier, sur le jet du trône par la fenêtre (on trouve dans le fonds Grémillon des estampes concernant cet épisode spécifique) et l'organisation « spontanée » d'une garde (là encore, des estampes collectées par Grémillon et Tersen montrent des ouvriers organisant une police, châtiant des voleurs, etc.). Par ailleurs, à la fin de l'épisode, un émeutier écrit sur un mur des Tuileries « Propriété de la Nation ». Ainsi le peuple est présenté comme capable de symbolisation (le trône = la monarchie) et d'organisation collective (l'idée complexe de Nation) donc, de fait, éloigné de la bestialité.

Après une éclipse dans la troisième version du scénario, dans laquelle toutes les scènes de foule représentant des épisodes historiques sont coupées – l'épisode des Tuileries réapparait

[326] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).
[327] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).
[328] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).
[329] Voir annexes 18 et 19.

dans la quatrième version. Cependant, cette scène ne se passe plus « en direct », mais au travers du récit qu'en fait le père Nivôse lors de la scène des fiançailles de Jean et Françoise[330]. Au-delà des questions financières, puisque cette scène aurait nécessité une coûteuse reconstitution historique et des scènes de foule, ce passage au récit parlé permet à Grémillon, comme dans le cas du récit de l'accident de travail rapporté plus haut, de développer et préciser son propos en le rendant plus général. L'idée de la sauvegarde des biens collectifs est, dans un premier temps, remise dans la bouche de Nivôse sans faire référence directement à l'épisode des Tuileries. Nivôse dit simplement avoir écrit (avec d'autres) « Mort aux voleurs » sur les murs (deux estampes qui représentent des scènes identiques sont présentes dans le dossier préparatoire du film).

Grémillon insiste par ailleurs dans la suite de la tirade de Nivôse – c'est nouveau par rapport aux versions antérieures – sur la peur de l'accaparement des richesses par les « pauvres ». Celle-ci hante l'histoire des révolutions depuis 1789. Nivôse répond à cette peur – sans avoir d'ailleurs été interrogé là-dessus par aucun autre personnage de la fiction – en montrant l'honnêteté et le respect dont fait preuve le peuple :

> Tu en as vu, toi, des chaudronniers ou des souffleurs qui vivent à six entre un évier et un placard, s'installer dans les logements de ceux de la haute qui s'étaient sauvé en février comme des lapins ? On a quand même sa dignité… et la République se fait avec l'honnêteté des gens. Tiens, Nicolas, le maréchal ferrant, eh bien, quand il a quitté les Tuileries après les avoir gardées, on lui a demandé ce qu'il voulait… tu sais ce qu'il a répondu ? « Je voudrais bien une paire de chaussures pour rentrer chez moi ». Il est rentré aux Tuileries les mains vides, il en est sorti de même…[331].

Ainsi apparaît, dans le travail de Grémillon, l'idée selon laquelle le régime républicain se trouve directement issu des qualités ouvrières. Au contraire, la monarchie serait le fruit de tous les vices bourgeois réunis.

L'ouvrier dans son droit

Enfin, pour montrer que les ouvriers sont des personnes raisonnables, l'auteur s'attache à démontrer que la révolte est justifiée en fait et en droit. Ainsi, l'exposition des causes des Journées de février et de juin occupe une place de plus en plus importante au fur et à mesure de la construction du scénario.

Pour Grémillon – comme pour Tersen – il ne fait pas de doute que le mouvement ouvrier – de Février, et surtout de Juin – est un acte de défense, de résistance, au nom du droit, face aux

[330] V4, seq 24*.
[331] V4, seq. 24*. Voir également annexe 20.

attaques dont est victime la classe ouvrière. Grémillon place donc à de nombreuses reprises dans la bouche de ses personnages un vocabulaire et une rhétorique juridiques. Ici encore, l'idée d'anarchie est repoussée.

Dès la première version du scénario, ce thème est déjà bien présent. Dans la deuxième séquence, après avoir donné un rapide aperçu des conditions de vie des ouvriers « les journées de quatorze heures – les salaires de famine – le travail des enfants », le texte insiste sur « leur exclusion totale des affaires de la Nation puisqu'ils n'ont pas le droit de vote, ni le droit de réunion, etc. ». Nivôse et Charbonnel (qui sont conjointement porteurs de ce discours) concluent par « Il faut que le peuple s'apprête à se défendre »[332]. La révolte, puisqu'elle est défensive, est alors envisagée comme une nécessité (« il faut »). De même, un peu plus loin, un « jeune ouvrier » se lance dans la construction d'une barricade (en février) « pour défendre le droit »[333], en fait le droit de réunion bafoué par l'interdiction du banquet du 21 février 1848. À la notion de droit est donc systématiquement liée celle de sa défense. De cette manière Grémillon crée un couple inséparable dans le discours de ses personnages et dans l'esprit du spectateur.

Parfois, le terme de « résistance » remplace celui de défense. En 1947, au moment où Grémillon écrit son scénario, la Libération est encore trop proche pour que ce mot soit utilisé sans arrière-pensée. Il est évident qu'il a pour but de rappeler un autre combat, celui de la Résistance, dans lequel les ouvriers ont eu leur part, et dont la légitimité ne peut pas être remise en cause. C'est en tout cas l'argumentation qu'utilise après-guerre le PCF pour justifier la nécessité de rénover totalement le système politique, de manière à faire des organisations résistantes et de la classe ouvrière la base de la nouvelle légitimité. Parce qu'ils y sont rattachés par le vocabulaire, les ouvriers de 1848 mis en scène par Grémillon profitent de fait de cette légitimité. Ainsi, dans la séquence 7 de la première version du scénario, Nicolas Charbonnel lance l'insurrection de Février en mêlant l'idée de droit et celle de résistance :

> Vous n'avez rien à voir dans ces banquets auxquels vous n'avez pas été conviés. Au-dessus des classes il y a le droit – or, le droit est attaqué et c'est ici dans vos quartiers qu'il faut résister à l'attentat qui se prépare[334].

[332] V1, seq 3, II.
[333] V1, seq 9, II*.
[334] V1, seq. 7, II. Réplique inspirée par Ph. Faure, *Journal d'un combattant de février*, cité par Albert Crémieux, *La Révolution de Février : étude critique sur les journées des 21, 22, 23 et 24 février 1848*, Genève, Mégariotis Reprint, 1912. Cette réflexion est écrite à la suite d'une réunion des socialistes pour savoir s'ils devaient lancer ou non le peuple dans la Révolution, alors qu'il s'agissait d'abord de protester contre l'interdiction du banquet prévu le 21 février auquel le peuple n'était pas convié.

L'utilisation du terme d' « attentat »[335] renvoie à l'idée de crime connoté d'une dimension politique. Alors, la construction des barricades est la réponse nécessaire au crime perpétré contre le droit. Ce dernier se trouve donc, de fait, du côté du peuple, tandis que le crime est le fait du gouvernement qui a interdit le banquet.

Dans la première version du scénario, au même titre que celle de Février, la révolte de Juin est vue comme défense du « droit d'être des hommes »[336], des droits « de citoyen »[337] et du « droit au travail »[338]. Dans les versions suivantes, ce recours à la notion de droit existe toujours, même si elle ne renvoie pas, en réalité, au même référent. Alors que dans la première version du scénario, la défense du droit apparait comme le devoir supérieur de l'ensemble des classes (unies pour sa défense), dans la dernière version du scénario c'est au nom des droits spécifiques dont est privée la classe ouvrière que se déclenche la révolte. De la défense unanime du droit comme ferment de la Nation, nous sommes donc passés à une posture revendicative, une demande de réparation face à une injustice. Ici, c'est donc la privation de droits qui conduit à la révolte. Ainsi, Jean, dans la séquence 6 à l'auberge, fait la liste de tous les droits dont le peuple est privé (droit de réunion, droit de vote, liberté de la presse…) avant de lancer son cri de révolte : « Merde… on en a assez d'être malheureux »[339].

De même, Nivôse, lors de sa rencontre avec le ministre Marie, pour tenter de négocier une trêve le 25 juin, affirme à son tour : « Nous ne demandons que notre droit »[340]. Plus tard, il s'étonne de ne pas avoir été entendu par le ministre alors qu'il estime que les ouvriers sont dans leur droit : « si tu m'écoutes… je te tiens… parce qu'on est dans notre droit ». Ainsi, c'est le gouvernement, pourtant censé être le garant de la légalité, qui contrevient au droit.

L'aspiration vers un monde meilleur.

Si les ouvriers sont fiers de leur travail, le conservatisme social de la bourgeoisie les maintient cependant dans leurs mauvaises conditions de vie et de travail. Jean, dans la dernière version du scénario, souligne ce trait qui consiste, pour la bourgeoisie, à ne pas entendre les revendications des ouvriers sous prétexte qu'« il faut des gens pour tout »[341]. Au contraire, si le peuple se révolte, ce n'est pas dans le but de faire régner l'anarchie. Les ouvriers aiment, eux

[335] D'après Le Robert : Attentat : « Tentative criminelle contre une personne ou un groupe (surtout dans un contexte idéologique) », https://dictionnaire.lerobert.com/definition/attentat, consulté le 19/01/2021.
[336] V1, seq 1, II*.
[337] V1 seq 12, II* et seq 19, II.
[338] V1, seq 19, II.
[339] V4, seq, 6*.
[340] V2 et V3, seq 50 et V4, seq 44.
[341] V4, seq. 6*.

aussi, l'ordre, nous l'avons vu. Cependant, leur vision de ce concept n'est pas la même que celle des dominants. Si, pour les bourgeois, il consiste à la défense de l'ordre établi, il s'agit pour les ouvriers de construire un nouvel ordre, plus juste.

C'est parce que le travail est au centre de la vie de l'ouvrier que ses revendications concernent d'abord ce domaine. L'évolution de la structure du scénario met en valeur ce parti-pris. Dans la première version du scénario, une large place était accordée au récit des événements de février 1848. En effet, le récit commence quelques jours avant les premiers mouvements révolutionnaires du 22 février. Les causes de la révolution sont toutes décrites en détail (interdiction du banquet du 21 février, crise économique, crise des subsistances…). Ensuite, les différentes étapes des journées révolutionnaires sont également racontées très précisément du côté de la population parisienne, comme du côté des gouvernants. Nous assistons à la construction des barricades, à la fraternisation de la Garde nationale avec le peuple, au massacre du boulevard des Capucines, à la rencontre entre Thiers et Louis-Philippe, à la revue de la Garde nationale par le roi, à son abdication, à la prise des Tuileries par le peuple, etc. Le récit de ces journées se termine par la proclamation de la République à l'Hôtel de Ville. En tout, dix-sept séquences étaient consacrées à ces événements. Ensuite, 9 séquences sont consacrées à la période entre février et juin 1848 et montrent le désenchantement progressif du peuple, du fait de l'absence de travail et parce que le gouvernement revient sur le droit au travail et la création des Ateliers nationaux. Enfin, 14 séquences sont consacrées au récit des Journées de juin.

Dans les versions ultérieures au contraire, le nombre de séquences consacrées à la période entre février et juin et aux Journées de juin augmente, alors que le nombre de scènes consacrées à la révolution de Février tend à diminuer. Finalement, dans la dernière version du scénario, du récit des événements de février ne restent plus que le récit d'Adrien en *flash-back* (deux séquences) et la fête populaire qui suit la proclamation de la République, au moment où Françoise et Jean arrivent à Paris.

Si Grémillon décide de réduire au maximum cette partie de l'histoire, c'est pour pouvoir se concentrer davantage sur la période entre février et juin puisque c'est à ce moment que l'opposition entre le gouvernement et les ouvriers autour de la question de l'organisation du travail atteint son paroxysme, d'autant plus que – le scénario insiste sur ce point – le gouvernement revient sur les droits qui avaient été accordés en février (proclamation du droit au travail, création de la commission du Luxembourg et des Ateliers nationaux). C'est ce que Grémillon s'attache à montrer dans les séquences 34, 35, 36 et 37* (de la dernière version du scénario), dans lesquelles le déclenchement des journées de révolte de juin 1848 est mis en

scène. Ici, c'est très clairement la suppression des Ateliers nationaux, donc le chômage pour cent mille ouvriers, précise le scénario : « ils ferment les Ateliers nationaux. Cent mille gars sur le pavé. »[342] qui cause la révolte des ouvriers.

Grémillon procède à cette réorganisation en accord avec Tersen. Dès la préparation du film, ce dernier n'écrit-il pas dans les notes qu'il destine au cinéaste : « C'est la mauvaise organisation du travail (Ateliers nationaux), c'est le manque de travail (chômage) et ce sont les offenses à la dignité personnelle de l'homme ouvrier qui sont les explications profondes des Journées de juin »[343] Un peu plus tard, Tersen insiste de nouveau dans ce sens, dans le retour qu'il fait au cinéaste de la première version du scénario. Dans sa lettre du 17 août 1947, il écrit à Grémillon :

> Le récit filmé des événements de Février 48 m'a paru long. Je m'explique : je ne le trouve ni ennuyeux, ni monotone, bien entendu. Mais je pense à l'économie générale du film : c'est qu'entre février et juin, il reste beaucoup de choses à dire – pour nous les plus valables – et les restrictions devront porter plutôt avant qu'après[344].

Les deux hommes semblent donc d'accord sur ce point et laissent voir leur intérêt pour les questions touchant l'histoire et les combats de la classe ouvrière.

Ainsi, contrairement à la bourgeoisie cynique et conservatrice, les ouvriers du *Printemps de la liberté* possèdent une véritable volonté d'amélioration de la société et de leur condition.

L'image extrêmement positive de la classe ouvrière traverse donc toutes les versions du scénario du *Printemps*. Le réalisateur rattache directement la classe ouvrière à la question du travail et s'attache par ailleurs à montrer l'honnêteté, l'intégrité de ces personnes, ainsi que leur capacité à penser l'organisation politique. Dans le contexte des années 1947-1948, alors que le Parti Communiste a été fortement implanté dans les institutions républicaines et tente de montrer la pertinence de sa présence au pouvoir alors qu'il est exclu des gouvernements depuis le mois de mai, cette image est loin d'être anodine.

2) La bourgeoisie.

Comme pour la classe ouvrière, l'univers bourgeois est précisément décrit par Grémillon. Cependant, contrairement à la description du monde ouvrier, faite sur le mode de l'éloge, la bourgeoisie et les valeurs qu'elle représente sont systématiquement remises en cause

[342] V4, seq. 34.
[343] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39.1).
[344] Lettre d'Émile Tersen à Jean Grémillon, 17 août 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55 (39,12).

par le réalisateur. Comme pour la classe ouvrière toujours, cette caractérisation existe dès la première version du scénario écrite en juillet 1947, mais elle va être noircie par l'auteur au fur et à mesure du travail d'écriture. Nous avons vu que Grémillon supprime le seul personnage de bourgeois positif, La Haye-Frejeac, dès la deuxième version. L'éloge de la classe ouvrière et la remise en cause violente de la bourgeoisie ne sont pas spécifiques au discours de guerre froide du PCF, mais elles sont réactivées et renforcées à cette occasion.

La représentation de cette classe passe principalement, dans la dernière version du scénario, à travers deux personnages : Édouard Espivent-Vignolles et le baron Étienne. S'ils appartiennent à la même classe, ils n'en représentent pas moins deux aspects différents.

Espivent-Vignolles, tout d'abord, qui existe depuis la première version du scénario. C'est le représentant de la bourgeoisie financière au pouvoir. Dans la première version du scénario, contrairement à La Haye, il apparaît comme aveugle (il ne voit pas ce qui se passe dans le peuple, parce que ça ne l'intéresse pas), opportuniste (il devient « Républicain du lendemain »[345]), égoïste, cynique, à la moralité douteuse (lors de la séance de l'Assemblée nationale au cours de laquelle sont supprimés les ateliers nationaux, le scénario précise que les « hésitations d'Espivent sont moins nobles »[346] que celles de La Haye-Frejeac). Ainsi, le personnage d'Espivent-Vignolles semble d'autant plus négatif que celui de La Haye-Frejeac, bien que bourgeois, est digne et probe.

Nous avons vu que ce dernier avait été écrit par Grémillon sur le modèle d'Alexis de Tocqueville et représentait la partie positive de la bourgeoisie. Ce personnage de bourgeois positif était mis en opposition par Grémillon avec le personnage d'Édouard Espivent-Vignolles. Dans les versions suivantes du scénario, le principe d'un binôme de personnages censés s'affirmer en s'opposant est conservé par Grémillon. Cependant, La Haye-Frejeac est remplacé par le baron Étienne qui, s'il a des traits communs avec lui (davantage d'humanité et de sensibilité qu'Espivent-Vignolles) fait preuve d'une grande lâcheté (il fuit au moment des Journées de février, il est réfugié chez Espivent-Vignolles en juin).

[345] V1, seq 4, II.
[346] V1, seq 10, II.

Les « valeurs » de la bourgeoisie :

Pour construire ses personnages de bourgeois, Grémillon reprend quasiment telle quelle la définition que donne Tocqueville de la classe dirigeante dans son discours du 27 janvier 1848, qui se caractérise par « son indifférence, par son égoïsme, par ses vices » (cf. p.122 et suiv.).

Une classe égoïste.

L'égoïsme est l'une des principales caractéristiques de la classe dirigeante de 1848. En effet, l'une des causes principales de la révolution de Février, d'après Grémillon, qui reprend ici une idée largement partagée par les penseurs de l'époque de la révolution –Tocqueville et Marx notamment – et qui est encore validée par les historiens au moment où il prépare et écrit *Le Printemps*, est bien le refus de partager le pouvoir et les richesses. Dès la première version du scénario en effet, le personnage du petit-bourgeois Armand Michelot s'insurge contre le refus de la réforme électorale alors même que sa classe défend le régime par les armes dans les rangs de la Garde nationale. Ainsi, la grande bourgeoisie utilise la classe moyenne pour sa défense sans la rétribuer au moins d'une manière symbolique en lui accordant le droit de vote. Cette rétribution ne passe pas non plus par un paiement puisque Michelot pointe l'impossibilité pour les petits-bourgeois de s'enrichir, en dépit du slogan de Guizot « Enrichissez-vous ».

Ces scènes disparaissent de la version suivante du scénario (version 2), en même temps que le personnage d'Armand Michelot, mais cette idée reste présente dans la bouche du personnage secondaire de petit-bourgeois qui remplace en quelque sorte Armand Michelot à partir de la deuxième version du scénario : M. Moissant, le bijoutier. Dans cette seconde version, ce personnage est encore très peu développé, mais déjà nous apprenons qu'il est en conflit avec un certain M. Lerouge (un autre bourgeois) au sujet de la réforme électorale. Ce dialogue n'est développé que dans la dernière version du scénario[347] à partir des idées exprimées par Armand Michelot dans la première version.

Par ailleurs, toujours dans la dernière version du scénario, Grémillon donne davantage d'ampleur à l'expression de cet égoïsme en le faisant dénoncer par ses personnages d'ouvriers. C'est le sens d'une réplique de Jean dans la sixième séquence, qui reproche au baron Étienne l'aveuglement de sa classe face aux revendications des dominés, autour des mêmes thèmes que ceux développés par Michelot puis Moissant :

> Et quand vous refusez aux gens le droit de faire entendre ce qu'ils ont à dire, parce que seuls ceux qui paient leurs deux cents francs d'impôts ont le droit de voter… quand vous refusez aux

[347] V4, seq 3.

journaux leur liberté d'écrire… vous pouvez toujours les appeler des énergumènes, tous ceux-là…, ça ne changera rien aux choses qui doivent être changées.

Qu'est-ce que vous comprenez, vous, de l'existence ?... Est-ce que vous pensez que vous êtes seul sur la terre ?[348]

La dernière phrase de la réplique de Jean, sur un mode plus sentimental qu'intellectuel, permet de rendre sensible le sentiment d'injustice profonde que ressent la classe ouvrière face à cet égoïsme. Si elle se présente sous la forme d'une question, elle n'attend pas de réponse, simple effet de rhétorique.

Une classe qui domine par la parole.

Cette volonté de domination sans partage est développée au moment de l'écriture des dialogues. En effet, si la bourgeoisie règne, c'est également grâce à sa maîtrise du langage, écrit comme oral, qui lui permet de contrôler l'ensemble des discours produits dans la société. C'est cette situation que décrit Jean dans la réplique de la séquence 6* citée ci-dessus.

D'autre part, par l'habilité de ses discours le bourgeois trompe ceux qui l'écoutent en distordant subtilement la réalité. Espivent-Vignolles ne procède pas autrement au moment où il renvoie ses domestiques, juste après la révolution de Février. Par une pirouette oratoire, il se transforme en victime de la République alors même que c'est lui-même qui condamne ses domestiques au chômage :

Le peuple a voulu la République et, comme on vous l'a bien dit, sa voix est souveraine. Nous saurons nous y soumettre en vous voyant partir… Mais c'est bien à votre sort que nous pensons et nous savons très sincèrement combien il est pénible, pour vous, de nous abandonner dans de telles épreuves… Ce n'est pas nous qui l'avons voulu… J'espère que vous garderez un bon souvenir des loyaux services que vous nous avez rendus[349].

Enfin, les bourgeois utilisent le langage à outrance, souvent au détriment de l'action. Les personnages qui subissent ces discours, c'est-à-dire ceux qui sont issus du peuple, reprochent souvent cet état de fait à la bourgeoisie. C'est le cas dans la dernière version du scénario, à la séquence 33, qui se situe entre les Journées de février et celles de juin, dans l'atelier de Françoise et Jean alors au chômage. La Croque arrive à ce moment dans l'atelier pour récupérer son linge que lui lave Françoise. Ce personnage, de son vrai nom Adrien, est le conducteur de la diligence venue de Paris au début du récit. L'absence de voyageurs l'a contraint à devenir croque-mort. Un dialogue s'engage alors entre les trois personnages autour de la question du langage et de son utilité.

[348] V4, seq. 6*.
[349] V4, seq. 16.

FRANÇOISE : Un peu plus lourd [le ballot de linge à laver que lui donne La Croque] que la semaine dernière.

LA CROQUE : Oui… il y a une première classe là-dedans… enfin, une chemise en plus… on dirait que ça reprend dans cette catégorie-là.

JEAN : Ça doit bien être la seule chose qui reprend… à part les discours… ça, des discours, il y en a.

LA CROQUE: Oh ! pour parler, ils ne sont jamais pris de court… C'est un peu comme chez le médecin… Il te dit : « Vous avez ceci… ou vous avez cela ! ». S'il est gentil, il te parle bien à fond de ton mal. T'as toujours l'impression que ça soulage un peu.

JEAN : C'est quand même pas la même chose de bien parler des maladies ou de les attraper[350].

Cette scène permet à Grémillon de mettre en avant le fait qu'au moment où l'enthousiasme des journées de février retombe, les ouvriers se rendent comptent qu'ils ont été bernés par les discours de la bourgeoisie arrivée au pouvoir en février, alors que rien n'a été fait concrètement pour changer les choses. Au travers de la métaphore du médecin, la Croque condamne la manière dont le langage est utilisé par les dominants pour « endormir » le mal, sans le guérir, de la même manière que le gouvernement, malgré les effets d'annonce et les mesures symboliques (création de la Commission du Luxembourg, des Ateliers nationaux, proclamation du droit au travail) a mis peu d'actions concrètes en place pour s'attaquer aux causes du mal (qui sont le fait de l'organisation de la société).

S'il ne reste plus qu'une occurrence de ce thème dans cette dernière version du scénario, on peut retracer l'évolution de cette idée dans le travail de Grémillon. Dans la première version du scénario, écrite en juillet 1947, ce thème n'existe pas. Au contraire, les discours de l'homme politique ou du militant sont au centre de l'action. Ainsi au début de l'histoire, Nicolas Charbonnel fait lire son discours à Nivôse[351] ; plus tard[352] nous assistons au discours du même au pied d'une barricade. Un peu plus loin[353], Armand Marrast est mis en scène alors qu'il fait un discours pour demander la réforme électorale. À la séquence 18, Raspail réussit à obtenir la République en menaçant verbalement le gouvernement provisoire d'une révolte populaire au cas où celle-ci ne serait pas proclamée rapidement. Lamartine proclame la République et le Gouvernement rédige une adresse au peuple. Plus tard encore[354], Blanqui prononce un discours à la Société Républicaine Centrale dont seule une phrase est écrite dans le scénario : « La contre-révolution, la tyrannie ont eu seules la parole depuis cinquante ans », reprise d'une

[350] V4, seq 33*.
[351] V1, seq. 3, I.
[352] V1, seq. 7, I.
[353] V1, seq 12, I.
[354] V1, seq 7, II.

proclamation de Blanqui au gouvernement provisoire le 7 mars 1848[355]. L'enjeu se situe bien ici autour du langage : la révolution consiste à prendre la parole. Plus tard encore[356], nous assistons à la séance de l'Assemblée Nationale où le député Marie obtient (par la parole) la suppression des Ateliers nationaux. Deux séquences plus loin, Charbonnel fait un autre discours, qui a pour fonction de donner le départ de l'insurrection de Juin. Enfin, était prévu de consacrer une séquence à la tentative de médiation (par la parole) de Mgr Affre.

À cette étape de l'écriture du film, la parole est donc envisagée, par Grémillon, comme performative (ex : Lamartine proclame la République, donc la République est effective) : l'histoire avance par elle. Du point de vue de l'actualité politique de 1947, cette première version du scénario correspond bien, avant l'automne 47, au moment où le PCF privilégie une tactique de négociation et de conciliation (c'est à dire une politique de dialogue) avec les autres partis, défendant une vision unitaire de la société.

Au contraire, la seconde version du scénario, alors que la situation se tend en France, remet en cause ce rôle attribué à la discussion. Dès août 1947, devançant là de quelques semaines le changement de ligne politique officiel du PCF, le temps n'est plus, pour Grémillon, à la parole et à la négociation, mais à l'opposition violente de deux ennemis vus comme irréductibles. Ainsi, l'épisode consacré à Affre disparait de cette seconde version. Avec la suppression de cette scène, c'est l'idée de conciliation – venant, qui plus est, d'un personnage occupant de hautes fonctions dans l'Église de France, donc ennemi traditionnel de la classe ouvrière – qui n'est plus envisageable pour Grémillon à ce moment. La « politique de la main tendue » aux catholiques a fait long feu, de même que la volonté d'union de l'immédiat après-guerre.

Cette remise en cause de la valeur du dialogue apparaît, en outre, lors d'une scène entre Jean et Françoise. Ils sont alors dans leur atelier, au chômage. Après le passage de La Croque (scène cité plus haut), Édouard Espivent-Vignolles, accompagné du baron Étienne, vient voir la table de jeu qu'il avait commandée à Jean. Une fois les deux personnages de bourgeois sortis, Jean et Françoise partagent leurs impressions. Jean dit :

> Et tu as entendu ce qu'il a dit ? tout va rentrer dans l'ordre et la raison ! Ça veut bien dire que c'est fini. D'ailleurs, qu'est-ce qu'on fait ? Des discours… de la poussière qui se balade dans le vent[357].

[355] Auguste Blanqui, *Maintenant il faut des armes*, textes choisis et présentés par Dominique Le Nuz, Paris, La Fabrique, 2007.
[356] V1, seq. 10, II.
[357] V2, seq. 39*.

Ici, l'amertume des personnages passe par un désenchantement quant à l'efficacité de la parole. Non seulement le discours d'Espivent-Vignolle, qui se veut pourtant rassurant et conciliant, est interprété par Jean de la manière opposée à ce qui est énoncé, mais l'inaction et l'impuissance des révolutionnaires sont associées à leur propension à produire des discours. Parallèlement, dans cette deuxième version, il semble que les discours perdent de leur importance dans l'avancée de l'histoire et du récit. Sur la dizaine de discours du premier scénario, Grémillon n'en conserve que trois : lors de l'enterrement des victimes de février au Père-Lachaise, lors de la plantation de l'arbre de la liberté et le discours de Pujol qui lance les journées de juin.

Dans la version suivante (V3), rédigée entre le 27 octobre et le 11 novembre 1947, la critique de Jean à l'égard des discours reste identique. Cependant, Grémillon ajoute une allusion à ce thème un peu plus tôt dans le récit. Lors de la scène des fiançailles de Jean et Françoise, Nivôse se lance dans une conversation politique avec le père de celui-ci et La Croque. Il se montre inquiet du tour que prennent les événements et, surtout, du fait que la Révolution semble en panne, faute d'action. Il dit : « On ne tient pas le bon bout uniquement parce qu'on plante des arbres de la liberté et qu'on fait des discours ronflants qui se perdent dans les idées générales »[358]. Ici encore, le discours est vu de manière négative puisqu'il prend lieu et place de l'action sans en avoir les effets.

Ce thème atteint son développement maximal (pour décroître ensuite dans la dernière version du scénario) dans les brouillons écrits par Grémillon en vue de l'écriture des dialogues du film au début de l'année 1948[359]. Ainsi, en même temps qu'il travaille sur les répliques d'Édouard Espivent-Vignolles[360], qui représentent la quintessence de l'utilisation « bourgeoise » du langage pour mentir, distordre la réalité, encombrer l'esprit avec des belles paroles et trahir, Grémillon place dans la bouche de ses personnages d'ouvriers des dénonciations violentes de cette utilisation dévoyée du langage. Sur la cinquantaine de pages que représentent ces brouillons, nous trouvons une dizaine d'occurrences du thème en question. Ainsi, page 22 (numérotée par Grémillon) du cahier : « Quand on ne veut pas expliquer aux gens, on leur fait des discours – on leur met ça comme un tampon dans la tête. » ; page 18, Nivôse dit à Espivent-Vignolles : « Ça pour ce qui est de parler, vous n'avez jamais dû être pris de court » ; page 36 : « Ils parlent bien tous ces messieurs, on ne retient pas ce qu'ils disent

[358] V3, seq 24*.
[359] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,8).
[360] Environ la moitié du cahier dans lequel sont réunis les brouillons de dialogues est consacrée aux trois séquences dans lesquelles Espivent-Vignolles apparaît (séquences 16, 32, 40), fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,8).

mais ça fait Czz Czz dans la tête. » ; page 30 : « Encore un qui a plus de mots que d'idées ». Grémillon, en effet, construit le personnage d'Espivent-Vignolles essentiellement par les dialogues. Il n'agit pas, mais parle par contre à outrance, laissant transparaitre sa vacuité et sa noirceur. Comme un antidote, Grémillon met dans la bouche des autres protagonistes une dénonciation de ce personnage, qui passe par une critique des discours.

Finalement, Grémillon pondère sa critique envers le langage dans la version définitive de son scénario. Cependant, la récurrence des critiques du langage que le réalisateur met dans la bouche de ses personnages dans son travail préparatoire, nous montre qu'il développe lui-même à ce moment une grande défiance vis-à-vis de la parole, qui transparaît dans son écriture. On voit ici comment, dans l'esprit de Grémillon, le film qu'il écrit et la réalité qu'il vit sont mêlées. Pour lui en effet, c'est bien par la parole que la bourgeoisie trompe le peuple de 1848 en lui faisant de belles promesses non suivies d'effets. C'est par la parole qu'est créé l'enthousiasme de février et c'est au moment où le peuple de Paris se rend compte que cette parole est restée vaine, que se déclenchent les Journées de juin, c'est-à-dire la véritable rupture entre les classes.

Une classe méprisante.

Dans son scénario, Grémillon attache, par ailleurs, beaucoup d'importance à rendre sensible le mépris de la bourgeoisie vis-à-vis des catégories qu'elle considère comme inférieures. Celui-ci est rendu visible par la manière dont les bourgeois parlent du peuple.

Au moment des journées de février, Grémillon met en scène des personnages qui ne prennent absolument pas au sérieux la légitimité de la révolte en cours. Ainsi, dans la première version du scénario, nous l'avons vu, Espivent-Vignolles refuse de voir la vraie nature du mouvement populaire[361], contrairement à La Haye-Frejeac. Dans les versions postérieures, cette idée est encore développée, et le personnage clairvoyant de La Haye supprimé. Dans la seconde version du scénario, au cours de la scène dans l'auberge au début du récit[362], le baron Étienne, alors que la révolte est en marche (nous sommes le 23 février), décrit les révolutionnaires comme de simples « émeutiers » qui « déchaînent la foule des parisiens ». Ainsi, le mouvement populaire qui conduit à la chute de la Monarchie semble le fait d'un groupe restreint de fauteurs de troubles qui manipulent la majorité de la population. Dans la dernière version du scénario enfin, le langage d'Étienne vis-à-vis des révolutionnaires parisiens dans cette même scène est encore durci : les « émeutiers » deviennent « une bande d'énergumènes qui veut mettre Paris à

[361] V1, seq. 4.
[362] V2, seq. 9*.

feu et à sang »[363]. Encore une fois, la révolte semble le fait d'un groupe de malfaiteurs. Cette fois-ci, le personnage insiste sur la cruauté de cette horde puisqu'elle met Paris « à feu et à sang » alors qu'il décrit sa propre classe comme celle des « honnêtes gens ».

Dans ce discours, si les personnages insistent sur le désordre causé par les rebelles en ramenant la révolte populaire à des actes de délinquance, aucune allusion n'est faite aux raisons qui les ont poussés à la révolte. Il semble que la bourgeoisie refuse d'entendre les revendications du peuple, pour la simple raison que celles-ci lui semblent aussi méprisables que la classe qui les exprime. Ainsi, dans la seconde version du scénario, une scène, supprimée ensuite, montrait le récit par le baron Étienne de sa journée du 23 février[364]. Il décrit la présence « de défilés dans les rues de gens qui réclamaient on ne sait quoi », de « petites agitations de quartiers qu'une simple opération de police remet si facilement en place ». Cette scène a disparu dans la version finale du scénario, mais une partie de la réplique d'Édouard est reprise par M. Lerouge pour qui la révolte pourra être matée par « Une simple opération de police sans doute. M. Guizot et le roi y mettront bon ordre »[365]. Dans cette dernière version, Jean résume d'ailleurs efficacement le sentiment de la bourgeoisie pour le peuple : « Tous ceux qui ont trop faim, c'est bon pour la fusillade »[366].

Ainsi, dans les discours des bourgeois, le peuple apparaît comme une horde sauvage guidée par ses passions et dont l'absence de raison rendrait les revendications inaudibles. La bourgeoisie affiche son mépris du peuple en refusant de considérer celui-ci comme un véritable interlocuteur politique.

Par ailleurs, les bourgeois s'accordent sur la bêtise du peuple. Autour de la question du suffrage universel, apparaît l'idée que les plus pauvres seront incapables de faire les bons choix électoraux et vont mettre le pays en danger. Ainsi, dans la première version du scénario, il est précisé que :

> M. Espivent-Vignolles pour sa part est bien d'avis que ces rêveries socialistes sont plus dangereuses qu'elles n'en ont l'air. Toutes ces palabres, tout ce « mouvement d'idées » sont bien dangereux pour le « mouvement » des affaires, sans même parler de ce suffrage universel, mon cuisinier va voter, que les membres inexpérimentés de ce gouvernement provisoire persistent à vouloir utiliser tout de suite[367].

[363] V4, seq 6*.
[364] V2, seq. 3.
[365] V4, seq. 3.
[366] V4, seq. 6*.
[367] V1, seq 4, II.

De même, quelques lignes plus bas, toujours le personnage d'Espivent-Vignolles : « Mais le suffrage universel, le chapelier, le piqueur, le cuisinier et même mon concierge qui vont voter. Pas sûr, mon concierge »[368].

Cette idée persiste dans la version suivante du scénario (deuxième version, rédigée en août 1947). Cependant, elle se trouve mise dans la bouche du personnage du bijoutier, qui appartient à la petite-bourgeoisie, plutôt que dans celle d'Espivent-Vignolles. Ce déplacement permet à Grémillon de montrer l'ingratitude de cette classe intermédiaire qui accepte l'aide des ouvriers/artisans pour conquérir le droit de vote pour elle-même, mais le leur refuse. Dans la scène du Biorama, le bijoutier s'écrie : « Ah ! oui, le suffrage universel… Une belle invention pour faire marcher les affaires… il n'y a qu'à voir comment les rues sont balayées pour être tranquilles sur le sort de l'État quand c'est le balayeur qui vote » [369].

Enfin, l'idée qu'il est possible de duper les ouvriers, en particulier sur de la question des Ateliers nationaux, est récurrente. La bourgeoisie de Grémillon pourrait ainsi reprendre à son compte la célèbre formule de La Bruyère : « Il coûte si peu aux Grands à ne donner que des paroles, et leur condition les dispense si fort de tenir les belles promesses qu'ils vous ont faites, que c'est modestie à eux de ne pas promettre encore plus largement »[370]. Ainsi, la malhonnêteté de la bourgeoisie est mise en évidence, de même que sa trahison.

Ainsi, le mépris de la bourgeoisie et sa trahison – soulignée à de nombreuses reprises par Grémillon – rendent légitime la révolte des dominés, en février et surtout en juin. Lamartine, dans son discours pour la fête de la proclamation de la République[371] que Grémillon reprend textuellement dans son scénario, n'affirme-t-il pas que les journées de février constituent la « révolution de la conscience publique et du mépris. ».

Une classe cynique.

Cette capacité de la bourgeoise à trahir vient de son cynisme. Le personnage qui symbolise plus particulièrement ce trait de caractère est, encore une fois, Édouard Espivent-Vignolles. C'est au moment de l'écriture des dialogues que Grémillon développe avec précision cette dimension. En effet, nous y reviendrons plus tard, c'est à travers ses idées – et non à travers ses actions puisqu'il ne fait rien – que le cynisme d'Espivent-Vignolles apparaît dans la dernière version du scénario. Auparavant, peu d'éléments, dans les versions antérieures, ne laissaient

[368] V1, seq 4, II.
[369] V2, seq. 37*.
[370] La Bruyère, *Les Caractères*, « Des grands » 6.
[371] Tel qu'il est retranscrit par Albert Crémieux dans *La Révolution de Février…, op. cit.*

présager une telle orientation. Dans les esquisses de dialogues déjà présentes dans les versions antérieures, non encore complètement dialogués, Espivent-Vignolles et ses amis abordaient les thèmes brûlants de l'époque suivant le point de vue de leur classe : volonté de suppression des ateliers nationaux, refus du suffrage universel, soulagement au moment de la création de la Garde mobile, etc. Des scènes symétriques du côté des ouvriers avaient pour fonction de montrer le point de vue opposé sur ces questions.

Au contraire, dans la dernière version (dialoguée) du scénario, si ces thèmes sont toujours abordés, les discours d'Espivent-Vignolles sont beaucoup plus généraux et visent – en plus de faire connaître les positions de la bourgeoisie au moment spécifique de la révolution – à donner une idée générale de la vision du monde bourgeoise, dans une optique quasiment philosophique. Sont abordés des thèmes théoriques tels que la domination nécessaire des masses par l'élite et les moyens empiriques de cette domination au-delà des questions de morale (force, propagande, manipulation des masses…). Plus qu'une opposition d'idées entre classes, Grémillon cherche alors à rendre visibles les méthodes employées par les dominants pour assurer leur domination. Ainsi, le cinéaste se dégage subrepticement de l'histoire particulière de 1848 pour aborder plus globalement la question des rapports sociaux dans les sociétés européennes.

Pour ne prendre qu'un exemple, concentrons-nous sur l'évolution de la séquence 32* de la version définitive du scénario[372]. La scène se passe après les journées de février. L'enthousiasme qui les a suivies est alors en train de retomber parmi les ouvriers. De son côté, le gouvernement, après les événements du 15 mai[373], organise la répression des chefs socialistes[374] et cherche à se mettre à distance du mouvement populaire.

La séquence se passe dans l'hôtel particulier d'Édouard Espivent-Vignolles, où celui-ci a réuni quelques amis. La didascalie qui ouvre la séquence montre le changement d'atmosphère qui a eu lieu au sein de la grande bourgeoisie depuis février : « Cet hôtel particulier que nous avons connu austère en février, a maintenant repris tout son éclat. Lustres allumés, tapis, fleurs, domesticité indiquant un profond changement de situation. »[375]. Cette séquence se divise elle-même en 5 scènes. La première, qui met en scène Édouard, sa femme Mathilde et quelques invités, a pour fonction d'introduire la séquence. Les éléments qui s'y trouvent sont d'ordre

[372] V4, seq 32*.
[373] Le 15 mai 1848, une manifestation de patriotes polonais dégénère en occupation de l'Assemblée Nationale. La bourgeoisie interprète cet acte comme une tentative de coup d'État.
[374] La scène qui précède celle qui nous intéresse est d'ailleurs consacrée à l'arrestation d'Auguste Blanqui (qui a lieu vers le 26 mai).
[375] V4, seq 32*.

fictionnels. La deuxième scène concerne une discussion entre quelques invités et Édouard concernant la Fête de la Concorde du 21 mai 1848. C'est donc l'actualité – un épisode historique – qui est ici abordée. Les deux scènes suivantes (Étienne - Édouard et Mathilde – Édouard) s'éloignent, au contraire, de l'actualité de 1848 et de la fiction pour aborder des questions plus générales. Elles permettent à Grémillon de dresser un portrait culturel (à la manière de l'histoire des mentalités) de la classe bourgeoise, de donner à voir la vision du monde de cette classe. Enfin, la cinquième scène est consacrée à une question d'actualité – un autre épisode historique – centrale pour la suite du récit : la fermeture des Ateliers nationaux. Dans les versions antérieures du scénario, les scènes « philosophiques » – qui n'ont pas de fonction dramatique directe – n'existent pas encore, elles ne sont développées qu'au moment de l'écriture des dialogues.

Ainsi la troisième scène, la plus longue de la séquence 32*, entre Édouard et le baron Étienne, permet à Grémillon de mettre en évidence le cynisme et le machiavélisme du premier. Pour cela, l'auteur met en scène l'opposition entre les deux personnages. Étienne apparaît ici comme un personnage sentimental et relativement honnête, malgré sa lâcheté. Ce caractère entre en contradiction avec celui d'Édouard et sert à souligner l'ignominie de ce dernier. Tout d'abord, alors qu'Étienne semble quelque peu révolté par les injustices et la misère, Édouard démontre, au contraire, que celles-ci sont, au contraire, naturelles, et n'ont pas intérêt à être combattues :

> Vous oubliez un peu vite les tremblements de terre, les épidémies, les misères, les souillures, les pillages, la fourberie, les mensonges… et toute la cohorte de ceux qui en profitent. […] C'est le lot du monde, Étienne. Pauvre Atlas ! quel abominable portefaix…[376]

Pour lui, les pensées du baron ne sont que de « beaux sentiments » alors que le monde est, par nature, mauvais : « Le monde est méchant, Étienne, il n'y a rien à aimer »[377] dit Édouard.

Ici, nous nous éloignons visiblement de l'actualité de 1848 pour entrevoir l'état d'esprit d'une classe que tout sentiment d'humanité a abandonné. Cette vision très sombre du monde autorise la bourgeoisie à utiliser les moyens les plus immoraux pour arriver à ses fins. En effet, pourquoi chercher à être meilleur que l'ordre naturel des choses ? Cela justifie le conservatisme et l'immobilisme de cette classe qui parvient à tirer parti de la laideur du monde. Avec cet état d'esprit, il va sans dire que les velléités du peuple à rendre le monde meilleur sont très mal accueillies. De même, les moyens envisagés pour mettre fin au mouvement populaire consistent

[376] V4, seq 32*.
[377] V4, seq 32*.

tout simplement à éliminer celui-ci par les armes. Édouard dit : « leurs idées nouvelles, ce sont des chiens qui nous collent aux guêtres… on ne s'en détachera que par le fer et par le feu ».

À partir de là, le machiavélisme du personnage apparaît clairement. En effet, c'est toute une théorie du gouvernement que livre Espivent-Vignolles dans cette dernière partie de scène. Derrière une excuse morale « il y a une certaine forme de puissance qu'on ne peut pas abdiquer… sous peine d'entraîner ceux qui la subissent dans d'affreuses catastrophes » : c'est bien une théorie de la conservation du pouvoir à tout prix que le personnage expose à son interlocuteur. Dans cette optique, tous les moyens sont bons, et en particulier la manipulation et la violence. La louange du peuple et de ses qualités (désintéressement, courage) ne sont là que pour justifier la domination puisque, selon Édouard, celles-ci ne peuvent s'épanouir qu'à cette condition :

> Je pense à eux bien plus que vous ne semblez le croire : le désintéressement… un certain enthousiasme sont une forme certaine du courage populaire. Supprimez demain toutes les servitudes… à quoi servirait le courage ? Plus de héros… L'imagerie populaire y perdrait beaucoup »[378].

On le voit, Grémillon pousse très loin le cynisme de son personnage, au point de suspendre quelque temps le déroulement de son intrigue, sans doute pour rendre visible à son spectateur ce qu'il considère comme la nature profonde de la classe bourgeoise. Le propos dépasse donc le cadre de 1848, pour devenir beaucoup plus général. C'est l'attitude de la classe dominante à toutes les époques et sa volonté de domination sans partage que Grémillon cherche à mettre ici en avant.

L'univers bourgeois : décors, costumes, modes de vie.

Pour caractériser ses personnages et l'univers dans lequel ils évoluent, Grémillon ne se contente pas de travailler sur les dialogues. Il mène également – avec l'aide d'Émile Tersen – un important travail de documentation sur les mœurs et les habitudes de la bourgeoisie du XIX[e] siècle, ainsi que sur son cadre de vie.

Parmi les notes fournies par l'historien pour la préparation du film[379], de nombreuses pages sont consacrées à la description de la vie de la bourgeoisie. Ainsi, huit pages de notes traitent spécifiquement des différents aspects de la vie de la petite bourgeoisie (mœurs, idées politiques, situation économique, cadre de vie, distractions, structure familiale…). De même,

[378] V4, seq 32*.
[379] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).

une partie (moins importante cependant) est consacré à la description des conditions de vie de la grande bourgeoisie.

À côté de ces notes sont également rassemblées un certain nombre d'estampes qui permettent de mettre en images le mode de vie des bourgeois de l'époque (costumes, intérieurs…). C'est à partir de ces images que les décors et les costumes seront construits. Les maquettes de décors, signés par Léon Barsacq, sont également conservées dans le fonds Grémillon. Une grande attention semble avoir été portée à la composition visuelle de l'univers bourgeois, et spécifiquement de l'hôtel particulier d'Édouard Espivent-Vignolles. Bien que Grémillon donne une image négative de la bourgeoisie dans son texte, le cadre de vie de celle-ci est plus que soigné : son faste et aussi sa beauté sont volontairement mis en avant. Il semble que le contraste entre la beauté des décors et la laideur des personnages soit recherché, peut-être pour rendre encore plus visible cette laideur morale et pour dénoncer, encore une fois, la fausseté de cette classe, qui se cache derrière les apparences.

C'est donc un portrait très négatif que dresse Grémillon de cette classe qui essaime égoïsme, cynisme et mépris, tout en se dissimulant sous les aspects du faste et de la beauté extérieure.

Si le monde que propose Grémillon est bipolaire dès la première version du scénario, celui-ci tend à le devenir encore davantage au fur et à mesure de l'écriture du scénario. Ainsi, Grémillon va supprimer les quelques aspects positifs qu'il avait concédés à la bourgeoisie. Le personnage de La Haye-Frejeac, largement positif bien qu'appartenant à la grande bourgeoisie au pouvoir, disparaît dès la deuxième version du scénario. Grémillon opte donc à terme pour une description peu nuancée de la bourgeoisie : il s'agit avant tout de montrer l'ignominie globale de cette classe, plutôt que de mettre en avant quelques personnages remarquablement positifs.

Le contexte de guerre froide dans lequel est écrit le scénario peut expliquer cette évolution. En effet, nous avons vu que le raidissement idéologique du printemps 47 conduit le cinéaste à donner une vision plus tranchée de chacune des classes. Ainsi, le monde ouvrier est décrit sur le mode de l'éloge tandis que la bourgeoisie est vivement critiquée à la fois par les caractéristiques qui lui sont données, mais aussi par ce que les personnages d'ouvriers en disent. En outre, la critique négative devient d'autant plus virulente que Grémillon cherche à donner une universalité à son propos. En effet, comme nous l'avons vu Grémillon vise la bourgeoisie de 1848 certes, mais également celle de toutes les époques, y compris celle qui lui est contemporaine. Plutôt que de se concentrer uniquement sur les enjeux et les événements de

1848, Grémillon donne en effet un portrait moral et philosophique de la bourgeoisie. C'est sa vision du monde, son état d'esprit sur la longue durée qui sont décrits et remis en cause par le réalisateur.

Enfin, négative en elle-même, la description de la bourgeoisie gagne encore en noirceur au travers de la description contraire que donne Grémillon de la classe ouvrière. Cette opposition devient d'autant plus opérante que Grémillon organise dans son scénario la confrontation de la bourgeoisie et de la classe ouvrière. Ce sont les différents modes de confrontation construits par Grémillon que nous allons étudier maintenant. Il y en a deux types principaux : les confrontations directes (lorsque les deux classes se rencontrent dans certaines scènes) et ce que nous appellerons les juxtapositions (par la construction de son scénario, Grémillon met en concurrence les deux univers).

C. Confrontations, juxtapositions

1) Scènes de confrontation directe

Confrontation par les mots… Un dialogue est-il possible ?

Nous allons maintenant nous intéresser aux scènes au sein desquelles Grémillon met en coprésence les personnages des deux univers. Nous allons donc étudier la manière dont le dialogue entre ces deux classes est envisagé. Y-a-t-il des rencontres entre les classes ? Le dialogue est-il possible à ces occasions ?

Dans la première version du scénario, les rencontres entre les représentants des différentes classes sociales sont rares. Nous en avons identifié trois dans l'ensemble du scénario : lors de la révolution de Février, quand les petits bourgeois et la Garde nationale fraternisent avec les ouvriers et les étudiants ; en juin, lors de la tentative de médiation (malheureuse) de Monseigneur Affre ; et enfin, toujours en juin, lors de la tentative de négociation (elle aussi malheureuse) de Nivôse avec le gouvernement. Dans les deux derniers cas, ces rencontres sont des échecs puisque le dialogue ne parvient pas à s'instaurer. Dans la séquence de négociation[380], après la plaidoirie de Nivôse en faveur d'une solution à l'amiable, un envoyé de Cavaignac arrive et met fin à la tentative de dialogue : « Pas de discussion. Le gouvernement veut une reddition sans condition ».

[380] V1, seq. 19, II.

Dans les versions suivantes du scénario, ces scènes de rencontre vont devenir plus fréquentes. Cependant, cela ne signifie pas qu'un dialogue est possible. Au contraire, la multiplication de ses rencontres manquées montre que tout débat est bel et bien impossible, chacun restant campé dans ses positions. Ces nouvelles scènes sont souvent situées juste avant le début des mouvements d'insurrection (février et juin), signifiant implicitement que c'est l'impossibilité du dialogue qui conduit à la confrontation armée.

Ainsi, dans la séquence 6* de la dernière version du scénario, qui existe en fait depuis la deuxième version, Jean et le baron Étienne entrent en conflit. Cependant, plus qu'un échange, c'est l'occasion, pour Grémillon, de donner au spectateur – et à son personnage de bourgeois – des détails sur la condition ouvrière. Ici, Jean monopolise rapidement la parole et déverse sur le baron Étienne un flot de griefs autour de la manière dont les ouvriers sont considérés par la bourgeoisie (*cf.* p. 145, l'analyse de la réplique de Jean). Au contraire, Étienne, qui avait pourtant commencé la scène dans une position dominante (il rappelle à l'ordre le personnel de l'auberge qui préfère écouter le récit d'Adrien plutôt que de servir le repas) se trouve dans l'obligation de se taire et d'écouter la tirade de Jean, sans avoir la possibilité d'y répondre. Dans cette dernière version du scénario, Grémillon accentue encore cette idée quelques scènes plus tard : à la séquence 9, Jean et Adrien font irruption dans la salle à manger de l'auberge et contraignent les bourgeois présents – le baron Étienne et Monsieur Lerouge – à crier : « Vive la République ! ». Ici, la confrontation psychologique ne permet pas non plus le dialogue, les bourgeois, effrayés, obtempèrent sans discuter.

Cette intimidation populaire n'est cependant pas gratuite. En effet, dans de nombreuses scènes, ce sont les ouvriers qui se trouvent obligés de se taire face à la domination bourgeoise. Il en est ainsi dans la séquence 16 de la dernière version du scénario. Ici, Édouard Espivent-Vignolles renvoie ses domestiques, qui n'ont d'autre choix que d'obéir sans broncher[381]. Dans ce cas non plus, pas de d'échange possible. Même idée encore dans la séquence 33 : Édouard et Étienne se rendent à l'atelier de menuiserie de Jean pour voir la table de jeu que celui-ci a fabriquée pour le premier. Ici encore, le dialogue est impossible entre les deux « camps ». Jean demande même à Françoise de se taire devant les deux hommes. Ceux-ci, au contraire, tentent de développer un dialogue d'apparente conciliation. Cependant, celui-ci sonne comme le signal du retour à l'ordre : « Peu à peu les choses rentrent dans l'ordre... la raison et le bon sens finissent toujours par triompher », dit Espivent-Vignolles[382]. Françoise et Jean ne sont d'ailleurs

[381] Cf. la réplique d'Édouard cité p. 150.
[382] V4, seq 33*.

pas dupes, mais ne l'expriment qu'une fois que les deux bourgeois sont partis. Les bourgeois eux-mêmes, se démasquent une fois seuls entre eux et laissent éclater leur mépris pour Françoise et Jean : « C'est curieux comme ces gens du peuple se ressemblent tous » dit Édouard Espivent-Vignolles.

Cet ensemble de scènes, qui apparaissent pour la plupart dans la deuxième version du scénario, sont ensuite reprises et développées par Grémillon. Dans les deux exemples cités plus haut, le développement du dialogue permet de rendre encore plus visible cette disparité entre les temps de parole d'un côté et de l'autre. Ainsi, la coprésence des deux classes ne signifie pas qu'un dialogue va se mettre en place, bien au contraire. C'est seulement au sein des classes que la parole se libère et que les idées et les sentiments s'expriment vraiment, nous le voyons dans les deux petites scènes qui suivent la rencontre entre Jean, Françoise, Édouard et Étienne, à la séquence 33*. Édouard et Étienne, d'abord, Françoise et Jean, ensuite, échangent leurs impressions sur la rencontre. Enfin, la parole est libérée et sincère.

Confrontation physique :

La scène du Biorama.

Contrairement aux scènes de dialogue entre classes qui, nous l'avons vu, ont tendance à se multiplier, les scènes mettant en avant la confrontation physique, déjà peu nombreuses, vont disparaître au fur et à mesure de l'écriture du scénario. L'évolution de la scène du Biorama est exemplaire en ce sens. Le Biorama est un théâtre de lanterne magique qui joue un peu le rôle d'un cinéma d'actualité et permet à Grémillon de faire le point, pour son spectateur, sur les événements historiques en cours. Dans la deuxième version du scénario, où apparaît cette scène, ce lieu est l'un des seuls (avec l'auberge du début du film) à être fréquenté par toutes les classes sociales. Ainsi, le baron Étienne et Édouard y vont, tout comme Françoise, Jean et le bijoutier Moissant (petit bourgeois). À ce stade de l'écriture, cette scène est l'occasion de mettre en avant l'opposition violente entre les classes sur les questions politiques. Tout d'abord, Jean entre en confrontation verbale avec le bijoutier qui tente d'imposer ses opinions à l'assistance (contre le suffrage universel et le soutien aux révolutions européennes, pour Louis-Napoléon Bonaparte). Finalement, la séance se termine en bagarre générale « dans laquelle les propos les plus vifs sont échangés entre les appartenant à des classes mélangées »[383] au moment où Emilio (qui fait le boniment sur les images projetées à l'écran par une lanterne magique) aborde la question des

[383] V2, seq 37.

Ateliers nationaux et de la Garde mobile. Ici, les classes sociales se rencontrent et en viennent donc littéralement aux mains. En revanche, dès la version suivante du scénario, la « mixité sociale » du lieu n'est plus de mise : le baron Étienne, Édouard et Moissant ne sont plus présents dans le lieu. Le public est maintenant composé uniquement de « chômeurs… d'ouvriers des Ateliers nationaux… »[384]. Si la bourgeoisie est présente, c'est de manière indirecte, au travers de la présence de la police. Ainsi, la « bagarre générale » n'a plus lieu, mais c'est un policier qui vient arrêter (censurer) le discours d'Emilio au moment où ses propos deviennent trop tendancieux.

Les épisodes révolutionnaires

En ce qui concerne les épisodes de confrontation armée, ils semblent être la conséquence de l'échec du dialogue : la séquence montrant la révolte de février (au travers du récit d'Adrien, le conducteur de la diligence venue de Paris), c'est-à-dire la confrontation entre le peuple et le gouvernement, par l'intermédiaire de la police et de l'armée, au début du scénario, est entourée des scènes que nous avons décrites ci-dessus, où le dialogue entre bourgeois et ouvriers semble impossible. De même, un peu plus loin, les séquences concernant la bataille de juin sont introduites par l'échec des négociations (menées par Nivôse) auprès du gouvernement provisoire. Cette enchaînement, qui existe depuis la première version du scénario et jusqu'à la version finale, montre la volonté de Grémillon de justifier la violence populaire par le refus des dominants d'entamer le dialogue et la négociation.

L'autre caractéristique récurrente de ces scènes de confrontation armée est la mise en valeur de l'inégalité entre les deux adversaires, en particulier au moment de la révolte de juin. En effet, Grémillon nous montre les ouvriers en lutte contre une armée régulière et bien équipée. C'est donc toute confrontation directe avec la bourgeoisie qui est impossible du fait de l'intervention des militaires. L'évolution de la scène du Biorama nous le montre : l'intervention policière, discrète, remplace le pugilat.

Ainsi, dans l'univers mis en scène par Grémillon, le dialogue entre les classes est absolument impossible. Dans les cas de rencontres effectives, les jeux de pouvoirs empêchent la mise en place d'une vraie discussion, chacun restant bloqué sur ses positions. La confrontation, de son côté, n'est pas directe puisque les dominants utilisent les forces de police et l'armée comme intermédiaire.

[384] V3, seq 29.

Grémillon, cependant, par son dispositif de juxtaposition, rend possible cette confrontation et corrige cette impossibilité. Ici, le médium cinématographique apporte un atout supplémentaire, grâce au montage alterné.

2) Juxtapositions.

En effet, c'est dans la structure même du scénario que Grémillon organise la confrontation entre les classes. Ainsi, ce n'est pas tant les personnages qui s'affrontent que le narrateur qui les met en rapport les uns avec les autres en les opposant, les comparant implicitement. Pour démontrer ce principe, nous allons étudier ici l'enchaînement des séquences, en particulier quand il y a passage d'un univers à l'autre. Il s'agira de comprendre le sens ces passages, ce qu'ils apportent au récit et sous-entendent du rapport entre les classes.

Dans la première version du scénario, le passage d'un univers à l'autre se fait de manière extrêmement fluide, d'autant que la structure est plus complexe puisque le réalisateur n'a pas encore recentré son scénario sur l'opposition frontale entre les deux classes antagonistes. Au fur et à mesure de l'écriture cependant, Grémillon affine cette alternance de manière à la rendre plus percutante, plus claire. Ainsi, dès la seconde version, par l'élimination des univers intermédiaires et le recentrement du récit sur le monde ouvrier, la structure bipolaire du récit se met progressivement en place. À partir de la troisième version, les incursions dans le monde de la grande bourgeoisie se font principalement lors de trois longues séquences dans le décor de l'hôtel particulier d'Édouard au Faubourg Saint-Honoré[385]. Ces scènes – placées à des moments cruciaux du récit – servent d'abord à faire comprendre l'état d'esprit de la grande bourgeoisie à des moments précis : juste après la révolution de Février (séquence 16), au lendemain du 15 mai 1848 (séquence 32*) et lors du déclenchement de la révolte de Juin (séquence 40*). Le fait que ces épisodes soient insérés au milieu de scènes se déroulant au sein du milieu populaire (dans le Faubourg Saint-Antoine, la plupart du temps) permet à Grémillon d'opposer frontalement, par cette juxtaposition sans transition, les aspirations du peuple et les volontés de la classe dirigeante.

Ainsi, la séquence 16 vient juste après l'annonce par Nivôse de la mort, lors de la fusillade du boulevard des Capucines du 23 février, de Michel, le frère de Jean. Alors que la mort est du côté des ouvriers endeuillés, c'est Édouard qui apparaît, dans la séquence 16, en vêtements de deuil (la didascalie précise qu'il est vêtu de noir) et se comporte comme tel :

> Il a composé son personnage. Il a pris cet air affligé, un peu lointain, des gens qui, sans trop parler,

[385] V4, seq 16, 32* et 40*.

veulent faire entendre qu'ils en ont « gros sur le cœur »… c'est lui la victime de la catastrophe[386].

Au deuil concret de Jean et Nivôse s'oppose donc le deuil d'Espivent-Vignolles qui est seulement celui de ses privilèges et de ses possessions. En effet, s'il s'habille de noir, c'est pour vendre ses biens et renvoyer ses domestiques. De façon humoristique d'ailleurs, le valet d'Édouard se laisse prendre aux apparences et s'inquiète de ce que son maître ait eu un deuil inattendu : « Monsieur a eu quelque deuil soudain… ». Un peu plus loin, cette idée est encore soulignée : nostalgique, Espivent-Vignolles dit à Mathilde, sa femme :

> Plus de promenades à Marigny ou la barrière de l'Étoile, chère Mathilde. Vous reverrai-je jamais descendre les grandes allées avec votre merveilleux costume d'amazone ? … Personne ne dira plus : voici la ravissante Mme Édouard Espivent-Vignolles…[387]

L'idée de la fin d'une époque est donc soulignée par le personnage. Jamais plus la vie, à ce moment, ne semble pouvoir être comme avant. Une époque est terminée, de laquelle le personnage est en deuil.

Juste après cette scène, le scénario revient au Faubourg Saint-Antoine, dans l'atelier de menuiserie. Nivôse et Jean se préparent pour aller à l'enterrement de Michel. Comme précédemment, la scène commence par une didascalie précisant que les personnages sont vêtus de noir « Nivôse s'est vêtu de noir. Comme toujours dans ces cas-là… ça gêne de partout »[388]. Contrairement à l'aisance affichée par Espivent-Vignolles, l'habit de deuil provoque l'inconfort du côté des ouvriers. Par ailleurs, le deuil qui rendait Espivent-Vignolles loquace, a plutôt pour effet de rendre l'expression difficile : « Jean a bien du mal à parler… il est accablé »[389]. Cette tristesse n'est cependant pas individuelle puisque la discussion entre les personnages nous permet de comprendre qu'il y a eu de nombreux autres morts lors des journées de Février. Les ouvriers du faubourg en sont à compter leurs morts, bien réels ceux-là (« Il y en a plus de cinquante dans notre coin… »[390]) et à les pleurer collectivement. Nous sommes loin de l'égoïsme d'Espivent-Vignolles, uniquement focalisé sur son malheur individuel et matériel.

Ainsi, la séquence chez Espivent-Vignolles sert à montrer le comportement des bourgeois juste après la Révolution (renvoi des domestiques, vente des biens, simplicité affectée). Son insertion entre des séquences de deuil véritable chez les ouvriers du Faubourg, et le contraste qu'elle marque avec elles, permet au réalisateur de souligner la vanité et l'hypocrisie de ces attitudes.

---

[386] V4, seq. 16.
[387] V4, seq 16.
[388] V4, seq 17.
[389] V4, seq 17.
[390] V4, seq 17.

De la même façon, la séquence 32* (cf. le déroulé de cette scène plus haut) illustre la volonté de la grande bourgeoisie d'en finir avec le mouvement ouvrier et la nécessité qu'elle ressent du retour à l'ordre. Cette scène confirme ce que nous avons déjà vu dans la scène précédente, celle de l'arrestation, par la police, d'Auguste Blanqui, suite aux événements du 15 mai 1848. Par la juxtaposition de ces scènes, Grémillon montre d'abord un événement (une arrestation, la répression) et en donne ensuite l'explication par l'attitude de la bourgeoisie exposée dans la scène suivante. Ainsi, volonté de retour à l'ordre de la classe dominante et répression policière sont puissamment liées par la structure même du scénario, suggérant sans ambiguïté possible que l'une est au service de l'autre.

Cette idée de reprise en main est confirmée par la séquence suivante (séquence 33*) qui se passe dans l'univers des ouvriers, au Faubourg Saint-Antoine. Tout d'abord, un dialogue entre Jean et La Croque permet de mettre au courant le spectateur/lecteur des dernières mesures répressives du gouvernement : entrée des troupes dans Paris, nomination de Cavaignac au Ministère de la guerre (le 17 mai 48) – « Encore un qui saura faire prendre le deuil à ses concitoyens »[391] – dissolution de la Commission ouvrière du Luxembourg. Ce rappel historique, au travers du dialogue des deux personnages, permet de souligner davantage l'idée de répression qui touche l'ensemble de la classe ouvrière et pas seulement ses meneurs (Blanqui, par exemple). Ensuite, Françoise et Jean reçoivent la visite d'Édouard et du baron Étienne, venu voir la table de jeu qu'avait commandée Édouard à Jean. La présence de ces deux personnages dans l'espace du peuple (le Faubourg Saint-Antoine) montre la volonté de conquête et d'occupation de cet espace, et des gens qui y vivent, que mettent en œuvre les bourgeois. D'autant plus qu'Édouard tient dans cette scène des propos faussement conciliants (cf. plus haut) qui sont en réalité pleins de menaces pour Jean et Françoise : « Peu à peu les choses rentrent dans l'ordre… la raison et le bon sens finissent toujours par triompher »[392] dit Édouard aux deux jeunes gens.

Enfin, lors de la séquence 40*, Grémillon fait une dernière incursion dans le monde de la grande bourgeoisie pour montrer la détermination de cette classe à faire éliminer les ouvriers révoltés en juin 1848. Alors que le baron Étienne éprouve quelques remords à laisser massacrer la population, Édouard lui en démontre la nécessité : « il y a des moments où comme dans les maladies, une bonne saignée arrange tout… Saignés comme des lapins ! » ; ou encore « Laissez

[391] V4, seq 33*.
[392] V4, seq. 33*.

donc faire le peuple : il creuse lui-même son trou »[393]. Cette séquence est précédée par une scène au sein des troupes se préparant à attaquer les insurgés[394], qui est elle-même précédée par une longue séquence consacrée aux préparatifs des ouvriers dans un désordre fébrile (récupération des pavés, construction des barricades avec toutes sortes d'objets hétéroclites, mélange désordonné des hommes, femmes et enfants qui participent tous) [395]. Le contraste entre ces deux scènes est volontairement violent, de manière à montrer l'inégalité des deux camps et aussi la détermination froide des troupes gouvernementales. Ce contraste est souligné par une didascalie :

> (Autant la séquence précédente se passe dans la poussière et l'agitation, autant celle-ci se passera dans l'ordre le plus rigoureux et le plus impitoyable. Ce sont uniquement des commandements brefs, au tambour, à la trompette, au sifflet)[396]

Ici, le cinéaste intervient directement dans le scénario pour souligner le montage de manière à insister sur « l'ordre » qui règne du côté des militaires. La séquence 40*, située chez Espivent-Vignolles, qui vient juste après, permet de rattacher cette férocité et cette détermination froide à celles de la bourgeoisie aux ordres de laquelle se trouvent la police et l'armée. Cette scène est immédiatement suivie par la première scène de bataille entre les ouvriers et l'armée[397] : comme si le discours d'Édouard lançait l'attaque de la barricade.

Ainsi, Grémillon met alors en place, par l'intermédiaire de la construction dramatique de son scénario, un moyen – la juxtaposition – de mettre les classes en rapport et, plus particulièrement, de montrer l'ignominie de la bourgeoisie qui organise froidement le massacre de la population. Dès l'écriture de son scénario, le réalisateur met donc en place des dispositifs permettant de faire passer un discours politique. Celui-ci, né de la structure du scénario et du montage, n'est pas directement formulé mais émerge de manière implicite. Ici, Grémillon s'inspire sans doute du travail théorique d'Eisenstein sur la question du montage. En effet, pour le cinéaste soviétique, si les plans doivent avoir un sens intrinsèque, c'est leur juxtaposition qui donne le sens global du film, sa signification profonde, son thème[398]. Ainsi, un sens politique apparaît ici par la succession entre les deux univers, qui passe elle-même par la collusion esthétique entre les plans.

---

[393] V4, seq. 40*.
[394] V4, seq. 39.
[395] V4, seq. 38.
[396] V4, seq. 39.
[397] V4, seq. 41.
[398] Sergueï Eisenstein, *Film Form, Essays in Film Theory*, New York, Harcourt : Brace, 1949.

Conclusion du quatrième chapitre :

Dans la première version du scénario donc, un personnage de petit bourgeois – étant défini par Marx comme la classe intermédiaire, susceptible de s'allier alternativement à la bourgeoisie ou au prolétariat en fonction de ses intérêts –, Armand Michelot, chapelier, était utilisé comme un personnage pivot entre l'univers de la grande bourgeoisie et celui de la classe ouvrière. Ce personnage servait de fil rouge à l'histoire et jouait le rôle d'une sorte de guide pour le spectateur : c'est au travers de son parcours que Grémillon présentait les différentes classes sociales. Dans cette première version, le réalisateur se plaçait donc, et plaçait son spectateur, « au centre ». À partir de la deuxième version du scénario cependant, Grémillon abandonne cette position intermédiaire pour développer davantage ses personnages d'ouvriers, qui deviennent les personnages principaux de l'histoire. Grémillon quitte donc la position « centrale » qui lui permettait d'avoir une vision globale de la société et des processus révolutionnaires pour prendre fait et cause pour la classe ouvrière. En conséquence, le personnage du petit bourgeois disparaissait presque complètement du scénario : la petite bourgeoisie n'étant plus présente dans le récit que lorsque le réalisateur avait besoin d'informer le spectateur de son état d'esprit, au travers du personnage secondaire du bijoutier Moissant.

En tant que personnage « intermédiaire », Marie Louis de La Haye Frejeac, inspiré d'Alexis de Tocqueville, subit le même sort. Bien que clairement rattaché à la classe dominante, ce personnage possédait néanmoins une certaine ambiguïté, du fait de sa grande lucidité quant à l'état des rapports sociaux de son temps qui lui donnait une dimension positive. Le personnage disparaît cependant dès la deuxième version du scénario. La bourgeoisie au pouvoir n'apparaît alors plus que composée de personnages fort peu recommandables.

Toujours dans le même mouvement, ce sont toutes les scènes « historiques » centrées sur l'itinéraire du roi depuis la signature de son abdication et jusqu'à sa fuite, qui disparaissent de la dernière version du scénario. Au-delà des raisons financières qui ont sans doute présidé à ces suppressions, ce sont encore une fois des scènes dans lesquelles des membres de la classe dominante (ici le roi, sa femme, la duchesse d'Orléans…) étaient représentés sous un jour susceptible d'attirer la compassion du spectateur, qui disparaissent. Édouard Espivent-Vignolles et le baron Étienne deviennent alors les seuls représentants d'une classe façonnée à l'image de leurs vices.

Enfin, après plusieurs changements d'orientation, que nous étudierons en détail plus tard, c'est au même moment, dans la dernière version du scénario, que disparaît définitivement le personnage de l'ouvrier devenu garde mobile.

Avec la suppression des personnages et classes intermédiaires, c'est la représentation de l'opposition entre les classes qui se trouve considérablement durcie. Tout d'abord, Grémillon met en scène l'impossibilité du dialogue entre les deux classes sociales et leur confrontation violente au travers des épisodes révolutionnaires. Ensuite, alors que dans la première version du scénario, les passages entre les deux univers étaient nombreux et fluides, il n'y a plus que trois séquences se déroulant dans l'univers de la grande bourgeoisie et plus particulièrement dans les décors somptueux de l'hôtel particulier d'Édouard Espivent-Vignolles dans la dernière version du scénario. En se raréfiant, les passages d'un univers à l'autres n'en deviennent que plus signifiants et permettent au réalisateur de commenter implicitement l'histoire qu'il est en train de raconter, bref de produire un discours interprétatif sur ce qu'il met en scène.

Pour finir, la suppression des personnages ambigus et la raréfaction des passages entre les deux univers permet à Grémillon de construire son scénario sur l'opposition irréductible entre la bourgeoisie et le prolétariat. Le travail sur la caractérisation de chacune de ces classes lui permet de souligner l'opposition entre l'univers d'une bourgeoisie caractérisée par ses vices et une classe ouvrière représentée sous un jour héroïque. Cette représentation archétypale de chacune des classes reprend le discours du PCF sur la lutte des classes qui redevient d'actualité au moment de la guerre froide.

C'est donc un véritable film « de combat » que Grémillon fabrique ici. Il possède d'ailleurs de nombreuses similitudes avec un autre film de combat réalisé par Grémillon en pleine Occupation allemande : *Lumière d'été*, sorti en 1943. Dans ce film, comme dans *Le printemps de la liberté*, était mis en scène un monde bipolaire : d'un côté les bourgeois, nobles et conservateurs, et de l'autre les ouvriers d'un barrage et les artistes. De la même façon, la narration était centrée sur l'opposition entre ces deux classes. Celle-ci était rendue visible grâce à une alternance de scènes au sein de chaque univers et de ses valeurs : d'un côté le travail et l'amour du travail, et de l'autre l'inactivité et la perversion. Dans le cadre de son contexte de production, *Lumière d'été* nous était apparu[399] comme un film de combat du fait même de cette organisation bipolaire qui n'était pas sans rappeler la théorie de la lutte des classes, à un moment où celle-ci était récusée par les autorités de Vichy, prônant la collaboration entre patronat et

[399] Sur ce film, voir Lucile Marault, *Rapports de classes et rapports de genres dans* Lumière d'été *de Jean Grémillon*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Dimitri Vezyroglou, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2012.

ouvriers, sous la bannière du corporatisme. Par la vision du monde qu'il proposait dans son œuvre, Grémillon allait volontairement à l'encontre de ces idées[400].

Il nous apparaît que *Le Printemps de la liberté* procède de la même façon dans le contexte de 1946-1947. En effet, comme en 1942, Grémillon met en scène un monde marqué par la lutte des classes alors même que celle-ci est mal vue par le pouvoir en place. En effet, au moment où il commence à écrire, à l'été 1947, la lutte des classes n'est plus vraiment à l'ordre du jour, le PCF étant engagé depuis la Libération dans une politique de conciliation avec les partis « bourgeois », la priorité étant le redressement économique et moral du pays. Au contraire, à partir de l'automne 1947, la montée des tensions liée à la guerre froide et le retour du PCF à une ligne politique officielle de lutte des classes placent le scénario de Grémillon dans la ligne de combat du Parti. Ainsi, toutes proportions gardées, comme en 1942, Grémillon, en utilisant cette vision du monde qui le rapproche ouvertement des communistes, se place donc volontairement dans une position difficile, du fait de la montée en flèche de l'anticommunisme dans l'État et la société française à ce moment. Il va sans dire qu'un film porteur d'une vision de classe est, à ce moment, systématiquement envisagé comme portant le discours du PCF, donc dangereux.

Grémillon, comme pour souligner la parenté et la continuité entre ses deux films, place certains indices dans le *Printemps* faits pour rappeler *Lumière d'été.* C'est le cas des ennemis de la classe ouvrière qui, d'un film à l'autre, restent symboliquement les mêmes. Ainsi, Patrice de *Lumière d'été* et Édouard Espivent-Vignolles sont comme des frères jumeaux. Non seulement ils ont la même apparence, étant tous deux incarnés par Paul Bernard, mais ils ont le même cynisme, le même mépris de la vie humaine, un moment symbolisé par leur commune passion pour les armes à feu. En effet, dans un brouillon des dialogues du *Printemps*[401], Espivent-Vignolles était mis en scène en train de tuer des soldats lors des journées de février avec le fusil d'Adrien. Ces meurtres n'avaient d'autre justification – Espivent-Vignolles dit lui-même être légitimiste – que de montrer à Adrien, médusé, ce que c'est que d'être un bon tireur. Cette scène n'existe finalement pas dans la version définitive du scénario du *Printemps,* mais elle rapproche néanmoins le personnage d'Espivent-Vignolles de celui de Patrice. Dans *Lumière d'été,* en effet, ce dernier apparaît comme un tireur pathologique qui ne peut s'empêcher de tuer : il a tué sa femme, il veut tuer son rival amoureux, il vise la pipe de son jardinier, menace les ouvriers du barrage de son fusil. Dans une scène supprimée dans le film, il tue même un lézard avec le fusil d'un ouvrier (Ernest) pour lui montrer à quel point il tire

[400] En 1942, *Lumière d'été* n'avait dû sa sortie qu'à l'intervention de Louis-Émile Galey en sa faveur.
[401] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,8).

bien (ou à quel point l'autre tire mal). Il va sans dire que Grémillon avait sans doute à l'esprit cette scène, qu'il n'a pu placer dans son film, au moment où il écrivait celle où Espivent-Vignolles tue des soldats.

On le voit, Grémillon s'inspire visiblement du personnage de Patrice pour créer celui d'Espivent-Vignolles. Au fur et à mesure de son travail cependant, le cinéaste s'éloigne de la dimension pathologique qui était au cœur du personnage de Patrice (son obsession maladive pour les armes). Les turpitudes de l'âme du premier (hanté par la mort de sa femme, qu'il a tuée pour vivre avec sa maîtresse) sont supprimées pour faire du second un véritable ennemi de classe. L'amour maladif des armes à feu est remplacé par la cruauté et le cynisme d'Espivent qui laisse plutôt les autres (les soldats) tuer à sa place. Le cinéaste s'éloigne ainsi de l'univers poétique de Jacques Prévert, créateur du ténébreux Patrice, pour entrer dans une dimension plus ouvertement politique.

Un autre indice concerne le personnage du bourgeois conservateur qui existe dans les deux films et porte le même nom : M. Lerouge. Tout comme le Lerouge de *Lumière d'été*, pétainiste convaincu, celui du *Printemps* est un conservateur qui critique tout ce qui a trait à la modernité. Les deux personnages ont par exemple une aversion particulière pour les chemins de fer. Là encore, il semble que, pour Grémillon, quelles que soient les époques, les conservateurs, et plus généralement les ennemis de la classe ouvrière, sont toujours les mêmes en tant qu'ils s'opposent au progrès social et scientifique qui libère les hommes. Cela est rendu possible parce que Grémillon met en scène non vraiment des personnages totalement individuels, mais des types représentatifs de leur classe. Ainsi, les ouvriers ont des qualités très proches dans les deux films. De même, voire plus encore, les ennemis du prolétariat sont, eux aussi, identiques : grand bourgeois ou aristocrate immoral et cynique interprétés par Paul Bernard[402], conservateurs nommés (ironiquement, sans doute) Lerouge.

L'étude des scénarios de Grémillon permet en outre d'affiner la chronologie de l'entrée des militants communistes en guerre froide. En se fondant sur l'évolution du scénario, on constate qu'un commencement de rupture se situe dès le mois d'août 1947, au moment de l'écriture de la deuxième version du film. En effet, c'est à ce moment que disparaissent un certain nombre d'éléments qui laissaient supposer une volonté d'ouverture intellectuelle et politique de la part du réalisateur. Ainsi, l'épisode de la mort de Monseigneur Affre. Cela laisse

[402] Paul Bernard interprétera également le personnage de l'aristocrate dans *Pattes Blanches* en 1948. Arlette Thomas et Michel Bouquet, qui devaient interpréter Jean et Françoise dans *Le Printemps*, jouent des personnages de prolétaires également dans *Pattes Blanches.*

donc entendre que – au-delà des dirigeants communistes qui réorientent effectivement la ligne politique à partir de l'automne 1947 – un changement d'attitude existe déjà parmi les intellectuels, avant la Conférence de Szklarska Poreba et l'autocritique de Maurice Thorez.

Ainsi, si incontestablement le PCF a violemment réorienté sa ligne politique après la Conférence de Pologne, il nous paraît difficile de réduire l'ensemble des membres du Parti communiste (550 000 adhérents à la fin de l'année 1947[403]) aux décisions de la poignée de dirigeants communistes nationaux. Plus spécifiquement, nous voyons que la servilité des intellectuels et artistes communistes, leur refus de prendre en compte la réalité, dénoncés par Jeanine Verdès-Leroux[404], sont en partie à nuancer. Ainsi, il apparaît que certaines franges de militants ont réalisé leur entrée en « guerre froide » avant la direction du Parti, comme c'est visiblement le cas de Grémillon. De même d'ailleurs que les ouvriers en grève dès le printemps 1947.

À partir du mois d'août 1947, le parti pris de Grémillon pour la classe ouvrière, sa volonté de défendre son point de vue, devient donc la raison d'être principale du film. La priorité est de montrer que les ouvriers sont dans le vrai et d'en convaincre les spectateurs. Pour cela, Grémillon va mettre en place un véritable dispositif de persuasion. C'est à ce dispositif que nous allons maintenant nous intéresser.

[403] Chiffre donné par Roger Martelli dans *L'empreinte communiste…, op. cit*

[404] Jeanine Verdès-Leroux, *Au service du Parti…, op. cit.* À propos des intellectuels ayant adhéré au PCF en 1944 (c'est le cas de Grémillon), elle écrit : « Seul le radicalisme et l'élan lyrique de leur engagement, leur fanatisme et, il faut bien le dire, une grande part d'ignorance, permirent à de jeunes intellectuels de se maintenir, un temps plus ou moins long, dans un parti qui ne les ménageait pas. » p.91.

V. LES TECHNIQUES NARRATIVES DE PERSUASION. RENDRE LE FILM COMPRÉHENSIBLE POUR LE GRAND PUBLIC.

A. S'éloigner d'un discours ouvertement politique

Tout d'abord, Grémillon a conscience, en raison même de la tâche pédagogique qui lui a été assignée par la Commission du centenaire, et du fait de la fonction qu'il attribue au cinéma, qu'il doit créer un film s'adressant au public le plus large possible. Dans cette optique, les messages véhiculés par l'œuvre devront être à la fois facilement compréhensibles et rendu audibles par tous, y compris pour un public « bourgeois » et non communiste. Pour se faire, Grémillon gomme au fur et à mesure de son travail les traces visibles d'un discours ouvertement idéologique. Dans la première version du scénario, ce type de discours était récurrent. Certains personnages (Charbonnel, Nivôse) étaient même explicitement désignés comme porteurs d'un engagement politique (membres d'un club républicain) et exprimaient leur engagement d'une manière théorique plus qu'empirique, au travers de proclamation et de discours.

Les documents préparatoires fournis par Émile Tersen portent cette empreinte théorique. En effet, l'historien insiste beaucoup sur la politisation du peuple et sur son aspiration consciente – même si encore confuse – à la mise en place d'un nouvel ordre social. Cette volonté de renouveau est rattachée par l'historien aux théories socialistes qui apparaissent dans la première moitié du XIX^{e} siècle et qu'il décrit longuement dans une note consacrée aux causes de la révolution de Février. Mettant en avant les travaux de Charles Fourier, Victor Considérant, Louis Blanc, Étienne Cabet, Pierre Leroux, Philippe Buchez, Flora Tristan, Joseph Proudhon, il décrit ensuite leurs effets concrets sur la classe ouvrière. Pour lui « ces idées touchent inégalement les groupes ouvriers. Mais elles y entretiennent une grande espérance, touchant parfois à la mystique »[405].

Après avoir cherché, dans la première version de son scénario, à rendre vivantes ces idées, Grémillon décide finalement d'abandonner la référence explicite au socialisme, alors même que Tersen, dans sa lettre du 3 août 1947[406], lui reprochait justement de ne pas avoir

[405] Fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,1).
[406] Fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).

suffisamment développé cet aspect dans son scénario. Ainsi, dès la seconde version du scénario, la référence au socialisme est gommée et les personnages de militants disparaissent.

Il en est ainsi de Charbonnel et de ses discours politiques. À la place émergent des personnages moins visiblement engagés, exprimant, plus que des pensées de théorie politique, de véritables aspirations de vie et d'avenir. De fait, la quête des personnages semble alors davantage philosophique que politique. Le père Nivôse, dans la séquence des fiançailles, parle ainsi de sa vie :

> Le bonheur ? C'est une chose dont on ne parlait jamais avec ma pauvre Estelle. Le soir, on remuait ses idées…. On essayait de penser à l'avenir… mais le bonheur s'arrêtait là… dans la tête… pas moyen de l'attraper…. Tu restes avec tes misères… tes ennuis… ça vous colle partout comme si on était tombé dans la soupe… ça fait une vie bien ingrate, dans laquelle il n'y a guère de récompenses[407].

La dimension politique est cependant implicitement ramenée un peu plus tard dans le discours de Nivôse quand il parle de la transmission des acquis (sociaux) aux générations suivantes. Ici, l'idée de combat pour un progrès (celui du bonheur et non du socialisme…) suggère le combat politique. Ainsi, Nivôse, s'adressant à Jean et Françoise :

> Justement… je peux leur dire à Françoise et à Jean : j'arrive au bout de mon rouleau, je regarde ma besogne bien en face…. Eh bien, mes enfants… on vous laisse ce qu'on avait de mieux à vous offrir… ce qu'on a obtenu… ce qu'on avait espéré… mais il vous reste tout ce que nous n'avons pas réussi[408].

Dans la scène suivante (toujours dans la séquence 24*) mettant en scène Jean et sa mère, c'est tout l'espoir de la jeune génération, suite à la révolution de Février, qui s'exprime par la bouche de celui-ci. Ici, aspiration au bonheur et aspiration politique, par l'intermédiaire de la question du travail, sont intimement liées. Jean :

> … avec la Françoise… on va se marier à l'été… pour la Saint-Jean qu'elle a dit, puisque c'est ma fête… et tu verras… ce sera merveilleux… on pourra travailler… être libres… heureux[409].

De même, plus tôt dans le scénario, à la séquence 6*, le discours que Jean tient au baron Étienne est de même nature : d'abord, Jean fait le constat de la précarité de la vie ouvrière, du malheur qui frappe sans arrêt cette classe, au moyen d'exemples concrets (celui du jeune compagnon verrier et celui de son grand-père). Ensuite, Jean enchaîne sans transition sur l'impossibilité qui est faite aux ouvriers de s'exprimer politiquement (il est question de droit de réunion, de liberté de la presse et de droit de vote). Enfin, la dernière phrase de cette longue

[407] V4, séquence 24*.
[408] V4, séquence 24*.
[409] V4, séquence 24*.

réplique de Jean, revient sur le thème du bonheur/malheur, sous la forme d'un cri : « Merde... on en a assez d'être malheureux. » qui marque le déclenchement de la révolte politique chez le personnage.

Ainsi, derrière la question du bonheur se cache celle, politique, de l'organisation sociale. En effet, suggère le scénario, la cause du malheur de la classe ouvrière est à chercher dans l'organisation même de la société. On le voit, Grémillon procède ici de manière pédagogique : se mettant à la portée du plus grand nombre (qui ne souhaite pas le bonheur ?), il induit néanmoins une dimension politique à son propos.

B. Des personnages engagés

Une étude du premier projet écrit par Grémillon et Tersen en vue de la réunion de la « sous-commission des spectacles » du 23 avril 1947[410] nous permet de rendre compte de la volonté pédagogique du projet initial. Par exemple, il écrit qu'il s'agira de faire le récit des événements les plus importants de 1848. Le réalisateur a, en effet, bien conscience qu'il est impossible de raconter exhaustivement tous les faits de l'époque. Bien plutôt, il insiste sur l'importance de faire émerger un sens à partir des épisodes racontés, de les sélectionner et de les organiser de manière à obtenir une signification claire, plutôt que d'embrouiller le message avec un récit de faits complexes. Il s'agit donc avant tout de « faire comprendre »[411] l'Histoire au plus grand nombre.

Nous l'avons vu, le cinéaste va pour cela s'attacher à mettre en scène des personnages crédibles, dotés d'une réelle profondeur psychologique, auxquels les spectateurs pourront s'identifier. Là se trouve sans doute l'originalité de l'approche de Grémillon : la volonté de faire à la fois un film mettant en scène les grands moments de l'histoire collective et, en même temps, de présenter des caractères individuels dans le cadre d'un cinéma intimiste. Ce sont ainsi les personnages « qui seront chargés de nous faire comprendre par leur action ce qu'a été la Révolution »[412]. En effet, par l'intermédiaire des rapports privés qu'entretiennent ses personnages, Grémillon tente de rendre visible, pour un large public « la nature réelle des rapports sociaux à l'œuvre »[413].

---

[410] AN, F/17/14688
[411] Jean Grémillon, « À front découvert » (septembre 1945), dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos (1925-1959)*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, L'Harmattan, 2010, p.167.
[412] AN, F/17/14688
[413] Grémillon Jean, « Cinéma et document » (1948) , dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art !..., op. cit.* p.52.

Si cette idée est présente dès la première esquisse de projet, elle met un certain temps à se mettre en place concrètement. Il semble en effet que Grémillon peine à trouver l'équilibre entre son désir de rendre compte des faits historiques le plus fidèlement possible et la nécessité de vulgariser son propos pour un public non spécialiste. Ainsi, dans la première version du scénario, bien que les personnages individuels existent déjà (Françoise, Michel, le père Nivôse, Armand Michelot...), le nombre de scènes leur étant consacré demeure faible. En effet, à ce moment, Grémillon tente encore de rendre compte du détail des événements se déroulant au sein des organes du pouvoir, des mécanismes qui y sont à l'œuvre (à la manière de l'histoire politique classique) et des forces en présence. Ainsi, de nombreuses scènes rejouent les événements historiques : on voit l'abdication du roi, la séance de l'Assemblée Nationale où est décidée la fermeture des Ateliers nationaux, la rencontre entre Louis-Philippe et Thiers… Cette version du scénario mettait ainsi en scène un grand nombre de personnages historiques (Lamartine, Marrast, Louis-Philippe, Thiers, Guizot, Marie, Cavaignac…) et de personnages inspirés de personnages historiques (La Haye-Frejeac pour Tocqueville). Le résultat donnait un scénario assez complexe, entrant dans les subtilités des événements politiques de 1848.

Dès la seconde version du scénario cependant, Grémillon abandonne ce point de vue. Retournant à son projet initial, il renonce à expliquer les événements historiques par de longues et complexes séquences au sein de l'appareil d'État. À la place, il développe l'histoire et la personnalité de protagonistes anonymes et s'attache davantage à montrer les raisons profondes qui les poussent les uns à la révolte et les autres à la réaction.

C'est le cas, par exemple, du personnage de Jean, qui devient le symbole de la révolte du peuple, en février puis en juin. En effet, Grémillon met ce personnage en situation de se révolter face aux injustices qu'il rencontre. Le spectateur, s'identifiant à lui, est ainsi en mesure de ressentir directement cette injustice et de cautionner la révolte du personnage. La séquence 6* de la dernière version du scénario est symptomatique de ce mouvement. Ici Jean, échauffé par le récit que fait Adrien de la fusillade du Boulevard des Capucines – le scénario précise : « Jean a les yeux rivés au visage de Collignon. La douceur de son visage a fait place à une expression de colère. »[414] – explose au moment où le baron Étienne fait irruption dans la cuisine pour réclamer son repas, au nom du respect pour « les honnêtes gens », s'opposant aux « émeutiers qui déchaînent la foule des parisiens ». Alors Jean, face à cette injustice qui est faite au peuple, et dont il est le témoin, prend Étienne à parti et énumère tout ce que les « honnêtes

[414] V4, seq 6*.

gens » ont refusé au peuple : liberté de la presse, droit de réunion, droit de vote, amélioration des conditions de travail. Ici, Jean parle non seulement pour lui-même, mais pour l'ensemble de ses compatriotes, il se fait porte-parole. Ce passage d'une révolte individuelle à des revendications collectives montre la politisation du personnage. S'identifiant à Jean, le spectateur est, de fait, amené à faire le même parcours.

C'est au moment de l'écriture des dialogues que le discours de Jean est développé. Aux revendications énoncées dans la deuxième version s'ajoutent des considérations historiques sur les mouvements de révolte antérieurs terminés dans le sang – « Tous ceux qui ont trop faim, c'est bon pour la fusillade… Depuis quinze ans, entre Lyon, Saint-Étienne et Paris, il n'y a qu'à se baisser pour en ramasser. »[415] – qui viennent mettre en valeur la violence sociale à l'œuvre dans la société et la capacité de Jean à rattacher son présent à des luttes passées.

Par ailleurs, Grémillon souligne le fait que Jean est un témoin des conditions de vie désastreuses de ses contemporains : c'est l'épisode du compagnon verrier brûlé par une coulée de verre que raconte Jean[416]. Ainsi, les revendications que propose Jean dans la dernière partie de sa tirade, n'en apparaissent que plus légitimes. En faisant de lui un témoin de son présent, un homme conscient de son passé et capable de tenir un discours collectif, Grémillon fait de lui un personnage doté d'une conscience politique, dont le discours sera susceptible de convaincre les spectateurs du bien-fondé de la révolte.

Une scène jumelle, mettant en scène le même personnage, est chargée de rendre sensibles les raisons de la révolte de juin, cette fois-ci. C'est la séquence 33* de la dernière version du scénario, qui existe, elle aussi, depuis la deuxième version. Ici, Jean, acculé à la misère par le chômage exprime sa révolte après avoir reçu la visite de l'arrogant Espivent-Vignolles (accompagné d'Étienne) qui prédit à demi-mot le retour à l'ordre prochain. Dans la première version de cette scène, l'accent était plutôt mis sur le désespoir de Jean et sa volonté d'échapper à cette situation par la fuite (chez ses parents en Normandie) : « Tu as entendu ce qu'il a dit ? Tout va rentrer dans l'ordre et la raison ! Ça veut bien dire que c'est fini »[417]. Si, dans la version définitive de la scène, ces éléments sont toujours présents, ils sont néanmoins supplantés par la colère de Jean, qui le conduit finalement à la révolte. Ainsi, la phrase de Jean citée ci-dessus disparaît pour laisser la place à :

[415] V4, seq 6*.
[416] « À mon dernier passage ici… il y avait là, au coin de cette table, deux compagnons verriers… Le plus jeune, lui, n'a sûrement pas eu le temps d'avoir faim : il a été brûlé vif par coulée de verre… il avait 14 ans et gagnait huit sous par jour, pour ses douze heures de travail… De quoi se la couler douce en somme et voir la vie en rose. », V4, seq 6*.
[417] V2, seq. 39*.

Qu'est-ce qu'il a dit ? « Compréhension entre tous… l'ordre, la raison, les bonnes intentions, les faux prétextes… » Tu mets tout ça dans la même marmite… tout cuit ensemble… un jour tout saute… et celui qui en réchappe se retrouve quand même avec quelque chose en moins… Non, ça n'est pas possible… ça n'est pas possible Françoise[418].

Cette impossibilité à en supporter davantage, se transforme finalement en révolte à la séquence suivante alors que les ouvriers des Ateliers nationaux fermés par le gouvernement défilent dans la rue et interrompent la discussion entre Jean – qui expose sa volonté de quitter Paris – et le père Nivôse. Finalement, Jean et Françoise choisissent de rester et de se battre aux côtés des parisiens. Là encore, comme dans la séquence 6*, le spectateur est amené à s'identifier au personnage de Jean (et de Françoise) et à reprendre à son compte la révolte du personnage. D'autant plus que Grémillon ajoute, dans la dernière version de son scénario, une scène « repoussoir » entre la scène de rencontre entre Jean, Françoise, Espivent-Vignolles et le baron Étienne et celle citée en partie ci-dessus. Là, le mépris des deux personnages de bourgeois pour Jean et Françoise ressort violement.

ÉDOUARD : C'est curieux comme ces gens du peuple se ressemblent tous…

Étienne : On a toujours l'impression de les avoir vus quelque part, n'est-ce pas ?[419]

Devant tant de mépris, le spectateur est conduit par réaction à prendre parti pour Jean et Françoise.

Ici, Grémillon utilise l'une des structures narratives classiques du roman à thèse décrite par Susan Suleiman[420] : la « structure antagonique ». Celle-ci consiste à « mettre en scène le combat d'un héros déjà en possession de la vérité et des bonnes valeurs contre un ennemi qui cherche à en retarder la réalisation ». Le personnage de Jean, qui réagit à chaque fois qu'un contrevenant vient s'opposer à lui est bien dans cette position. Les paroles qu'il prononce alors sont destinées à convaincre le spectateur plus que le personnage auquel il s'oppose.

Par ailleurs, nous savons que Jean Grémillon avait, dans un premier temps, choisi Gérard Philipe pour interpréter le rôle de Jean. Grande star de l'époque, compagnon de route du PCF, le choix d'une telle personnalité pour un tel rôle ne peut qu'avoir pour résultat de faciliter l'identification du spectateur et son adhésion à la cause défendue par le film.

Un second personnage, avec Jean, est chargé de cette fonction dans le cadre d'une « structure antagonique » : il s'agit du père Nivôse. S'il est un personnage secondaire par

[418] V4, seq 33*.
[419] V4, seq 33*.
[420] Susan R. Suleiman, *Le roman à these…, op. cit.*

rapport à Jean, Nivôse présente les mêmes caractéristiques que son jeune neveu. La séquence 24* (la scène des fiançailles) de la version dialoguée du scénario est symptomatique du rôle de Nivôse dans la fiction. Tout d'abord, de par son expérience passée, Nivôse connaît l'Histoire de France et fonde sa révolte sur elle : à La Croque qui lui explique que tout le monde n'a pas son niveau de conscience politique et d'autonomie intellectuelle[421], Nivôse répond : « Si tu avais été avec moi à la Croix Rousse à Lyon, ou même avant, tiens, au Cloître Saint Merry, tu aurais tout de suite compris par quel bout ça s'attrapait »[422]. De plus, Nivôse porte dans son corps la marque de l'histoire, puisqu'il a perdu un bras en juillet 1830. L'ancienneté de la révolte de Nivôse le place comme Jean dans la position d'un personnage déjà gagné à la cause et dont le récit va montrer le combat contre des forces antagonistes. En effet, au nom de son engagement passé, Nivôse va continuer à se battre dans le présent, sous-entendant par-là que les ennemis de la classe ouvrière sont toujours les mêmes.

Comme Jean également, Nivôse est porteur d'un récit : il raconte les conditions de vie, le comportement de ces concitoyens. Dans sa tirade de la séquence 24*, Nivôse nous parle des personnes qui ont pris les Tuileries le 24 février : « des charbonniers ou des souffleurs qui vivent à six entre un évier et un placard » et de Nicolas le maréchal-ferrant. À chaque fois, il met en valeur le comportement exemplaire de ces personnes, malgré leurs conditions de vie déplorables. De même, il parle de sa femme, Estelle, certainement morte à la tâche et de leur vie à tous les deux « On essayait de penser à l'avenir… mais le bonheur s'arrêtait là… dans la tête… pas moyen de l'attraper… […] ça fait une vie bien ingrate, dans laquelle il n'y a guère de récompense »[423]. Ce sont de ces constats empiriques que Nivôse, tout comme Jean, tire sa révolte.

Grémillon utilise également ce même procédé pour ses personnages de bourgeois, qui sont les personnages opposants face à Jean et Nivôse, mais dans un but inverse. Autant les personnages d'ouvriers sont faits pour susciter la sympathie du spectateur, autant les bourgeois provoquent le rejet, et servent ainsi de repoussoir vers les personnages positifs. Alors que les ouvriers deviennent le symbole de la juste révolte, les bourgeois sont celui du machiavélisme étatique dont le seul but est de faire taire les revendications populaires. Nous avons vu dans le chapitre précédent comment Grémillon insère les scènes se déroulant dans l'univers bourgeois

[421] « Tu parles comme un imprimeur. Ceux-là, ils ont tout lu… Mais pour les autres, il faut quand même bien qu'on leur dise par quel bout ça se prend. », V4, seq. 24*.
[422] V4, seq. 24*.
[423] V4, seq. 24*.

de manière à les faire entrer en résonance avec le parcours des ouvriers pour produire un commentaire sur le monde du pouvoir. De la même façon, un personnage comme celui de Mathilde, la femme d'Édouard Espivent-Vignolles, qui apparaît dans la dernière version du scénario, ne sert qu'à mettre en valeur l'ignominie – qui marque aussi la vie privée – du personnage. Ainsi, dans la séquence 40*, celle-ci dit à son mari :

> Je vous aimais… du moins aimais-je un être dont j'ai trop vite découvert l'affreuse ambition et la trop séduisante hypocrisie. C'était peu de temps après nos noces… toute une nuit je suis restée sur le parquet de votre chambre, attendant que vous me donniez la main. Et lorsque le lendemain matin, je vous rencontrai devant vos parents et les miens, il n'y eut pas de visage plus souriant, plus tendre…

Toujours dans la même optique, l'intrigue secondaire de la lettre égarée (que détient en fait Mathilde) signée par Édouard, Étienne et, suppose-t-on le général Cubières[424], fait entrer les deux personnages dans la face la plus sombre de la Monarchie de Juillet, celle du scandale et de la corruption.

Ainsi Grémillon, plutôt que de procéder à une démonstration idéologique frontale, préfère s'appuyer sur des personnages de fiction qui servent aux spectateurs soit d'éléments d'identification, soit au contraire d'éléments repoussoirs. Dégoûté par l'attitude des bourgeois, le spectateur est amené à suivre les personnages de Jean et de Nivôse dans leur dénonciation des injustices dont est victime la classe ouvrière. Ainsi, Grémillon cherche à convaincre le spectateur de la légitimité de la révolte des ouvriers.

Pour aller encore plus loin dans ce sens, Grémillon met en scène des personnages qui, pendant le récit, s'éveillent à la cause. C'est ce que Susan Suleiman nomme la « structure d'apprentissage »[425]. Françoise et La Croque/Adrien (le conducteur de la diligence) correspondent à ce schéma.

[424] Le général Despans-Cubières est un militaire et homme politique français. Il a été ministre de la guerre du 31 mars au 12 mai 1839, puis du 1er mars au 29 octobre 1849 (gouvernement Thiers). Il est impliqué en 1847 dans le scandale Teste-Cubières. Actionnaire d'une houillère dans laquelle avait été découvert un gisement de sel gemme, Cubières avait donné un pot-de-vin au ministre des travaux public Teste (qui l'accepte) pour obtenir le permis d'exploiter le gisement (permis qui lui avait déjà été refusé en 1835). Cubières est inculpé de corruption et condamné à la dégradation civique et à 10 000 francs d'amende. L'affaire fait scandale au moment où elle est dévoilée en mai 1847. Elle entache la réputation de personnalités importantes de la Monarchie de Juillet.

[425] Susan R. Suleiman, *Le roman à these…, op. cit.*

C. Des personnages qui s'éveillent à la cause

Contrairement à Jean et Nivôse, Françoise et Adrien ne possèdent pas, dès le début du film, la capacité d'avoir une réflexion politique sur la société qui les entoure. L'un des enjeux du film sera donc de montrer la prise de conscience de ces personnages à la question de l'intérêt général de manière à renforcer la légitimité de la révolte des personnages déjà acquis à la cause au début du film.

Le premier personnage à subir cette conversion est Adrien, le chauffeur de la diligence, devenu conducteur de corbillard après Février. Cette conversion nous est rendue visible en une séquence, celle au cours de laquelle Adrien raconte – en *flash-back* – son parcours à Paris l'après-midi et le soir du 23 février 1848. Historiquement, cet épisode commence au moment de la chute du gouvernement Guizot et se termine lors du massacre du Boulevard des Capucines. Nous savons que ce dernier épisode avait relancé – et étendu – la révolte du peuple de Paris après l'apaisement qu'avait produit la nouvelle de la chute de Guizot. En effet, la mort de manifestants pacifiques et désarmés tués par des militaires avait fini de faire perdre la confiance de la population dans la Monarchie de Juillet. C'est cette entrée dans la contestation que nous raconte Grémillon au travers de l'épisode d'Adrien, qui devient ainsi le symbole de ce mouvement de révolte spontanée du peuple parisien.

Cette séquence de *flash-back* apparaît dans la deuxième version du scénario (séquences 4*, 5*, 6*, 7* et 8*)[426]. Adrien raconte ce qu'il a vu « parce qu'il y était… alors il peut en parler »[427]. Au début de la séquence, Adrien n'est pas avec les manifestants mais à la recherche de foin pour son cheval, Pompon. Le foin se faisant rare, Adrien est obligé de parcourir Paris en tous sens pour tenter d'en trouver. C'est à cette occasion qu'il se trouve pris, par hasard, dans la foule des révoltés. Dans un premier temps, le personnage ne semble préoccupé que par son but personnel : « Ce n'est pas drôle de circuler dans un Paris où tout le monde est dans la rue ». Quand il décrit les manifestants, Adrien garde un point de vue extérieur. Ces derniers sont désignés par le pronom personnel « ils » ou le nom « la foule » :

> « La foule et les gardes nationaux étaient autour des deux messagers… » ; « la foule avait entouré le poste de police… » ; « il avait rencontré des bataillons de la Garde Nationale entourés d'étudiants et d'ouvriers, chantant la Marseillaise, criant ''Vive la Réforme'' »[428].

[426] L'épisode du Boulevard des Capucines apparaît dès la première version du scénario, mais « en direct » V1, seq. 12, I.
[427] V2, seq 4*.
[428] V2, seq 5*.

Adrien, par contre, utilise la première personne du singulier pour raconter son histoire à lui – la recherche du foin pour son cheval – soulignant la gêne que lui procurent les manifestations dans Paris pour atteindre son objectif : « J'arrive à trouver du foin » ; « J'aurais bien voulu rentrer » ; « Je me dis que je vais changer de chemin et rentrer chez moi ». Les manifestants, dont les paroles nous sont rapportées par Adrien utilisent quant à eux, la première personne du pluriel pour s'exprimer : « Peu **nous** importe les hommes… C'est un changement de système que **nous** voulons. Il **nous** faut la réforme et la réforme la plus entière »[429]. Comme Jean et Nivôse, donc, les personnages impliqués dans la lutte parlent au nom du collectif, alors qu'Adrien ne parle qu'en son nom propre. Cependant, après avoir montré un Adrien visiblement gêné par le mouvement populaire, Grémillon va mettre en scène le basculement du personnage vers la cause des manifestants. Celui-ci se fait par le passage du « je » et du « ils » au « on » collectif. Ainsi, Adrien, au moment où les soldats tirent sur la foule désarmée dit : « **On** entend un coup de feu chez les fantassins, puis une décharge générale »[430]. Au moment décisif, donc, Adrien s'inclut dans la foule, parce qu'il se trouve sous les balles avec elle. Cependant, il reprend immédiatement ces distances : « La foule crie, hurle, se disperse ». Pourtant, déjà, Adrien, est en empathie avec les victimes. C'est cette empathie qui va entraîner Adrien dans la révolte :

> **Je** descendais de ma charrette pour m'approcher des blessés quand un officier de la garde nationale arrive en courant… Il me fait regrimper dedans et amène Pompon par la bride sur le boulevard. **On** charge les cadavres dans mon chariot pendant que la foule relève les blessés. Mon chariot était rempli… des gars arrivent avec des torches et **on** se met en marche. **On** criait : "Vengeance… on assassine le peuple"[431].

On le voit dans cet extrait, Adrien passe subrepticement du « je » au « on », pour finalement reprendre les cris des manifestants.

Dans la dernière version du scénario (séquence 4 et 5*), Grémillon reprend la même idée en la développant encore davantage. Si Adrien passe toujours du « je » au « nous », d'autres indices, plus simples parce que directement formulés par le personnage, permettent de faire ressentir cette transformation, d'une façon moins littéraire que dans la version antérieure. Ainsi, dès le début de son récit, alors que le *flash-back* n'a pas encore commencé, Adrien précise : « Oui, c'est ça qu'ils ont crié… et moi avec eux… parce que c'était vrai… »[432]. Dès le début, donc, la conversion d'Adrien est directement énoncée par le personnage lui-même,

[429] V2, seq 5*.
[430] V2, seq. 7.
[431] V2, seq 7.
[432] V4, seq 4.

sans ambiguïté possible et au nom de la vérité. Si, au cours du récit, on retrouve le même principe que dans la version antérieure, c'est-à-dire une alternance entre des scènes racontées à la troisième personne – les manifestations populaires – et d'autres – au cours desquelles Adrien cherche son foin – racontées à la première personne (« Moi j'avais pas affaire là-dedans, fallait que je trouve mon foin »[433]), la première phase d'Adrien nous porte davantage à voir ce récit comme celui d'une transformation, d'un apprentissage.

Ainsi, le changement d'attitude d'Adrien au cours de cette séquence est rendu sensible. Alors qu'au début, le mouvement populaire a plutôt tendance à le gêner dans ce qu'il a à faire, à la fin, au contraire, il est partie prenante du mouvement. L'évolution entre les deux états se fait – comme pour de nombreux autres parisiens de l'époque – par l'expérience du massacre du Boulevard des Capucines. C'est face à l'injustice et à la violence exercée par le pouvoir – le scénario précise bien que le premier coup de feu vient des soldats[434] – qu'Adrien se révolte. Au départ uniquement préoccupé de ses problèmes personnels, Adrien devient donc capable de parler au nom du collectif (il raconte son histoire à Jean) et d'agir dans un collectif (il prendra une part active à la révolte de Juin).

Contrairement à la « conversion » d'Adrien qui est, somme toute, assez rapide, celle de Françoise constitue l'un des enjeux principaux du film. Comme Adrien, Françoise est, au début du film, incapable de penser et de parler au nom d'un collectif et confond particulier et général. Dans la séquence 10* de la dernière version du scénario, alors que Jean se montre très préoccupé de ce qui se passe à Paris et de l'évolution de la situation politique, Françoise ne réagit pas et continue de parler d'elle-même, de sa vie intime. Ainsi, curieuse, elle demande à Jean : « à Paris ce n'est pas comme ici… c'est très grand n'est-ce pas ? »[435]. Jean, tout à ses pensées répond : « Assez pour cacher beaucoup de misère ». Mais Françoise ne semble pas être capable de mener une discussion sur ce plan. Elle répond par un simple « Ah !... » et revient à ses préoccupations personnelles :

> Enfin, je veux dire… on ne doit pas s'y retrouver facilement la nuit… Aux Briards, c'était très simple, Martial m'avait bien appris… l'étoile du Berger sur la gauche, le Grand Chariot sur la droite… au milieu une grande allée de châtaigniers, c'est là… ma chambre, c'était la dernière[436].

[433] V4, seq 4.
[434] En fonction des versions de cet épisode, on lit parfois que le premier coup de feu serait parti de la foule et non des troupes, qui n'auraient donc fait que répliquer. Grémillon choisit de ne pas utiliser cette version, pour innocenter absolument le peuple parisien.
[435] V4, seq 10.
[436] V4, seq 10.

L'ensemble de cette séquence 10 se passe ainsi sur ce double registre de langage, rendant le contraste entre Jean – capable de parler au nom du collectif – et Françoise – capable de parler seulement d'elle-même – encore plus fort.

Par ailleurs, contrairement à Jean et Nivôse, Françoise est également incapable de différencier présent et passé et donc d'apprendre du passé pour l'avenir. Alors que Jean lui raconte l'histoire d'une révolte féodale – la révolte des Croquants – ayant eu lieu dans la région où ils se trouvent (la Normandie), Françoise est extrêmement effrayée quand elle apprend que Nivôse appelait Jean « Jeantou-le-Croquant » quand il était petit. « Mon Dieu, vous auriez pu être pendu ! » s'exclame-t-elle. Jean doit la reprendre : « Mais non… ce sont des histoires d'autrefois ». Contrairement à Jean, capable de se situer dans le temps et de témoigner, Françoise confond passé et présent et ne peut pas parler au nom d'un collectif. Le scénario va raconter sa transformation progressive.

Celle-ci commence aux séquences 21 et 22. Après avoir été très émue lors de la plantation de l'arbre de la liberté (21), Françoise, dans la scène de tête à tête avec Jean qui suit, se moque de sa naïveté au moment de sa rencontre avec Jean : « Dire que j'ai eu si peur que vous soyez pendu parce qu'on vous appelait Jeantou-le-croquant ! ». Ainsi, Françoise devient consciente de son ignorance d'alors et peut être touchée par la portée symbolique de certains événements (la plantation de l'arbre de la liberté, et le discours prononcé à cette occasion). Mais l'acquisition de la conscience politique est un long chemin. À la séquence 33*, Jean doit encore rappeler Françoise à l'ordre : alors que ce dernier exprime sa révolte « Non, ça n'est pas possible… ça n'est pas possible Françoise », Françoise retourne à son expérience personnelle de domestique :

> Ça n'est pas possible. C'est ce que je me disais aux Biards, quand j'avais traîné aux champs toute la journée et que je trouvais le soir la porte fermée. J'avais envie de crier : « Ouvrez-moi… je suis couverte de boue… » Il y avait toujours un moment où la dame disait : « Le feu est tombé… où est donc cette petite. » J'arrivais toujours à rentrer[437].

Jean la reprend alors : « Mais enfin Françoise… ça n'a rien à voir ». Pourtant, un pas a été franchi par Françoise, qui est désormais capable de ressentir et de dénoncer les injustices dont elle a été la victime. En effet, grâce au contact de Jean, elle gagne une conscience de classe. Son malheur n'est plus seulement individuel, mais peut être rattaché à un destin collectif qui

[437] V4, seq 33*.

peut donc être changé. Cette conscience, sous-entend le récit, se gagne par la mise en contact avec un collectif et ne peut avoir lieu dans la solitude.

Enfin, le retournement complet se fait quelques séquences plus loin. À la séquence 35, Jean annonce à Nivôse qu'il a décidé de partir chez ses parents avec Françoise, c'est-à-dire d'abandonner la lutte collective pour se concentrer sur son bonheur personnel. Françoise, à cette occasion, refuse de parler à Nivôse parce c'est Jean, et non pas elle, qui a décidé de ce départ. Alors que Jean expose son projet à Nivôse, leur dialogue est interrompu par le défilé des ouvriers des Ateliers nationaux qui viennent d'être fermés par le gouvernement. Ceux-ci crient justement : « On ne partira pas ». Finalement, Jean et Françoise resteront eux aussi et prendront part à la révolte de Juin. On voit ici que le doute vient de Jean – désespéré par le chômage et la misère – et non de Françoise. Quelques séquences plus tard, Françoise – alors que Jean se bat derrière une barricade – prendra part, elle aussi, à l'insurrection. Elle participe, en effet, avec Adrien, au faux enterrement dont le but est de ravitailler les insurgés en munitions (à l'aide d'un cercueil plein de munitions).

Ainsi, le parcours de Françoise est bien celui d'une prise de conscience progressive de la nécessité du combat mené par Jean, Nivôse et les autres. Celui-ci n'en devient que plus légitime puisqu'une douce jeune femme comme Françoise est gagnée à la cause.

Allant plus loin encore, Grémillon va, par ailleurs, mettre en scène une réalité dans laquelle le peuple est massivement conscient politiquement. Nous l'avons vu, lors de la conception des scènes d'action collective, un effort important a été fait pour éloigner au maximum de l'idée d'un peuple sauvage, animal. Au contraire, le scénario s'attache à montrer un peuple capable de symbolisation, d'organisation collective et familier du concept de nation, pourtant complexe. La scène de la prise des Tuileries racontée par Nivôse dans la dernière version du scénario, dont nous avons parlé plus tôt, est exemplaire à ce niveau.

Pour Grémillon, la prise de conscience politique passe donc par l'acquisition de compétences précises : connaissance du passé, réflexivité et capacité de maîtriser le discours général et la prise de parole au nom du collectif. Adrien et Françoise sont, au début du récit, à l'image des spectateurs potentiels du film à venir. Par leur identification avec ces personnages, les spectateurs sont amenés à gagner une conscience politique s'ils n'en n'avaient pas encore.

D. L'histoire du couple pris dans la grande histoire. Couple symbole de l'histoire.

Puisque, nous l'avons vu, tout l'enjeu pédagogique du film tourne autour du développement des personnages, chargés de « nous faire comprendre par leur action ce qu'a été la Révolution »[438], le travail de Grémillon a consisté à lier les deux niveaux de récit – fiction et récit historique – de manière à ce que le premier rende davantage accessible le second. Ainsi, Grémillon se sert de l'histoire d'amour entre Françoise et Jean pour rendre sensible l'histoire de la révolution.

Bien que l'idée théorique soit présente dès la première version du scénario, Grémillon met là aussi quelque temps à la prendre concrètement en compte dans son scénario. Ainsi, dans la première version, l'histoire d'amour ne semble pas la priorité pour Grémillon. Françoise et Michel (futur Jean) sont souvent présents ensemble dans les scènes, mais l'enjeu principal de celles-ci se trouve souvent ailleurs, du côté des événements historiques. Ainsi, à la fin du récit, Michel et Françoise se retrouvent ensemble en prison, mais seulement par hasard, et qui plus est entourés de centaines d'autres prisonniers : « Dans cette foule d'hommes et de femmes marqués par les combats, la souffrance et l'inquiétude, Michel et Françoise se sont retrouvés, sans hasard et sans miracle »[439]. Ici, la grande histoire a raison du couple : Michel et Françoise se perdent dans la révolte et sont finalement ravalés dans le collectif.

Dans la version suivante du scénario (deuxième version), en même temps qu'il développe les caractéristiques de ses personnages, Grémillon s'attache également à mettre davantage en valeur l'histoire d'amour entre Jean et Françoise. Celle-ci devient même le fil rouge du récit. Ainsi, le film commence par la rencontre de Jean et Françoise et se termine par leur mariage (même si ce dernier n'est pas officiel : prisonniers de la carrière éboulée, ils passent leurs alliances à leurs doigts). Entre les deux, un certain nombre de scènes sont consacrées à montrer l'évolution de la relation entre les deux personnages.

Cependant, si le scénario suit de près l'histoire d'amour entre les deux personnages, il ne s'éloigne pas non plus de son but premier, à savoir raconter l'histoire de la Révolution de 1848. Pour cela, Grémillon s'arrange pour entremêler la fiction et le récit historique de manière très serrée : les moments importants de l'histoire du couple sont également les moments saillants dans l'histoire de 1848, la relation amoureuse avançant au même rythme que l'Histoire

[438] AN, F/17/14688.
[439] V1, seq 24, II*.

et se trouvant souvent à l'unisson avec elle d'un point de vue émotionnel. Ainsi, pendant toute la première partie du scénario, l'espoir né de la révolution de Février et de l'amour naissant s'entremêlent. Jean et Françoise se rencontrent au moment de la naissance de la République et apprennent à se connaître dans la foule de la place de la Bastille fêtant son avènement. Les premiers sentiments amoureux naissent entre eux au moment de l'enterrement des victimes des Journées de février « Dans la foule qui s'écoule, Françoise prend le bras de Jean et se serre contre lui »[440]. De même, leur premier baiser à lieu dans l'euphorie des premières semaines de la République, juste après la plantation d'un arbre de la liberté : « Ils s'embrassent et tous deux ont le sentiment profond, isolés de tous dans cette carrière de sable, que le printemps commence aujourd'hui et que l'été de leurs noces viendra demain »[441].

Au contraire, dans la seconde partie du scénario, qui correspond au reflux de l'espoir des ouvriers devant l'absence de changements sociaux réels, l'actualité politique a plutôt tendance à venir entraver la relation entre Jean et Françoise. Ainsi, la révolte de Juin vient empêcher le mariage, prévu le 24 juin et Françoise doit littéralement troquer sa robe de mariée contre une robe de deuil (pour le faux enterrement avec un cercueil rempli de munitions pour les insurgés) :

> Un moment d'accalmie. Derrière la barricade, à un coin de rue du Faubourg, dans un magasin de confection, Jean, déjà noir de poudre, a une curieuse occupation. Sans autre explication, il vient de faire habiller en deuil une dizaine de femmes. Il ne reste plus qu'à arranger un voile de crêpe à Françoise. Derrière elle, sur un porte-manteau une toilette de mariée se balance : « C'est dommage, elle était jolie[442].

À l'espoir, et à l'engagement sur l'avenir que représente le mariage, succède la perte des illusions et de la destruction du mouvement ouvrier, symbolisées par l'habit de deuil de Françoise.

Dans les deux versions suivantes du scénario (troisième et quatrième versions), Grémillon continue à développer ce dispositif. Les scènes romantiques entre les deux personnages sont encore développées et viennent renforcer l'impression de bonheur et d'espoir suscité par la révolution de Février. Au contraire, au moment du reflux révolutionnaire, Grémillon multiplie les occasions de faire s'entrechoquer l'histoire du couple avec la grande histoire. Nous avons vu que la décision de Jean de quitter la capitale pour vivre son amour avec Françoise est invalidée par le défilés des ouvriers pour protester contre la fermeture des Ateliers

[440] V2, seq 29.
[441] V2, seq 31.
[442] V2, seq 47.

Nationaux. Dans la quatrième et dernière version du scénario, Grémillon interrompt la scène des fiançailles[443] de la même manière : les cris de la manifestation des Polonais viennent relativiser le bonheur privé des personnages. Ainsi, les sentiments inspirés par le parcours de Françoise et de Jean concordent avec ceux que devraient inspirer le récit des événements de 1848. Par l'intermédiaire de l'histoire du couple, Grémillon pousse subrepticement son spectateur dans le sens d'une certaine analyse de l'histoire de la Révolution : bonheur et espoir après Février, amertume et déception en juin.

Conclusion du cinquième chapitre

Ainsi, Grémillon, à partir de la deuxième version de son scénario, met en place un dispositif de persuasion, s'appuyant davantage sur des ressorts émotionnels que sur des arguments rationnels. Pour cela, il crée un dispositif tendant à faciliter l'identification du spectateur avec les personnages et la situation. Ainsi, le cinéaste travaille à créer des personnages profonds et attachants et les place dans des situations où ils ont à s'opposer et à choisir, de manière à mettre le spectateur dans la situation de prendre parti. Dans la même optique, l'histoire du couple est développée de manière à rendre sensible l'Histoire collective, les deux avançant au même rythme émotionnel.

Par ailleurs, au-delà de la simple volonté de persuader, le cinéaste cherche à donner à ses spectateurs les outils leur permettant d'acquérir une vision critique de leur réalité. Pour lui, la connaissance de l'histoire est primordiale pour accéder à cette prise de conscience. Ainsi, parce que *Le Printemps de la liberté* est un film historique, il va donner à ses spectateurs la connaissance nécessaire pour se lancer eux-mêmes dans la réflexion et la révolte. L'idée est que la dénonciation des injustices à l'intérieur du film, va conduire le spectateur à devenir capable de voir celles qui l'entourent et qui ne sont, dans l'esprit de Grémillon, pas différentes de celles de 1848. C'est ce dispositif de « mise en équivalence » que nous allons maintenant mettre en valeur.

[443] V4, seq 24*.

VI. « LES LEÇONS DE L'HISTOIRE ». CONVAINCRE PAR L'EXPÉRIENCE DU PASSÉ

A. L'apparition de l'idée de trahison

1) Le rôle de l'Histoire

Dans son article « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », Sylvie Lindeperg[444] écrit, parlant du scénario du *Massacre des innocents* :

> Dans l'esprit du réalisateur, l'abord cinématographique du passé n'avait pas pour vocation de donner matière à des monuments commémoratifs ni à des divertissements recourant aux facilités romanesques du film à costumes, mais bien de fournir au public des schèmes explicatifs pour la compréhension du temps présent.

Cette importance donnée par Grémillon à la tâche de l'Histoire dans le travail de compréhension du monde contemporain est à remettre dans le contexte particulier de la place de l'Histoire et de son enseignement dans la construction de l'identité nationale française. Antoine Prost, dans ses *Douze leçons sur l'histoire*[445] a mis en valeur l'importance qu'a pris l'enseignement de l'Histoire pour les régimes et les hommes politiques progressistes du XIX^{e} siècle. Pour eux, « l'histoire enseigne par définition que les régimes et les institutions changent. C'est une entreprise de désacralisation politique »[446]. Avec l'avènement de la République, l'Histoire gagne en outre un rôle symbolique très important parce qu'elle permet la constitution de l'identité française à partir de la reconstruction d'un passé mythique dont l'origine se situe dans l'épisode révolutionnaire de 1789. Au début du XX^{e} siècle, cette fonction assignée à l'histoire se propage dans l'ensemble de la société avec le développement de l'enseignement obligatoire. Ainsi, Charles Seignobos peut écrire : « l'enseignement historique est une partie de la culture générale parce qu'il fait comprendre à l'élève la société où il vivra et le rend capable de prendre part à la vie sociale »[447]. On le voit, Seignobos assigne à l'histoire la fonction, dans une optique progressiste et réformiste, de montrer aux élèves que le changement est normal,

[444] Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir), *Les cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000.
[445] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Point, 1996
[446] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Point 1996, p.22.
[447] Cité par Antoine Prost, *Op. cit.*, p.26.

possible et parfois souhaitable. En outre, elle leur donne les clefs, en tant que citoyens, pour contribuer à ce changement. Grémillon – ainsi que ceux qui souhaitent la célébration du centenaire de 1848 – partagent cette conviction. Dans ce sens, il va sans dire que, du fait de l'importance assignée à l'histoire, la réalisation d'un film historique se trouve chargée d'enjeux pédagogiques importants et possiblement concurrents, du côté des pouvoirs publics comme du côté de Grémillon et des communistes.

Ce rôle assigné à l'histoire vient doubler le rôle attribué au cinéma par Grémillon. Nous l'avons vu, dès la Libération, le cinéaste insiste sur sa « fonction de document ». Inversement, il rejette l'idée d'un cinéma qui se réfugierait dans le passé ou dans la féerie pour échapper à cette mission. Il écrit : « C'est un leurre que de fuir la réalité ambiante ou de renverser le sablier pour se donner l'illusion que le temps lui aussi… se renverse. L'art ne se répète jamais, et l'imitateur est toujours aussi loin de son modèle que les communautés humaines auxquelles chacun d'eux appartient »[448]. Dans une optique tout à fait marxiste, Grémillon ne sépare pas les productions culturelles du contexte social et économique dans lequel elles ont été produites. Ainsi, il va sans dire que si le réalisateur aborde l'histoire de France, il le fait consciemment depuis la place sociale qu'il occupe et en vue de parler de son époque (l'après-guerre).

Grémillon, dans un discours qu'il prononce le 24 décembre 1944 devant l'assemblée des membres du CLCF[449] met d'ores et déjà en pratique cette idée, avant même de l'employer au cinéma. À ce moment, le CLCF est engagé en faveur de la création d'un Office Professionnel du Cinéma (en remplacement du COIC de l'Occupation), qui aurait pour fonction de permettre la mise en place de la législation du secteur du cinéma par les professionnels eux-mêmes. Après avoir mis en valeur la nécessité pour ces derniers de se rencontrer, il montre que cette idée n'est pas nouvelle puisque « ce n'est pas d'hier que ceux qui ont pris une part dans une entreprise commune se réunissent et s'épaulent pour le plus grand bien de la tâche à entreprendre et le plus grand bien des participants à cette tâche »[450]. Plus particulièrement, Grémillon donne l'exemple des clubs révolutionnaires de 1848 :

> Rappelez-vous… les réunions qui précédèrent 1848, l'année de notre Deuxième République : les gens se réunissaient. Ils appelaient leurs réunions des clubs, des clubs ouvriers tout simplement. Les bourgeois, eux, les appelaient des clubs révolutionnaires, parce que ça leur faisait peur. Ça

[448] Jean Grémillon, « À front découvert » (Septembre 1945), dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos (1925-1959)*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, L'Harmattan, 2010, p167.
[449] Jean Grémillon, « Un cinéma à l'image du pays » (décembre 1944) dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art ! op. cit.*, p154.
[450] *Ibid.*

> leur faisait peur qu'au cours d'une assemblée, ceux qui y étaient directement intéressés puissent définir leur métier, leur industrie ou leur art, qu'ils en précisent eux-mêmes les modalités, les obligations et le meilleur aménagement[451].

Avant même la mise en route du *Printemps de la liberté* (à ce moment, le projet de commémoration du centenaire n'est même pas encore dans les esprits), Grémillon porte donc déjà en lui l'exemple de la Révolution de 1848. À travers cet épisode, le cinéaste souligne les réticences de l'État face à la volonté d'auto-organisation portée par le CLCF, en faisant entrer en équivalence la situation de 1848 avec celle de 1944. La référence au passé permet alors de rendre visible le mécanisme à l'œuvre. Mécanisme constaté dans le passé et qui est en passe de se reproduire dans le présent.

Un peu plus loin dans ce même discours, Grémillon fait de nouveau référence à 1848. Cette fois-ci, il décrit les obsèques nationales faites aux victimes des Journées de février, mortes pour « la liberté ». Puis, il explique que cette souveraineté acquise au prix du sang a été confisquée subrepticement au peuple pour aboutir à l'arrivée de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la République et à la mise en place du Second Empire. Après avoir raconté cette histoire, Grémillon revient au présent – sans transition et sans autre explication – et exhorte ses auditeurs à la prudence.

> Vous savez qu'un jour de décembre il réussit… l'empire allait naître demain… La III[e] République était morte…Soyez ardents, chers camarades… Mais soyez vigilants[452].

Ici, le collage sans transition entre passé et présent conduit implicitement l'auditeur à lier les deux épisodes et à penser l'analogie entre les deux époques. Cette technique à l'avantage de dispenser le locuteur de développer explicitement un commentaire sur le présent tout en permettant néanmoins de faire passer un message relativement explicite.

À la même époque, Grémillon fait sa première tentative cinématographique d'application de ce procédé dans *Le Six juin à l'aube*, moyen-métrage sur les conséquences terrestres du débarquement anglo-américain de Normandie. À l'intérieur de ce documentaire, Grémillon place des images de fiction (tournées par lui-même) dans lesquelles un instituteur raconte à ses élèves – peu après le débarquement de 1944 –le débarquement anglais de juillet 1346. Là encore, un pont implicite est établi entre les deux époques et la lecture d'une chronique décrivant la brutalité de ce débarquement médiéval, laisse imaginer la violence de celui de 1944 et l'idée d'invasion qu'il porte. Par analogie donc, la description de 1346 devient valable pour

[451] Jean Grémillon, « Un cinéma à l'image du pays » (décembre 1944) dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art !..., op. cit.*
[452] Jean Grémillon, « Un cinéma à l'image du pays » in Jean Grémillon, *Ibid.,* p.157.

le présent du film (1944). Par-là, Grémillon donne la possibilité d'entrevoir un autre récit de l'événement – rattaché ordinairement à l'idée de libération et de victoire – mettant davantage en valeur les « désastres de la guerre » et le danger représenté par l'impérialisme américain.

Trois ans plus tard, alors qu'il prépare *Le Printemps de la liberté*, Grémillon reprend le même dispositif et la même idée : en travaillant sur les « équivalences », le cinéaste se sert de l'histoire de 1848 pour, par analogie, tenir un discours sur le présent de la réalisation du film.

2) Le modèle marxiste

Avant toute chose, il faut préciser que ce système de mise en équivalences est rendu possible par la vision du monde que Grémillon choisit d'adopter dans son scénario. En effet, en mettant en scène un univers organisé selon le modèle marxiste de la lutte des classes, Grémillon se donne un schéma commun d'analyse du passé et du présent qui lui permet d'établir une continuité et de construire des analogies entre les deux époques. En outre, les nombreuses références historiques présentes tout au long du *Printemps* – en particulier à la Révolution de 1830 – tendent à replacer l'histoire de 1848 dans une grande histoire des luttes de classes. Ainsi, le même schéma explicatif du passé (1830) et du présent (1848), devient valable pour l'avenir (le présent de l'écriture du film, 1948).

Pour Marx[453], nous l'avons vu, la spécificité des événements de 1848 tient au fait que se suivent sur un temps très rapproché deux types de mouvements successifs. Tout d'abord, la Révolution « fraternelle » de février 1848 pour laquelle la classe ouvrière est – une fois de plus – utilisée par une fraction de la bourgeoisie contre l'autre pour mener le combat révolutionnaire et faire tomber le régime en place. Après les Journées de février, les ouvriers de Paris sont persuadés que la chute de la Monarchie et l'avènement de la République signifient la fin de leur asservissement et la possibilité de collaborer avec la bourgeoisie au sein du nouveau gouvernement, dans l'intérêt de tous. C'est le sens de l'idée de fraternité. Le gouvernement provisoire, directement issu des journées révolutionnaires, porte la trace de cette volonté d'unité puisqu'il est composé de représentants des classes ayant mené la révolution : bourgeoisie (représentée par les républicains libéraux du *National* : Marrast, Garnier-Pagès, Marie, Arago…), petite bourgeoisie (représentée par les républicains démocrates : Ledru-Rollin, Ferdinand Flocon) et ouvriers (représenté par Albert et Louis Blanc).

Pour Marx cependant, la classe ouvrière ne se rend alors pas compte qu'il ne sera pas possible pour elle de connaître l'émancipation tant que le capitalisme, c'est-à-dire la

[453] Karl Marx, *Les luttes de classes en France…, op. cit.*

bourgeoisie, sera en place puisque l'exploitation des travailleurs est la condition *sine qua non* de celui-ci. Et, en effet, après avoir concédé quelques réformes sociales au lendemain des journées de février (Commission du Luxembourg, Ateliers nationaux, droit au travail), le nouveau gouvernement issu des élections législatives au suffrage universel d'avril 1848 (duquel les représentants de la classe ouvrière ont été expurgés) cherche à tout prix à se mettre à distance du peuple parisien pour garantir l'existence de ce que Marx nomme « la république bourgeoise ». Les réformes sociales décidées en février sont alors remises en cause : la Commission du Luxembourg est fermée, les représentants ouvriers mis à l'écart ou/et arrêtés, la fermeture des Ateliers nationaux est annoncée. Suite à l'annonce de la fermeture des Ateliers nationaux le 21 juin 1848, les ouvriers parisiens se rendant compte qu'ils sont en train de perdre les acquis sociaux obtenus après février, se révoltent. Ils se retrouvent alors seuls face à la bourgeoisie et les classes moyennes de l'ensemble du territoire français coalisés contre eux.

Après avoir utilisé le peuple pour arriver à ses fins, et après une mascarade de réformes sociales – Marx insiste en particulier sur l'impuissance structurelle de la Commission du Luxembourg et sur la mauvaise organisation volontaire des Ateliers nationaux, mis en place par le gouvernement uniquement pour prouver leur inutilité – la bourgeoisie révèle sa véritable nature et pousse les ouvriers à la révolte (la fermeture des Ateliers nationaux est une provocation) de manière à éliminer définitivement par les armes le mouvement populaire. Marx écrit :

> C'est les armes à la main qu'il fallait que la bourgeoisie réfutât les revendications du prolétariat. Et le véritable lieu de naissance de la République bourgeoise n'est pas la victoire de février, c'est la défaite de juin[454].

Ainsi, l'antagonisme fondamental, celui de la lutte des classes, apparaît pour la première fois de manière transparente, dans sa forme la plus épurée, en juin. C'est, en effet, seulement à partir de ce moment que le prolétariat, connaissant ses vrais ennemis, est en mesure de combattre pour son émancipation véritable.

Dans l'esprit d'un communiste de 1947-1948 déçu par les récentes évolutions politiques, l'histoire de 1848, telle que l'écrit Marx, et celle des premières années de l'après Seconde Guerre mondiale ne peuvent qu'entrer en résonance. Ainsi, la Révolution fraternelle de février 1848 et la naissance de la Deuxième République renvoient au moment de la Libération et de la renaissance de la République par la volonté unanime de l'ensemble des

[454] *Ibid*., p.71.

citoyens et des partis politique. Il va sans dire que le massacre des ouvriers parisiens en juin 1848, raisonne dans l'esprit du cinéaste avec la répression des ouvriers en grève à l'automne 1947, tous deux signes du retour à l'ordre bourgeois après les moments d'espoir suscités par le mouvement populaire (Journées de février et Libération). Entre les deux, le processus de mise à distance de la classe ouvrière et la déception de celle-ci est identique : retour sur les réformes concédées dans l'euphorie du renouveau, mise à l'écart des socialistes en 1848 et des communistes en 1947 au profit de gouvernements accaparés par la bourgeoisie. C'est bien la trahison de la bourgeoisie à l'égard de la classe ouvrière qui est ainsi posée pour 1848 comme pour 1947.

3) Évolution du thème de la trahison

Une étude de l'évolution du traitement du thème de la trahison au cours de l'écriture du scénario nous permettra de nous rendre compte concrètement de la mise en équivalence de la période de février à juin1848 et celle de 1944 à 1948 à laquelle procède Grémillon.

L'idée de trahison n'existait pas, ou presque, dans le premier projet préparé par Grémillon et Tersen à l'occasion de la réunion de la sous-commission des spectacles du 23 avril 1947. Si mention est faite d'un changement d'état d'esprit à l'œuvre entre février et juin, il est alors prévu que le film soit divisé en quatre parties égales, qui couvrent l'histoire depuis le milieu de l'année 1847, jusque fin juin 1848. La période située entre février et juin n'occupe alors qu'une seule des quatre parties :

> La troisième partie correspondra à peu près à la période du Gouvernement Provisoire. Par contraste avec la partie précédente, elle débutera dans une atmosphère de joie, de liberté, de confiance dans l'avenir. Il faudra cependant montrer rapidement le problème social qui opposait les deux tendances du Gouvernement provisoire et qui allait préparer le conflit de juin. Il faudra pour cela montrer d'un côté le caractère des difficultés économiques et financières et faire saisir de l'autre ce qu'ont été réellement les ateliers nationaux[455].

On le voit, si Grémillon et Tersen font bien état d'un changement d'atmosphère, ils insistent sur les raisons multiples de celui-ci, sans particulièrement faire référence à l'idée de trahison. La question des Ateliers nationaux est évoquée, mais au même titre que les difficultés économiques et financières auxquelles doit faire face le gouvernement.

C'est dans la première version du scénario, écrite en juillet 1947, que le thème de la trahison apparaît explicitement pour la première fois. Grémillon laisse entendre dans son texte

[455] AN, F/17/14688.

que la condition des ouvriers n'a pas changé avec l'avènement de la République et que certains – en particulier Charbonnel, l'ouvrier blanquiste – ont des doutes sur la possibilité de réalisation des espoirs des ouvriers. Dans son discours, qui déclenche la révolte de juin, celui-ci s'écrit : « Aujourd'hui les travailleurs s'aperçoivent qu'ils ont été indignement trompés » et : « Nous savons maintenant que le gouvernement n'a jamais voulu sincèrement l'organisation du travail »[456]. Ainsi, l'idée de trahison de la classe ouvrière est ouvertement exprimée à l'intérieur du scénario.

Dans les versions suivantes, le cinéaste garde ce thème. Dans la seconde version – dans laquelle, nous l'avons vu, Grémillon réoriente son attention vers le marxisme au détriment de la référence à Alexis de Tocqueville –, le discours de Charbonnel est repris quasiment tel quel, malgré la disparition du personnage, et mis dans la bouche de Pujol qui déclenche les Journées de juin.

Dans la dernière version du scénario, dans le discours complètement rédigé, Pujol constate :

> Citoyens… Il y a quelques semaines… vous aviez élevé ici des barricades… Vous aviez abattu la royauté… et vous n'aviez déposé les armes qu'après avoir proclamé la République… la République démocratique est sociale. […] Vous avez… nous avons été indignement trompés… car ainsi que vous l'avez bien compris, le gouvernement n'a jamais voulu l'organisation du travail » [alors même que] « nous étions prêts à tout sacrifier pour la République »[457].

Ici, Grémillon fait le lien, par le discours du personnage, entre l'espoir suscité par le combat pour la République et la trahison, d'autant plus ignoble, du gouvernement vis-à-vis de la classe ouvrière.

En outre, l'idée d'une continuité du combat de la classe ouvrière tout au long de l'Histoire est assumée au sein du discours de Pujol, qui place tous les mouvements populaires dans la même aspiration du peuple à la liberté : « Ici même, tombèrent les premiers martyrs de la Liberté. À genoux citoyens. Comme nous, nos pères ont fait une révolution au prix de leur sang… Il nous faut recommencer… La Liberté ou la mort »[458]. Ainsi, face à cette trahison répétée tout au long de l'histoire, la seule réponse est la révolte, à toutes les époques, en 1848, comme en 1947. C'est donc un véritable appel à l'insurrection – dans le passé et dans le présent de 1947 – que contient ce discours qui se termine par un « Et maintenant, rentrez dans vos quartiers, citoyens et préparez vos barricades ».

[456] V1, seq. 12, II*.
[457] V4, seq 36-37*.
[458] V4, seq 36-37*.

Au niveau de la structure générale du scénario, le développement du thème de la trahison se traduit, à partir de la deuxième version du scénario, par l'abandon du récit des Journées de février. À la place, le récit est centré sur la période intermédiaire entre février et juin et sur la révolte de juin qui clôt le récit. Ce choix est encouragé par Tersen qui, dans sa lettre du 3 août 1947[459] – commentant la première version du scénario – explique que « c'est qu'entre Février et Juin, il reste beaucoup de choses à dire – pour nous les plus valables – et les restrictions devront porter plutôt avant qu'après »[460]. Ces « choses les plus valables » que Tersen garde dans l'implicite sans doute par complicité politique et historiographique avec Grémillon, concernent bien entendu le changement d'état d'esprit général qui conduit à la trahison de la bourgeoisie au gouvernement et aboutit à la répression du mouvement populaire en juin.

Ainsi, à partir de ce moment, Grémillon s'attache à décrire d'abord l'espoir suscité par la révolution de Février dans la classe ouvrière – avec la séquence de la fête populaire, qui se double de celles consacrées à la naissance de l'histoire d'amour entre Jean et Françoise – puis le désenchantement qui suit, du fait de l'abandon par le gouvernement de ces mesures capitales dans l'esprit des ouvriers. Enfin, conséquence de cette perte de confiance, les Journées de juin qui sonnent la fin pour longtemps du mouvement populaire, constituent l'apogée dramatique du scénario et sa conclusion.

Redondances

Dès la seconde version du scénario, Grémillon va donc prendre le temps de développer en profondeur l'idée de trahison de manière à la rendre plus explicite pour le spectateur. Pour cela, il en multiplie les sources d'énonciation. Ainsi le pessimisme, qui était porté dans la première version du scénario uniquement par Charbonnel, convaincu de la déloyauté du gouvernement avant même que cela ne soit visible, est transmis dans les versions suivantes à plusieurs personnages auparavant très optimistes. Il en est ainsi du Père Nivôse qui, grâce à sa connaissance de l'histoire, est capable de pressentir la volonté de retour à l'ordre de la bourgeoisie qui se traduit par la fermeture des Ateliers nationaux :

> NIVÔSE : Alors… ils commencent à comprendre ?
>
> NICOLAS : Ils ne pouvaient pas y croire.

[459] Lettre d'Émile Tersen à Jean Grémillon du 3 août 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).
[460] *Ibid.*

NIVÔSE : Ils auront tout à fait compris ce soir… on va connaître la décision de la Chambre… mais je peux te le dire, c'est arrangé, bouclé : ils ferment les Ateliers nationaux. Cent mille gars sur le pavé. Le choix n'est pas compliqué : la Sologne ou l'Armée… Et si ça ne marche pas, demain matin ils viendront vous chercher dans vos quartiers. Alors, vous savez ce que ça veut dire, non ?[461]

Il en est de même pour Jean qui, au même moment, abandonne tout espoir d'amélioration et propose à Françoise de quitter Paris pour aller vivre à la campagne.

JEAN : Dis donc, Nivôse, Françoise et moi… on vient de prendre une décision.

NIVÔSE : Ah !

JEAN : Oui… on va partir. La mère m'en avait parlé le jour de nos fiançailles… ils se vieillissent… on va être mariés dans deux jours… Ici, c'est bien ton avis… il n'y a plus rien à faire.

NIVÔSE : Plus rien ?

JEAN : Avec Françoise on avait pensé que… pour toi aussi ça serait mieux là-bas… à la campagne… on sera plus vite heureux. On liquide nos quatre bouts de bois… et on s'en va… qu'est-ce qui nous retient ici ?[462]

Ou encore de La Croque qui fait part de son pessimisme à Jean :

LA CROQUE : Il paraît qu'ils font rentrer les troupes dans Paris ?

JEAN : Depuis qu'ils ont dissous la Commission ouvrière, et l'arrivée de Cavaignac… ça n'arrange rien !

LA CROQUE : Encore un qui saura faire prendre le deuil à ses concitoyens.

JEAN : Du boulot en perspective… La Croque…

LA CROQUE : Oh ! dans mon métier, il n'y a pas d'innovations… c'est comme la rente perpétuelle. Une nouvelle façon de crever, ça ne s'invente pas… dans ce domaine-là, on a déjà tout vu. Ah ! les enfants, il faut que je vous laisse… Encore deux cinquièmes classes… ça sera du vite fait… les enterrements de pauvres… ça fait le vide… comme ça on compte plus vite les meilleurs…[463]

Cette multiplication des personnages pessimistes nous renvoie à l'ouvrage de Susan Suleiman sur le roman à thèse[464]. Elle y explique que l'une des caractéristiques de ce type de roman est son haut degré de redondance (plus élevé, en tout cas, que la moyenne) puisque celle-ci permet la transmission de l'information, donc de la thèse qui constitue le cœur de ces romans. Ces redondances peuvent être de différentes sortes, dont une typologie est proposée dans

[461] V4, seq 34.
[462] V4, seq 35.
[463] V2, seq 33*.
[464] Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse…, op. cit.*

l'ouvrage. Nous allons nous concentrer uniquement sur les types qui nous intéressent ici, à savoir la redondance entre, d'une part, l'histoire et les commentaires interprétatifs des personnages et, d'autre part, entre les différents commentaires interprétatifs prononcés par les personnages. En effet, ces deux types sont largement développés par Grémillon dans son travail. Concernant le premier mode de redondance (entre l'histoire et les commentaires des personnages), nous avons vu que parallèlement à la réorientation du récit sur la période intermédiaire entre février et juin, Grémillon met dans la bouche de ses personnages un commentaire interprétatif à propos de la trahison. Ainsi, en même temps qu'il travaille à la réorientation de son scénario, le réalisateur fournit l'explication même du choix qu'il opère : ce qui est lisible dans la structure même du récit et confirmé par la bouche des personnages. De plus, pour s'assurer que le message sera bien transmis, pour lui donner de la force, Grémillon va en multiplier les foyers d'énonciation (Pujol, Jean, Nivôse, La Croque), qui deviennent donc également redondants (c'est le deuxième type de redondance décrit) les uns par rapport aux autres, au fur et à mesure qu'avance le travail d'écriture.

La redondance est d'autant plus forte que Grémillon met également l'idée de trahison dans la bouche même de ses personnages de bourgeois, avec d'autant plus de force que cette idée vient confirmer ce qui n'était qu'une impression du côté des ouvriers. Ainsi, dès la deuxième version du scénario, alors qu'il sort du Biorama en compagnie du baron Étienne, Édouard Espivent-Vignolles affirme : « ce serait encore bien plus drôle s'ils savaient tout… »[465].

Un peu plus tard, le même personnage, au cours d'une soirée mondaine organisée chez lui, clarifie encore sa pensée : « Les Ateliers nationaux ? … Bien sûr. Il fallait tout de même l'inventer pour que cela devînt une merveilleuse duperie »[466].

Enfin, l'idée est placée directement dans la bouche du Ministre Marie, lors de la scène de négociations avec Nivôse au cours des Journées de juin. Surpris, Marie s'exclame (ses propos sont rapportés par Nivôse qui raconte sa rencontre aux insurgés) : « Alors vous avez cru sincèrement aux Ateliers nationaux, au droit au travail ? »[467].

Dans la dernière version du scénario, le même dispositif continue à exister en particulier lors de deux séquences : la séquence 32*, dont nous avons vu plus haut qu'elle permet à Grémillon de faire le point sur les intentions de la bourgeoisie à la fin du mois de juin 1848, et la séquence 45.

[465] V2, seq 35*.
[466] V2, seq. 38*.
[467] V2, seq 53.

En ce qui concerne la séquence 32*, nous remarquons deux occurrences du thème. Dans la scène entre Édouard et Étienne, celui-ci, plus sensible que celui-là, regrette et par là même avoue au spectateur le cynisme du gouvernement :

> Mais j'ai eu tort, Édouard, je pense qu'il fallait leur donner vraiment ce qu'on essaie de leur retirer maintenant… je crains que personne ne voie clair… que personne ne pressente le terrible orage qui se prépare[468].

Par la même occasion, Grémillon prépare le terrain pour la suite du récit puisque déjà, l'idée de trahison est liée à celle de révolte, Étienne craignant la réaction du peuple trompé.

De même, un peu plus tard dans la même séquence, le sujet revient à l'occasion d'une discussion entre les deux premiers et quelques personnages secondaires sur la question des Ateliers nationaux.

> M. LEROUGE : Nous parlions d'une affaire bien épineuse.
>
> X : Les Ateliers nationaux…
>
> ÉDOUARD : Bien sûr, l'affaire est délicate… je trouve qu'elle a cependant été bien menée. C'est un lourd problème pour un gouvernement, même provisoire, que d'avoir cent mille chômeurs dans la ville. Une si forte troupe de mécontents, c'est toujours dangereux… Il fallait créer cette entreprise…
>
> M. LEROUGE :… pour entretenir cent mille paires de bras qui n'ont rien fait ?
>
> LE CHÂTELAIN : On leur avait dit qu'on ferait de grands travaux.
>
> ÉDOUARD : Ceci est une autre affaire… on leur a fait remettre en place les tas de pavés qu'ils avaient dérangés… la besogne est terminée…
>
> M. LEROUGE : Et ils sont au Champ-de-Mars où toute la journée ils jouent au cochonnet.
>
> Z : Vous oubliez surtout de dire que c'est un foyer de mécontentement des plus dangereux.
>
> ÉDOUARD : C'est bien pourquoi, après un chômage rendu nécessaire, hélas ! par les difficultés du pays, il faut liquider l'opération…
>
> M. LEROUGE : Les marais de Sologne, dit-on ?
>
> Y : Ou l'Armée !... C'est quand même dur.
>
> ÉDOUARD : Bien moins que vous ne pensez, mon cher… c'est une cruelle nécessité… mais je suis certain que c'est à leur bien que pense le gouvernement. Ils s'en rendront compte !
>
> ÉTIENNE : Je ne suis pas de votre avis. On rassemble les mécontents… on arrête leurs représentants… les esprits populaires s'échauffent… Ils s'aperçoivent qu'ils ont été dupés, et ils tiennent eux, à ces idées nouvelles qu'on leur a mises dans la tête[469].

Ici, Grémillon lie donc explicitement l'idée de trahison à la fermeture des Ateliers. Là encore, c'est Étienne, moins cynique que les autres, qui explicite naïvement la duperie à

[468] V4, seq 32*.
[469] V4, seq. 32*.

l'œuvre. Au contraire, Édouard défend la nécessité de mettre fin à l'entreprise du fait des difficultés économiques. En réalité, derrière les arguments de raison, le cynisme d'Édouard, comme celui des gouvernants, apparaît au travers de la satisfaction du personnage devant le travail accompli : « l'affaire était délicate… je trouve qu'elle a cependant été bien menée », qui entre en contradiction avec l'inquiétude sincère d'Étienne. En outre, la démultiplication des personnages de bourgeois autour d'Édouard fait ressortir le machiavélisme sans limite du gouvernement, dont ce dernier est ici la voix.

Comme une confirmation des propos d'Édouard, quelques séquences plus loin (seq 45), Grémillon met dans la bouche du Ministre Marie lui-même – pourtant l'organisateur pour le gouvernement des Ateliers nationaux demandés par la Commission du Luxembourg – la confidence que ceux-ci ont, effectivement, été une tactique de maintien de l'ordre plus qu'une concession sincère aux revendications des ouvriers. Utilisant un épisode historique au cours duquel Louis Pujol[470] avait effectivement tenté de négocier avec Marie pour éviter la fermeture des Ateliers nationaux[471], Grémillon remplace Pujol par Nivôse. Ainsi, l'un des personnages de la fiction est directement confronté à cette trahison, la rendant plus sensible pour le spectateur.

> Mais alors, vous n'avez jamais eu faim, vous monsieur… que je lui ai dit. – Alors vous y avez cru sincèrement aux Ateliers nationaux, qu'il me fait, au droit au travail ? … C'est « l'ordre » qu'il nous fallait maintenir… Vous ne pensiez pas que nous allions donner le pouvoir à la rue ? Bref, il m'en envoie comme ça un bon paquet… toutes les sornettes que vous connaissez…[472]

Par rapport à la seconde version du scénario (séquence 53), dont nous avons parlé plus haut, Grémillon explicite l'idée de trahison en allongeant la réplique de Marie. Alors que celui-ci se montrait seulement étonné d'avoir été cru par les ouvriers (« Alors vous y avez cru sincèrement aux Ateliers nationaux, qu'il me fait, au droit au travail ? »), il donne dans cette dernière version la raison véritable de l'attitude conciliante du gouvernement (« C'est l'ordre qu'il nous fallait maintenir »).

En outre, alors que le début de la rencontre avec Marie est vu en direct[473], nous assistons à la suite de l'entretien au travers du récit que Nivôse raconte aux insurgés (passage cité ci-dessus). Ce passage au récit montre que l'enjeu de la scène n'est pas tant la rencontre en elle-même que la manière dont la découverte de la trahison est vécue par les insurgés : plutôt que

---

[470] https://maitron.fr/spip.php?article159562, notice PUJOL Louis, Ferdinand [Dictionnaire biographique du mouvement social francophone aux États-Unis] par Michel Cordillot, version mise en ligne le 6 juin 2014, dernière modification le 25 septembre 2019.

[471] L'épisode est rapporté par Charles Schmidt, *Les Journées de Juin 1848, Paris, Hachette, 1926,* p 36 que Grémillon a certainement consulté.

[472] V4, seq 47.

[473] V4, seq 44.

de les décourager, celle-ci, au contraire, les pousse à mener le combat, même désespéré, jusqu'à son terme.

Ainsi, par la redondance de l'idée de trahison, Grémillon construit une ligne interprétative claire de l'attitude de la bourgeoisie. Il s'agit de montrer que celle-ci a bel et bien opéré sciemment la trahison des ouvriers parisiens pour les pousser à la révolte et pouvoir ainsi éliminer par la force le mouvement populaire. Ici la violence populaire est donc provoquée par l'attitude de la bourgeoisie, en réaction à la trahison, et non le fait de la « sauvagerie » habituellement attribuée aux classes populaires.

Persistances

Grémillon met en avant le thème de la trahison au travers de la référence à certains événements historiques significatifs. Ceux-ci, malgré les transformations du scénario, sont repris à toutes les étapes de l'écriture, y compris si, de par leur complexité, ils risquent de mettre en danger le fil dramatique du récit. Il en est ainsi de la référence à la manifestation du 15 mai 1848 au cours de laquelle des ouvriers politisés défilent dans Paris pour réclamer l'aide militaire française aux patriotes polonais. Nous l'avons vu, le mouvement, qui en fait cristallise le mécontentement populaire, dégénère rapidement en une occupation de l'Assemblée Nationale, qui devient elle-même – échappant à tout contrôle – une tentative de coup d'État. Du côté du gouvernement, l'événement est immédiatement interprété comme le fruit d'un complot organisé par les socialistes dans le but de renverser le gouvernement et de mettre en place un ministère socialiste. Cependant, de leur côté, les socialistes ne revendiquent pas la paternité de l'événement, ni la volonté d'une prise du pouvoir. Au contraire, ils affirment que les débordements du 15 mai sont le fruit d'un complot, gouvernemental cette fois (des provocateurs ont été placés dans la foule), ayant pour but de discréditer le mouvement socialiste, en effrayant la population, et de justifier ainsi l'arrestation de ses dirigeants. Provocation gouvernementale ou pas (les historiens ont montré qu'il n'y a pas eu, en tout cas, de complot socialiste), l'événement permet au gouvernement d'éliminer durablement les chefs socialistes (Blanqui, Barbès et Albert sont arrêtés) et de limoger un certain nombre de républicains radicaux en poste. Ainsi, Marc Caussidière perd son poste de préfet de police de Paris ; le général Courtais, commandant de la Garde Nationale de Paris, est également limogé et mis en accusation ; Philippe Buchez perd, quant à lui, la présidence de l'Assemblée Nationale. Cette élimination permet au gouvernement et à l'Assemblée, composés en majorité de Républicains très modérés élus fin avril 1848, de revenir sur les mesures concédées aux ouvriers et aux socialistes dans

l'euphorie de février : remise en cause du droit au travail, suppression de la commission du Luxembourg (le 16 mai) et surtout, fermeture des Ateliers nationaux (le 21 juin 1848)[474]. Ainsi, le 15 mai 1848 marque symboliquement le reflux des idées progressistes et le début du « retour à l'ordre » avant la répression de juin qui met fin pour longtemps au mouvement populaire.

Les références que fait Grémillon à cet événement ne sont pas directes et apparaissent à partir de la deuxième version du scénario écrite en août 1947, au sein de la scène du « Biorama ». Le Biorama est un théâtre de lanterne magique consacré à l'actualité politique permettant à Grémillon d'informer les spectateurs sur le contexte historique de 1848. Lors d'une des deux représentations de Biorama, Grémillon place la question du soutien aux nationalités (en particulier aux Polonais) et celle de l'arrestation de Blanqui, Raspail et Barbès – qui renvoient au 15 mai[475] – dans les plaques projetées par le propriétaire du Biorama, Emilio :

> Mais voici les plaques qui déchaînent des manifestations contradictoires : celles qui montrent l'arrestation de Barbès, Raspail, Blanqui. Applaudissement – Sifflets – Huées : « Vive la République » - « Vive l'ordre » etc… […] Pensant apaiser les esprits, Emilio qui n'est jamais pris de court, montre le prince Louis-Napoléon Bonaparte qui vient de refuser son mandat de député. Hélas ! les sifflets repartent et le bijoutier crie : « Vive Louis-Napoléon Bonaparte ». Ayant manqué sa tentative d'apaisement, Emilio passe à un sujet de tout repos : la création de la garde mobile et les Ateliers nationaux. Aucune chance maintenant de calmer les esprits échauffés[476].

On le voit, pour Grémillon, l'arrivée de Louis-Napoléon Bonaparte au pouvoir ici anticipée – donc la mort de la République – fait partie des conséquences du 15 mai et de la répression du mouvement populaire.

La version suivante du scénario (troisième version) – écrite entre le 27 octobre et le 11 novembre 1947 – est la seule dans laquelle il soit fait ouvertement référence au 15 mai en lui-même – en plus des éléments implicites repris de la version antérieure. Toujours dans le Biorama :

> À l'intérieur. Ce sont les délégations étrangères près du gouvernement qu'on applaudit. Il y a même un ouvrier polonais qui se lève et se met à parler : son accent est enflammé… mais personne n'y comprend rien. Et voici les Ateliers nationaux avec le droit au travail et son organisation. Mais ce que dit Emilio provoque les ricanements des gars de la V^e^ brigade qui sont là : les grands travaux ? Parlons-en. Quelques nettoyages de rues…quelques remblais… pour ce qui est du reste…

[474] Sur l'histoire de 1848, voir Sylvie Aprile, *La révolution inachevée…, op. cit.*
[475] La défense de la cause des Polonais est la cause de la manifestation du 15 mai, tandis que l'arrestation des chefs socialistes en est la conséquence.
[476] V2, seq 37*.

> Emilio se prépare à parler du 15 mai… de l'intervention de Blanqui… lorsque le compère [c'est un policier en civil, on le reconnaît parce qu'il est vêtu d'une redingote] grimpe sur la scène… lui parle à voix basse. Et Emilio tout décontenancé est obligé d'annoncer que la séance est suspendue…[477].

On le voit, cette référence directe se fait cependant sur un mode très particulier, puisque que c'est le narrateur qui intervient exceptionnellement pour dire au lecteur qu'un personnage (Emilio) ne peut pas explicitement y faire référence. Grémillon met ainsi en mots l'impossibilité de parler de cet événement sous peine d'être censuré. On peut cependant s'interroger sur la manière dont le réalisateur aurait fait comprendre aux spectateurs du film que c'est la référence au 15 mai qui provoque la censure, alors même que le personnage est empêché d'en parler. Ici, s'il est fait référence au 15 mai, c'est visiblement seulement pour le lecteur, tandis que la version filmique est condamnée à la voir disparaître. Grémillon joue-t-il ici – pour son lecteur – avec l'idée d'une censure possible du contenu du film à venir ? Il va sans dire que dans le contexte de l'automne 1947, alors que la peur insurrectionnelle atteint des sommets au moment des grèves, Grémillon peut logiquement supposer qu'une référence à un événement interprété par les conservateurs comme une tentative de prise du pouvoir par les socialistes (même de 1848) ne sera pas bien accueillie par la Commission de contrôle.

Dans la dernière version du scénario, enfin, malgré la disparition du Biorama, Grémillon conserve néanmoins une référence, discrète mais assez claire pour ceux qui connaissent l'histoire de 1848, à la manifestation du 15 mai. Elle se trouve pendant la scène des fiançailles de Françoise et Jean[478] : la discussion, qui s'est portée sur des sujets politiques, bat son plein. Elle est subitement interrompue par « un chant grandiose et tragique »[479]. Nivôse répond immédiatement à la question, posée par Françoise, de l'origine de ce chant : « Ce sont les Polonais qui rentrent chez eux. Ils sont comme nous, les Polonais, il faut qu'ils remettent un peu d'ordre dans leur ménage », référence à la manifestation du 15 mai qui débute par un mouvement en faveur des Polonais[480]. Ainsi, Grémillon répond au problème posé dans la troisième version de son scénario par une allusion, non pas visuelle, mais sonore. Le réalisateur, musicien de formation, semble effectivement avoir apporté une attention particulière à ce passage puisque nous trouvons dans les archives de la BnF les partitions de trois chants polonais, certainement destinés à ce moment[481]. Comme dans les versions antérieures,

[477] V3, seq 29.
[478] V4, seq 24*.
[479] V4, seq 24*.
[480] V4, seq 24*.
[481] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,15).

Grémillon ne se lance pas dans des explications concernant cette journée et se contente seulement d'y faire référence dans un souci d'exactitude historique et en tant que signal du retour à l'ordre.

B. L'unité de la classe ouvrière et la mise en valeur de la répression

Plus que sur la journée du 15 mai en elle-même, Grémillon se concentre donc, à partir de la troisième version de son travail, sur ses conséquences, plus directement visibles, et qui résonnent avec l'actualité de 1947-1948. Effectivement, suite à la séquence des fiançailles de Françoise et Jean, apogée de l'espoir suscité par la naissance de la République, l'ambiance du récit change : apparition de policiers (séquence 26), interrogatoire de Nivôse (séquence 30), arrestation de Blanqui (séquence 31*). Le scénario prend ici une autre tonalité, beaucoup plus sombre, marquée par l'intervention policière, la répression. Des personnages de policiers en civil (en redingote) font leur apparition dans la fiction. Ils interrompent le récit d'Emilio pendant la séance du Biorama (cf. plus haut), interrogent le père Nivôse sur ses relations avec Blanqui, et procèdent directement à l'arrestation de ce dernier. En effet, dans cette troisième version du scénario, datée d'octobre-novembre 1947, apparaît la scène dans laquelle Nivôse est interrogé par la police, ainsi que celle où nous assistons en direct (en même temps que Jean et Françoise, témoins impuissants) à l'arrestation d'Auguste Blanqui.

Dans la dernière version du scénario (écrite entre janvier et mars 1948), ces deux scènes restent en place, alors même que leur importance dramatique est très limitée et que Grémillon avait procédé à de nouvelles coupes pour tenter de réduire une fois encore le budget du film. La scène de l'arrestation de Blanqui* détonne d'autant plus qu'elle est stylistiquement très hétérogène par rapport au reste du scénario. En effet, alors que Grémillon avait travaillé à mêler de manière très serrée fiction et récit historique et renoncé à mettre en scène des personnages historiques en faveur de personnages anonymes pris dans la « grande Histoire », cette scène remet en cause ce parti-pris et présente un personnage historique bien connu. En outre, nous constatons que le réalisateur accommode la chronologie de 1848 pour appuyer son propos. En effet, dans le scénario l'arrestation de Blanqui (le 26 mai 1848) et la fête de la Concorde (le 2 mai 1848) ont lieu simultanément et pas à quelques jours d'écart comme dans la réalité. Ainsi, l'hypocrisie de la grande bourgeoisie et du gouvernement n'en sont que plus flagrantes puisque la réconciliation des classes est prônée en même temps qu'est mise en œuvre l'arrestation de Blanqui, leader ouvrier.

Notre hypothèse est que Grémillon tient à ces scènes parce qu'elles permettent de faire référence à l'actualité des années 1947-1948, marquée, après l'exclusion des ministres communistes du gouvernement Ramadier le 4 mai 1947, la création du Kominform en septembre 1947 et les grèves de novembre-décembre 1947, par une montée violente de l'anticommunisme qui se traduit par la mise à l'écart des communistes encore présents dans les institutions et la répression des responsables et des militants. Dans l'esprit du cinéaste, le 15 mai 1848 et le 5 mai 1947, et surtout leurs conséquences, sont mis en équivalence. Dans les deux cas, les représentants de la classe ouvrière sont éjectés des gouvernements, sonnant le glas des politiques sociales mises en place pendant les périodes d'union nationale (*grosso modo* les gouvernements provisoires en février-mars 1848 et entre 1944 et 1946). Commencent alors des époques de « retour à l'ordre » bourgeois se traduisant d'abord par la répression des représentants du peuple et ensuite par celle de la classe ouvrière elle-même.

Au moment de l'écriture de la troisième version du scénario, Grémillon organise la mise en équivalence entre les grèves de l'automne 1947, qui ont lieu au moment où Grémillon écrit son scénario, et les journées d'insurrection de juin 1848, dont la répression est connue pour sa violence inédite. Ainsi, les Journées de juin 1848, résultat du désespoir des ouvriers suite à la trahison du gouvernement, servent de modèle explicatif aux grèves de novembre-décembre 1947.

Un retour sur l'histoire des grèves de novembre-décembre 1947 nous permettra de clarifier notre propos. Celles-ci commencent à Marseille le 10 novembre[482] suite à l'augmentation, par la Mairie RPF nouvellement élue, du prix du ticket de tram. L'arrestation de quatre jeunes ouvriers travaillant aux Aciéries du Nord, lors d'une journée de manifestation organisée par l'Union Départementale de la CGT, provoque la colère de la population qui voit ces arrestations comme une attaque contre la classe ouvrière dans son ensemble. Depuis la Libération, en effet, les mouvements sociaux ont été très peu nombreux (dans le cadre de la « bataille de la production ») et la répression policière plus faible encore, du fait du prestige dont la classe ouvrière profite encore grâce à son implication dans la Résistance. Les 11 et 12 novembre cependant, le refus des autorités de libérer les quatre ouvriers, malgré les demandes de la CGT, envenime la situation et provoque la colère de la population. Un mouvement de grève est lancé en protestation dans les entreprises de la région à partir du 11 novembre. Le 12

[482] Toute cette partie sur les grèves de 1947 est rédigée à partir de l'ouvrage de Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit.*

novembre, jour du procès des quatre ouvriers, la foule se presse dès le matin devant le Palais de Justice de Marseille. Le refus du juge de remettre en liberté deux des quatre hommes, provoque la colère de la foule qui prend possession du bâtiment, libère les deux prisonniers et convainc le juge de rejuger l'affaire. Entre temps, le mouvement de grève s'est étendu dans la région et des manifestants continuent à affluer au Palais de Justice. Le nouveau procès se tient dans l'après-midi au terme duquel la libération des quatre inculpés est prononcée (acquittement pour l'un d'entre eux, et prison avec sursis pour les autres). Le mouvement ne s'arrête cependant pas là puisque la foule apprend qu'au Conseil Municipal, qui se tient au même moment, a lieu une violente altercation entre les conseillers municipaux communistes et gaullistes (RPF) (toujours sur la question du tarif du tram). La manifestation se porte alors vers la Mairie pour prêter main forte aux communistes en difficulté. Finalement, le soir, malgré les ordres de dispersion prononcés par la CGT, la foule se porte dans le quartier interlope de Marseille et attaque les bars et boîtes de nuit qui s'y trouvent. Un jeune ouvrier est tué par balle dans la bagarre qui oppose les ouvriers et les gérants des boîtes de nuits. Le 13 novembre, suite à ce décès, le mouvement s'étend encore et touche de nombreux secteurs de la région.

L'agitation aurait pu rester locale si d'autres mouvements n'avaient pas été déclenchés dans d'autres régions de France au même moment. Ainsi, dans le Nord-Pas-de-Calais, la révocation le 14 novembre de Léon Delfosse, membre du PCF et administrateur des Charbonnages de France, lance un mouvement de grève important dans les mines. Celui-ci est rapidement suivi dans l'ensemble de la France du fait des nombreux sujets de mécontentement par ailleurs existants. Du 12 au 13 novembre s'était d'ailleurs tenu le Comité Confédéral National de la CGT au cours duquel, même si aucune décision d'action concrète n'avait été prise, un certain nombre de revendications avaient été formulées : mise en place d'un minimum vital de 10,80 francs par jour, augmentation immédiate des salaires et leur réévaluation tous les trois mois en fonction de l'inflation, amélioration du ravitaillement. Il semble que les différents responsables locaux de la CGT se sont immédiatement saisi des mouvements de mécontentement spontanés pour officialiser les revendications de la CGT.

En région parisienne, la grève commence le 17 novembre aux usines Renault suite au refus de la direction de l'usine de recevoir une délégation d'ouvriers venus déposer un cahier de revendications. En conséquence, l'Union syndicale des métaux de la région parisienne – allant ici à l'encontre des indications du Comité Confédéral – appelle à la grève pour l'ensemble du secteur de la métallurgie. Cet appel est rapidement suivi : Panhard, LMT, Hotchkiss, Chausson, Citroën se mettent en grève.

À partir du 19 novembre, *L'Humanité* appelle à la grève pour l'ensemble du territoire. En Ile-de-France, la grève est quasiment totale dans la métallurgie, avec environ 100 000 grévistes le 20 novembre. Il gagne également le secteur métallurgique de province. En ce qui concerne les mineurs, les Renseignements Généraux estiment alors que le mouvement s'achemine vers une grève générale. Sur les 38 290 mineurs du Pas-de-Calais, par exemple, il y a 35 590 grévistes le 20 novembre. Le mouvement s'étend, par ailleurs, aux autres régions minières à partir du 21 (Loire, Cévennes, Gard…). L'apogée du mouvement se situe à ce moment. Il est tel qu'il conduit le gouvernement Ramadier à la démission, aggravant encore la crise puisque pendant quelques jours, alors qu'un mouvement de grève sans précédent se déploie, la France n'a plus de gouvernement. Finalement, après l'échec de Léon Blum à l'investiture le 21, Robert Schuman obtient la Présidence du Conseil le 22 novembre et forme un nouveau gouvernement.

Dans un premier temps, cela n'empêche pas le mouvement de continuer à s'étendre. Entre les 21 et 24 novembre, c'est le secteur du bâtiment d'Ile-de-France qui est touché. Le reste de la France entre dans le mouvement à partir du 24 novembre. Le même jour, le secteur du textile entre en grève, d'abord à Lyon, puis dans le Nord. Le 20 novembre, la SNCF est touchée. Dès le 17, la fédération CGT des ports et docks appelle à la grève au niveau national par solidarité avec les dockers de Marseille. La grève dans ce secteur n'est pas totale, mais les dockers refusent de traiter les navires venant de Marseille. Le 24 novembre voit également le début de quelques grèves parmi les fonctionnaires (postes) et dans les administrations. Partout, les mots d'ordre se centrent autour d'une demande d'augmentation des salaires et une amélioration du ravitaillement[483].

Le nouveau gouvernement, dont le premier Conseil des Ministres se tient le 26 novembre, adopte dans un premier temps une attitude conciliante et décide de la création d'une « indemnité exceptionnelle de vie chère » de 1500 francs payable à partir du 1er décembre 1947. Par ailleurs, une augmentation des allocations familiales est décidée. Cependant, le PCF et la CGT, qui continuent d'exiger la révision trimestrielle des salaires, refusent d'appeler à la reprise du travail. Au Bureau Politique du PCF, constat est fait de la grande combativité des ouvriers et de la nécessité d'élargir le mouvement aux classes moyennes et aux paysans. Pour assumer cette dimension nationale, la création d'un Comité national de grève regroupant plus de vingt fédérations CGT à tendance unitaire est annoncée dans *l'Humanité*.

[483] Voir Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges… op. cit.*

Cependant, malgré la création du Comité, la toute fin du mois de novembre est marquée par le recul du mouvement dans un certain nombre de secteurs importants. Le textile reprend le travail à partir du 30 novembre. Après l'apogée du mouvement le 27 novembre, les cheminots reprennent à partir du 29. Par ailleurs, du côté de la fonction publique, malgré un départ de mouvement autour du 25 novembre, la grève s'essouffle rapidement et ne parvient pas à prendre de l'ampleur. Ce reflux correspond également au moment où le nouveau gouvernement, après un temps d'adaptation, commence, à partir du 29, à mettre en place une politique de reprise en main. Plus particulièrement, cette offensive est menée par le ministre socialiste de l'Intérieur, Jules Moch. Celui-ci propose une loi « pour la Défense de la République et la liberté du travail » qui prévoit le rappel des réservistes de l'armée, ainsi que l'aggravation des peines en cas d'entrave à la « liberté du travail » (c'est-à-dire en cas de blocage par les grévistes des usines et des mines). Après des débats houleux, animés par les députés communistes, qui débutent le 29 novembre, la loi est finalement votée le 4 décembre par 413 voix contre 183. En parallèle, Moch donne des directives aux préfets les enjoignant à intervenir le plus rapidement possible, par la négociation ou/et la répression, en cas de déclenchement de mouvements de grève dans leur région. L'intervention des forces de l'ordre (police et armée) devra consister surtout en l'évacuation rapide des locaux occupés. Par ailleurs, Moch envoie des délégués spéciaux, directement rattachés à l'Intérieur, dans les régions les plus mobilisées, chargés de faire l'intermédiaire entre le Ministère et les préfectures.

En outre, après l'échec des négociations avec la CGT, le ministre du travail Daniel Mayer annonce à la radio que « si la grève se prolongeait après le 1er décembre, elle prendrait un caractère insurrectionnel que le gouvernement ne saurait tolérer »[484]. Dans la nuit du 1er au 2 décembre, les forces de l'ordre interviennent d'ailleurs pour vider de leurs occupants les usines électriques de région parisienne en grève depuis le matin même, de manière à assurer l'alimentation en électricité de la Capitale. Ce sont les ingénieurs de la Marine qui sont réquisitionnés pour faire redémarrer ces usines et assurer la production d'électricité. Celle-ci est quasiment normale à partir du 2 décembre.

Dans un premier temps, le reflux du mouvement et la mise en place des mesures répressives par le gouvernement ne semble pas inquiéter le Comité National de Grève et le PCF, qui exhortent à la propagation du mouvement dans l'ensemble de la société. La politique du gouvernement aurait l'avantage, du fait de sa violence, de renforcer la combattivité des grévistes. Le 4 décembre, le jour même où est votée la loi Moch, *L'Humanité* publie à sa une

[484] Cité par Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit*., p.38.

le discours de Maurice Thorez prononcé à Hénin-Liétard devant « 40 000 mineurs enthousiastes et décidés à vaincre » pour lesquels l'heure est à « la lutte pour les droits de la classe ouvrière, pour la République et l'indépendance de la France »[485].

Cependant, malgré cette combattivité de façade, les débats à l'intérieur du PCF sont vifs quant à l'opportunité de la poursuite de la grève. Maurice Thorez, rentré d'URSS le 29 novembre, se montre très critique sur la gestion de celle-ci pendant son absence. En particulier, il reproche aux dirigeants d'avoir encouragé la mise en place d'une « grève générale » alors même que l'éventualité d'une prise de pouvoir n'est pas envisageable, ni souhaitée par Staline – qui s'est montré très peu favorable au mouvement lors de ses entretiens avec Thorez. Au Bureau Politique du 3 décembre, il est ainsi décidé d'insister sur les revendications de manière à éloigner l'idée d'une grève politique et insurrectionnelle. Par ailleurs, à partir du 4 décembre, le PCF accepte l'idée de négociations par branche, tandis que *L'Humanité* rend compte des reprises du travail après satisfaction des revendications. En douceur, donc, le PCF, tout en continuant à exalter la combativité de la classe ouvrière, prépare les esprits à la reprise du travail.

Cependant, c'est également à ce moment, au début du mois de décembre, que la violence des affrontements monte encore d'un cran, en dépit des directives du PCF et de la CGT. Des tentatives sont faites pour réoccuper des bâtiments évacués par la police, les sabotages de l'outil de travail deviennent plus courants, ainsi que les violences entre grévistes et non-grévistes. Dans la nuit du 2 au 3 décembre, le déraillement du train Paris-Lille, d'origine criminelle, fait 16 morts et 30 blessés. Il serait le fait d'éléments « gauchistes » qui pensaient que le train transportait des CRS et des gardes mobiles. De même, le 4 décembre, à Valence, une tentative d'occupation de la gare par des manifestants fait 3 morts et 12 blessés par balle du côté des grévistes. Les forces de l'ordre s'en sortent avec une vingtaine de blessés par des jets de projectiles ou des coups divers (mais pas de blessures par balle).

Face au durcissement du mouvement, le Comité National de grève semble, dans un premier temps, adopter une attitude sans concession face aux propositions de compromis du gouvernement : les propositions de Daniel Mayer, ministre du travail, sont refusées le 8 décembre. Cependant, au même moment, on s'interroge à l'intérieur du Comité, à partir du constat du recul du mouvement dans certains secteurs, sur l'opportunité de continuer la grève ou de stopper le mouvement. Finalement, de manière assez inattendue pour les ouvriers des

[485] Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit*., p.39.

secteurs encore massivement engagés dans le mouvement (les mineurs surtout), le Comité donne l'ordre de la reprise du travail le 9 décembre.

Quant au bilan du mouvement, il est contrasté. La mobilisation est inégale selon les secteurs (très forte dans les mines et faible parmi les fonctionnaires et les agriculteurs) et les régions de France (les régions industrielles sont les plus touchées).

La répression est, quant à elle, importante : les interventions de la police et de l'armée sont souvent très violentes. La libération des usines occupées et la protection par les forces de l'ordre des ouvriers souhaitant se rendre à leur poste se font souvent dans une très grande violence. Pour la première fois, les Compagnies Républicaines de Sécurité (CRS, qui dépendent de la Police Nationale) sont utilisées au maintien de l'ordre.

Par ailleurs, les sanctions judiciaires et professionnelles se conjuguent et pèsent lourdement sur les épaules des grévistes. En tout, 1375 personnes font l'objet poursuites judiciaires (chiffres du Ministère de l'Intérieur), dont un tiers dans le département de la Seine et 20% dans les Bouches-du-Rhône. La majorité des condamnations sont prononcées pour entraves à la liberté du travail (1113 peines), sabotage (112 peines), port d'arme (57 condamnations) et violences (41 condamnations). Il y a également 57 relaxes. Les peines prononcées sont majoritairement des amendes et de courtes peines de prison (moins d'un mois) avec sursis. La majorité des personnes arrêtées sont des communistes ou proches du Parti, auxquels s'ajoutent trois militants du MRP[486].

En ce qui concerne les sanctions professionnelles, elles sont également importantes. Les « meneurs » et les militants cégétistes impliqués dans le mouvement sont licenciés sans ménagement, aussi bien dans le public que dans le privé. Les Charbonnages et les Houillères sont épurés de leurs dirigeants communistes, tandis que le pouvoir du Directeur Général, nommé en conseil des ministres, est rehaussé au détriment de celui du Conseil d'Administration (dans lequel les syndicats siègent). Enfin, la reprise en main disciplinaire des ouvriers est organisée : l'absentéisme est sévèrement puni et les sanctions disciplinaires durcies.

En outre, les grèves de 1947 ont des conséquences extrêmement importantes sur l'ensemble de la société. En particulier, elles marquent la fin des tentatives unitaires depuis la Libération en créant des fractures irréparables dans la société française. Dès les premiers temps de la grève en effet, une ligne de scission apparaît au sein même de la classe ouvrière, entre grévistes et non-grévistes, aiguillonnée par la scission à l'intérieur de la CGT entre la mouvance des anciens "unitaires" et la mouvance Force Ouvrière qui adoptent deux attitudes différentes

[486] Robert Mencherini, *Guerre froide, grèves rouges…, op. cit*.

à propos des grèves. Les forces de l'ordre et la Justice se saisissent de cette fracture pour organiser la répression et la réduction du mouvement au travers de la loi « pour la défense de la République et la liberté du travail ». En vertu de celle-ci, en effet, les forces de l'ordre escortent les non-grévistes à l'intérieur des usines, forçant les barrages établis par les grévistes. En retour, les « jaunes » deviennent la cible des grévistes. Ainsi, au moment des grèves de 1947, la classe ouvrière se trouve donc violemment et irrémédiablement divisée. Cette division se répercute sur la CGT même, dont l'unité, reconstituée depuis le Front Populaire, éclate de nouveau à ce moment-là. Les membres de la tendance « Force Ouvrière », favorables à la reprise du travail et animés par un anticommunisme croissant, quittent à ce moment la CGT et fondent quelques mois plus tard, au printemps 1948, le nouveau syndicat Force Ouvrière. C'en est bel et bien fini de l'unité de la classe ouvrière.

Enfin, la montée en flèche de l'anticommunisme et la mise en place des gouvernements de Troisième Force entraîne un rejet de plus en plus important de la classe ouvrière en dehors de la vie politique. En effet, la spécificité de ces gouvernements est qu'ils sont constitués et dirigés par des partis minoritaires à l'Assemblée Nationale, tandis que les partis de masse disposant de nombreux députés à l'Assemblée (le PCF surtout et le RPF en 1947) sont tenus à l'écart de l'exécutif. Le paradoxe se situe donc dans le fait que pendant plusieurs années, la France se trouve gouvernée par des partis non représentatifs coalisés contre les partis réellement représentatifs. Ainsi, pendant un temps, le suffrage universel se trouve privé de toute influence politique, les gouvernements en place ne reflétant pas les résultats des législatives[487].

Si Grémillon, nous l'avons vu, développe des allusions plus que transparentes au contexte politique de 1947, il semble hésiter longtemps sur l'opportunité de développer la proximité entre la figure du Garde mobile de 1848 et celle du CRS de 1947, qui sont respectivement les agents concrets de la répression de la classe ouvrière. Il semble que cette « hésitation » peut être mise en corrélation avec le contexte politique et social du moment.

On peut faire l'hypothèse que, dans un premier temps, Grémillon, conseillé par Émile Tersen, a souhaité rendre compte le plus fidèlement possible du contexte historique de 1848. Dans cette optique, il va sans dire que la question de la Garde mobile, qui est une des grandes spécificités de juin 1848, doit être abordée. De plus, cette référence sert le propos du cinéaste puisqu'il met en valeur le cynisme de la bourgeoisie qui retourne la classe ouvrière contre elle-même.

[487] Jean-Pierre Dubois, « Les nouvelles institutions », art. cité.

Dans sa lettre du 17 août 1947, Émile Tersen met cependant en avant l'insuffisance du personnage d'Étienne (le palefrenier), qui n'est pas assez « traître » à son goût. En effet, dans la logique de l'historien communiste, Étienne « n'est pas un vrai *lumpen*. Il a déjà choisi, c'est un larbin. Il est naturel qu'il serve ses maîtres avec un fusil, après les avoir servis avec un fouet ou un balai »[488]. Selon lui, pour être crédible, Grémillon aurait dû mettre en scène « un gars du peuple authentique, arraché au peuple, retourné contre lui... ».

Cependant, avec les débuts de la guerre froide en 1947 – c'est-à-dire à l'heure où chaque camp se rassemble pour former un « bloc » face à son adversaire – on peut supposer que cette idée de mettre en scène la trahison d'une partie de la classe ouvrière envers l'autre partie paraît inopportune au cinéaste. Ainsi, dans la deuxième version du scénario écrite entre le 16 juillet et le premier septembre 1947, le personnage d'Étienne le palefrenier devenu garde mobile disparaît. Si la Garde mobile continue à apparaître dans le scénario, la spécificité de son recrutement n'est plus explicitée. L'heure est à l'union du prolétariat.

La troisième version, datée du 27 octobre au 11 novembre 1947 – dans laquelle, nous l'avons vu, l'équivalence entre 1848 et 1947 est le plus ouvertement développée –comporte trois variantes de la fin du film, qui adoptent deux attitudes différentes sur la question de la Garde mobile. La première semble poursuivre le processus engagé dans la deuxième version. Ainsi, le passage dactylographié :

> La besogne – en bas – est terminée. Les cadavres sont en tas. Un soldat hoche la tête, un mobile dit : – Faut quand même pas exagérer. Je suis sûr qu'il n'y en avait pas un quart d'innocent dans tout le paquet[489]

…déjà présent dans la deuxième version de la scène finale, est barré au crayon à papier. Grémillon fait ici le choix de ne pas insister sur la cruauté spécifique de la Garde mobile. La répression semble alors le fait collectif de l'armée en général.

Dans la seconde variante de la fin, ce passage n'apparaît plus dans la partie dactylographiée, comme si la modification effectuée précédemment avait été prise en compte. Cependant, sur la même feuille, le passage supprimé est rajouté à la main et même étoffé :

> Pour eux non plus il n'y en a certainement plus pour longtemps. Françoise sort les alliances de son corsage. Leurs mains s'unissent.... Ils avaient bien cru que c'était pour le meilleur... N'est-ce pas pour le pire ?
>
> ~~La besogne en bas est terminée : les cadavres sont en tas.~~
>
> ~~À un soldat qui hoche la tête, un mobile dit :~~

[488] Lettre d'Émile Tersen à Jean Grémillon du 3 août 1947, fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).
[489] V3, seq. 55.

~~- « Faut quand même pas exagérer. Je suis sûr qu'il n'y en avait pas un quart d'innocents dans tout le paquet ».~~

Lorsque le mobile se retourne nous reconnaissons « Monsieur Guy ».

La partie barrée correspond à celle qui était dactylographiée (première fin, cité ci-dessus) puis barrée (deuxième fin), tandis que le reste a été rajouté par rapport aux versions antérieures (troisième fin). On voit que dans cette troisième variante de la fin manuscrite, Grémillon rajoute quelques éléments mélodramatiques autour de Jean et Françoise et, surtout, remet non seulement en place la réplique précédente, mais l'attribue à un personnage déjà connu du spectateur : « Monsieur Guy ». Dans cette troisième version du scénario, en effet, le personnage de Monsieur Guy (qui n'existe pas dans les autres versions) apparaît lors de deux autres séquences : celle de la bijouterie (réécrite dans cette version, Monsieur Guy est le neveu du bijoutier), et celle de « l'estafette » (le nom est ajouté à la main, Guy est l'estafette qui vient porter des informations aux insurgés). Un personnage de traître réapparaît. Pourquoi ce retour en arrière ?

Peut-on supposer qu'à l'automne 1947, Grémillon, qui vient tout juste de terminer la troisième version de son scénario décide de rendre compte des événements en cours en France ? Officiellement, cette version du scénario était terminée dès le 11 novembre, soit juste avant le début du mouvement de grève. Mais l'existence de trois variantes de la fin, dont la dernière est restée manuscrite, laisse supposer que Grémillon a repris son texte et décidé d'y faire de nouveau entrer le personnage du garde mobile parce qu'il lui permettait de mettre en valeur une équivalence entre la situation de 1848 et celle de 1947.

Ici, la Garde mobile devient, en effet, un équivalent des CRS de 1947. En 1848, ce sont des ouvriers qui sont engagés dans la Garde mobile par les autorités et retournés contre le peuple. En 1947, ce sont des communistes, anciens Résistants engagés dans les FRS en 1944 qui se trouvent engagés contre le peuple du fait de l'utilisation des CRS (issues de la fusion de FRS et des Groupes Mobiles de Réserve de Vichy en 1945) dans le maintien de l'ordre. Cette contradiction est particulièrement sensible dès le 12 novembre 1947 à Marseille, soit au tout début du mouvement de grève. En effet, à l'Hôtel de Ville et au Palais de justice, ce sont les CRS qui sont chargées du service d'ordre et sont rapidement débordées par la foule. En pleins débuts de la guerre froide, l'affaire fait très rapidement scandale. Les CRS communistes, accusés d'avoir fraternisé avec les manifestants et même de leur avoir livré des armes, sont limogés de leurs postes malgré leurs dénégations. De son côté, le PCF – ne tenant pas non plus

compte des protestations de CRS incriminés – érige leur refus (supposé) de tirer sur le peuple en exemple de la fraternité existant « naturellement » au sein de la classe ouvrière[490].

En réintroduisant *in extremis* le personnage du garde mobile, Grémillon tente peut-être de mettre en valeur ce qu'il considère alors comme une tactique « classique » des pouvoirs en place, qui consiste à diviser le mouvement ouvrier pour le faire disparaître. D'autant plus que le cas de Marseille n'est pas isolé. Avec la loi « pour la Défense de la République et la liberté du travail », l'État organise bel et bien les conditions de la scission de la classe ouvrière à l'échelle du pays. Dans cette optique, la création du syndicat Force Ouvrière constitue la preuve de l'échec de l'union de la classe ouvrière.

Cependant, dans la version suivante (V4), écrite au début de l'année 1948, c'est-à-dire après la fin du mouvement de grève, le personnage de Monsieur Guy disparaît définitivement et la spécificité de la constitution de la Garde mobile redevient implicite. Peut-on supposer que Grémillon a finalement renoncé à cette idée pour éviter, justement, de rappeler l'origine composite des CRS ? La propagande du PCF s'évertuait alors à prouver, nous l'avons vu, que les CRS sont des éléments exogènes à la classe ouvrière (les éléments communistes en ayant été expurgés) et destiné à la détruire. On retrouve ici, dans le contexte de guerre froide, l'absolue nécessité pour chaque camp de faire « bloc », qui se traduit par l'impossibilité de décrire non seulement une classe ouvrière possiblement divisée, mais également des forces de police à la composition complexe.

Au début de l'année 1948, Grémillon réoriente donc une nouvelle fois son scénario et décide de souligner la violence de la répression de juin 1848, sans doute en vue de mettre en garde les spectateurs contre la volonté de répression du mouvement populaire. Répression dont le premier acte a déjà eu lieu lors de la répression des grèves de novembre-décembre 1947[491].

Ainsi, le personnage du garde mobile traître à sa classe disparaît de la version définitive du scénario, tandis que Grémillon travaille à mettre en avant la violence sans précédent de la répression de juin 1848. Pour cela, il met en place deux dispositifs. Tout d'abord, il met dans la bouche de certains de ses personnages, au cours de deux scènes distinctes – redondantes l'une par rapport à l'autre – des éléments de dénonciation du comportement de la Garde mobile à l'égard des insurgés. La première des scènes concernées est celle où Nivôse tente de négocier directement avec le gouvernement. La dénonciation, logiquement, gagne en violence au fur et à mesure de l'écriture du scénario. Dans la première version, Nivôse dit :

[490] Maurice Agulhon, Fernand Barrat, *CRS à Marseille, 1944-1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1971.
[491] On sait qu'un autre mouvement de grève, lui aussi très durement réprimé, aura lieu à la fin de l'année 1948.

> Nous ne désirons pas l'effusion de sang de nos frères […] nous voulons seulement conserver nos droits de citoyens[492].

Ici, plus qu'il ne dénonce, Nivôse déplore, et rattache le mouvement insurrectionnel à l'idée de défense d'un droit.

Dans la deuxième version du scénario, la révolte est toujours liée à l'idée de défense des droits, mais Nivôse insiste sur la violence de la répression en train d'avoir lieu, même si le texte reste encore évasif sur la question de savoir qui sont les victimes et les bourreaux. Il dit, choisissant la voix passive :

> Une incroyable quantité de sang va continuer à se répandre dans Paris. Nous ne demandons que notre droit[493].

Enfin, dans la dernière version du scénario, la même idée reste présente, ainsi que la référence au droit, mais la formulation gagne encore en violence par le passage à la voix active et par l'utilisation d'un vocabulaire beaucoup plus explicite (le terme de « massacre » est utilisé) :

> Vos troupes ont déjà fait un massacre épouvantable, mais vous savez bien l'étendue de leurs pertes. On raconte sur nous des histoires horribles. Et pourtant, nous nous sommes contentés de nous défendre… d'empêcher la déportation de nos frères ! Est-ce que vous pensez à la quantité de sang qui a déjà été répandu et qui va continuer à se répandre ? Est-ce que vous y pensez ? Nous, nous ne demandons que notre droit[494].

Ici, Nivôse désigne explicitement les troupes gouvernementales comme responsables de la répression (« Vos troupes ») et met en valeur l'existence d'une propagande visant à noircir l'image des insurgés.

Grémillon reprend les mêmes idées un peu plus loin, à la séquence 42. En pleine insurrection de Juin, un homme donne des nouvelles des combats :

> La Garde mobile fait une boucherie épouvantable… Ils massacrent les prisonniers[495].

Puis, un autre, ajoute :

> On leur raconte sur nous des histoires ignobles[496].

Un troisième, enfin :

> On n'a jamais vu ça… Vaut mieux être tué qu'être prisonnier[497].

[492] V1, seq. 19.
[493] V2, seq 50.
[494] V4, seq 44.
[495] V4, seq 42.
[496] V4, seq 42.
[497] V4, seq 42.

Comme pour la scène étudiée plus haut, les versions précédentes de cette séquence étaient beaucoup plus évasives et moins violentes dans la formulation. Ainsi, au moment de l'écriture de la dernière version du scénario, la violence des rapports sociaux du début de l'année 1948 se répercute dans le travail de Grémillon, qui met en avant la violence également à l'œuvre au moment de l'écriture.

En outre, toujours dans la dernière version de son scénario, Grémillon, s'attache à montrer que la férocité de la répression est planifiée par la bourgeoisie. Alors que les versions précédentes ne faisaient que donner un aperçu technique de la tactique de répression employée par Cavaignac, dans la séquence 40 de la dernière version, non seulement la stratégie du général est expliquée par Espivent-Vignolles mais, de surcroît, le personnage se permet des commentaires violents sur le sort qui doit être réservé au peuple. Il dit à Étienne, effrayé par le massacre à venir : « il y a des moments où, comme dans les maladies, une bonne saignée arrange tout… Saignés comme des lapins ! ». Plus loin : « Laissez donc faire le peuple : il creuse lui-même son trou »[498]. Cette scène précède immédiatement les séquences de l'attaque de la barricade derrière laquelle se trouvent Françoise, Jean, Nivôse et les autres annonçant d'emblée le ton de ces scènes de massacre.

En effet, pour la dernière partie de son scénario, Grémillon écrit un certain nombre de scènes montrant les combats entre les insurgés et les forces gouvernementales, qui se terminent sur la description de la défaite des insurgés et le massacre qui s'ensuit. Ainsi, dans la séquence 50, nous assistons, du point de vue de Françoise et Jean réfugiés dans un immeuble, à l'assaut « furieux » de la barricade et à la défaite rapide des insurgés. Plus particulièrement, Grémillon insiste sur le traitement réservé aux prisonniers :

> Les bras liés dans le dos, couverts de poudre, les vêtements tout déchirés, entre deux haies de soldats, commencent d'apparaître les quelques insurgés qui ont survécu à cet assaut furieux. On les forme en colonnes, en les frappant à coup de crosse, en les bousculant. Certains, trop blessés pour se tenir debout, sont soutenus par leurs camarades[499].

Après la bataille, les séquences 51 à 54 sont consacrées spécifiquement au récit de la répression dont sont victimes les insurgés et, en particulier au piège qui leur est tendu dans la carrière par les gardes mobiles. Ainsi, le cinéaste montre dans un premier temps les insurgés réfugiés dans la carrière, puis, juste après, l'arrivée des gardes mobiles qui se mettent en place

[498] V4, seq 40.
[499] V4, seq 50.

discrètement : « Comme ça, pas un n'en réchappera… »[500]. Dès l'abord, Grémillon souligne la violence qui va être à l'œuvre en montrant que l'intention des soldats est bien d'éliminer les insurgés jusqu'au dernier.

À la séquence 53*, nous assistons, selon le même dispositif que la prise de la barricade, au massacre des insurgés vu par les yeux de Françoise et Jean, cachés dans un recoin de la carrière. Les deux personnages assistent alors à l'arrivée des gardes mobiles, qui prennent par surprise les insurgés. Le texte précise, mettant encore une fois en avant le côté systématique de cette répression : « Des Mobiles débouchent par toutes les entrées… tirent au hasard sur les insurgés… »[501]. Ensuite, Grémillon met concrètement en valeur la volonté d'élimination qui motive les forces de l'ordre en mettant en scène, toujours sous les yeux de Françoise et Jean – qui servent d'intermédiaire au spectateur –, l'exécution sommaire des prisonniers (« plusieurs pelotons de douze Mobiles fusillent les insurgés qu'on amène par files de cinq »[502]) et insiste sur la quantité de personnes tuées puisque « Des Mobiles sans armes entassent les cadavres »[503] ou encore, un peu plus loin « des Mobiles traînent les cadavres pour les mettre en tas »[504]. De telles images, si peu de temps après la fin de la guerre, ne peuvent qu'appeler d'autres images issues du récit des diverses exactions des nazis (massacres et exécutions sommaires, charniers à ciel ouvert) et des images ramenées par les troupes de libération des camps de l'est. L'association implicite entre les massacres de juin 1848 et le système répressif nazi trace un lien de continuité, dans l'esprit de Grémillon, entre totalitarisme et meurtre de masse. Ainsi, la répression et le massacre du peuple orchestré par l'État devient le symptôme d'une volonté de prise de pouvoir totalitaire et de remise en cause du régime républicain.

D'ailleurs, le cinéaste fait explicitement le lien entre l'insurrection de Juin et l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la Présidence de la République en décembre 1848. Il montre en effet, dans la séquence 32* de la dernière version de son scénario, une oligarchie frileuse en train de se jeter dans les bras de Bonaparte par peur du peuple en lutte pour sa liberté. Ainsi le cinéaste transmet-il aux spectateurs ses inquiétudes quant à la durée de la Quatrième République de 1947, menacée de toutes parts, une fois ses principaux défenseurs (sous-entendu les ouvriers, donc les communistes) supprimés, comme en 1848. Émile Tersen n'écrit-il pas à Grémillon, dès le 3 août 1947 :

[500] V4, seq 51.
[501] V4, seq 53*.
[502] V4, seq 54*.
[503] V4, seq 54*.
[504] V4, seq 54*.

> Pour revenir sur un terrain plus banal, je crois qu'historiquement, il faudrait arriver à montrer que la République [de 1848] est condamnée parce qu'elle a frappé le prolétariat seul capable de la comprendre et de la soutenir. Cela aussi, c'est une leçon qu'il ne sera pas mauvais de remettre en mémoire. Cela aussi, certains contemporains l'ont bien compris (« Je ne crois plus à une République qui commence par tuer ses prolétaires », a dit Sand[505]). Ne peut-on pas invoquer – avec la joie de la réaction – le désarroi du petit bourgeois (« boutiques fichues », écrit Marx), et l'inquiétante silhouette du Prince-Président ? Sommes-nous si sûrs de ne pas revivre ce drame ?[506]

On retrouve ici, sous la plume d'Émile Tersen, une allusion analogue à celle qu'avait faite Grémillon quelques années plus tôt à l'assemblée du CLCF du 24 décembre 1944 (cf. plus haut)[507]. Pas moins de deux ans plus tard, cette idée ressurgit dans l'esprit de Tersen et de Grémillon et trouve sa place dans le scénario du *Printemps*. Après les grèves de la fin de l'année 1947, il devient clair, dans l'esprit des deux hommes, que le même processus qu'en 1848 est en cours.

Conclusion du sixième chapitre :

On le voit, Grémillon organise, à partir de l'analyse produite par Karl Marx autour des événements de l'année 1848, un mode de compréhension du monde contemporain, se servant du genre historique pour rendre compréhensible, par allusion, une interprétation des processus historique à l'œuvre dans le présent. Au moment où la répression violente des grèves de la fin de l'année 1947 vient d'avoir lieu et après le renvoi des ministres communistes le 4 mai de la même année, Grémillon, en attirant l'attention des spectateurs sur les indices du retour à l'ordre pour 1848 et la répression violente de la classe ouvrière en juin conduisant au Second Empire, cherche donc à alerter sur la situation présente : après l'embellie de la Libération, le temps du « retour à l'ordre », de la répression de la classe ouvrière, est venu. Se profile même l'idée de la mort prochaine de la République, dont l'existence est remise en cause par la répression du mouvement populaire.

La fonction de formation d'un citoyen éclairé assigné par Charles Seignobos à l'Histoire existe bien chez Grémillon, qui entend bien, par l'histoire de 1848, faire prendre conscience

---

[505] Dans une lettre à Charlotte Marliani datée de la mi-juillet 1848, elle écrit effectivement : « Je ne crois pas en l'existence d'une république qui commence par tuer ses prolétaires. Voilà une étrange solution donnée au problème de la misère », Georges Sand, *Correspondance Tome VIII.* Tersen cite certainement de mémoire d'où les quelques approximations.

[506] Lettre du 3 août 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon, Fonds Jean Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,12).

[507] « Vous savez qu'un jour de décembre il réussit… l'empire allait naître demain… La IIIe République était morte…Soyez ardents, chers camarades… Mais soyez vigilants », Jean Grémillon, « Un cinéma à l'image du pays » (décembre 1944) dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art !..., op. cit.*

aux spectateurs du processus de trahison de la classe ouvrière à l'œuvre et de la nécessité de ne pas laisser la République, en 1947, entre les mains de ces ennemis.

Ici, Grémillon se situe de plain-pied dans les batailles politiques de son temps. On sait en effet qu'au moment des débuts de la guerre froide, la lutte entre les partis s'orchestre justement autour de la défense de la République. Ainsi, le gouvernement de Troisième Force, union de circonstance entre la SFIO, le MRP et le Parti Radical ressuscité, a – faute de programme politique commun – pour unique objectif la défense de la République (plus particulièrement de la Quatrième République) contre la menace autoritaire représentée d'un côté par le PCF, suspecté de vouloir faire de la France une démocratie populaire satellite de l'URSS et, de l'autre, par le RPF du Général de Gaulle, résolument hostile à la Quatrième République et prônant, autour de sa personne et avec une rhétorique républicaine, un renforcement du pouvoir exécutif. De leur côté, les communistes orientent également leur programme dans le sens d'une défense de la République contre les visées impérialistes des États-Unis, qui ont déjà à leur solde le gouvernement français, et contre la figure du Général de Gaulle. Là encore, le danger totalitaire est mis en avant. La répression des grèves ouvrières, donc la répression du peuple français, devient alors un argument venant étayer cette vision des choses.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Ainsi, Grémillon crée, avec le *Printemps de la liberté*, une véritable œuvre politique. Prenant à bras le corps la commande – un film de propagande républicaine chargé d'affermir la position de la jeune Quatrième République – il propose un scénario dans lequel, s'appuyant sur l'histoire de 1848, il souligne le péril immédiat dans lequel se trouve la République. Pour lui, le danger dans lequel se trouve le régime n'est pas le fait des ouvriers revendicatifs, au contraire, mais de l'élite bourgeoise au pouvoir qui cherche à museler le prolétariat (pourtant principal soutien du régime Républicain, d'après Georges Sand et bien d'autres). D'un film de propagande républicaine, *Le Printemps*, à trop pousser l'analogie avec 1848, remet violement en cause, non pas la République en elle-même, mais les agissements du gouvernement en place. C'est donc, à terme, un scénario violement contestataire que propose Grémillon.

Une étude rapide de l'historiographie produite à l'occasion de la commémoration du centenaire permet de se faire une idée de l'originalité radicale du point de vue adopté par Grémillon par rapport aux ouvrages scientifiques produits dans le cadre de la commémoration. Plus particulièrement, la Commission nationale patronne directement, par l'intermédiaire de la Société de 48 qui sélectionne les travaux à publier, un ensemble de publications, la « Collection du centenaire » composée de vingt-deux ouvrages publiés aux Presses Universitaires de France. Le contenu de ses ouvrages est d'un haut niveau scientifique et procède en même temps d'une volonté de vulgarisation puisqu'il s'agit de résumés (entre 64 et 84 pages) de recherches universitaires très récentes[508].

On remarque que ces ouvrages sont uniquement consacrés à la France, à l'exception de l'ouvrage d'Émile Tersen, *Le Gouvernement Provisoire et l'Europe. 25 février-12 mai 1848*. En outre, ils sont majoritairement centrés sur la mise en avant des valeurs de 1848 susceptibles de légitimer la République de 1948 dans un esprit consensuel. Ainsi, Gaston Martin propose un ouvrage sur *L'abolition de l'esclavage : 27 avril 1848* ; Paul Bastid se consacre quant à lui à *L'avènement du suffrage universel* ; Édith Thomas propose un *Les Femmes de 1848*. Par ailleurs, un grand nombre d'études sont des biographies de personnages importants. Dans ce dernier cas, chaque tendance politique propose des biographies susceptibles de légitimer sa propre vision de 1848 : Félix Armand propose un ouvrage autour de Fourier, *Les fouriéristes et les luttes révolutionnaires* ; Auguste Cornu propose un *Marx et la Révolution de 1848 ;* H.

508 Thomas Snégaroff, « D'un centenaire à l'autre… », art. cité.

Guillemin, proche du MRP, un *Lamartine en 1848* ; Georges Duveau, un ouvrage consacré à *Raspail* ; René Rémond, un *Lamennais et la démocratie* ; Sylvain Molinier, un *Blanqui*… La question ouvrière et l'histoire de la révolte de juin sont, quant à elles, les grandes absentes de la collection, mise à part un ouvrage de Charles Schmidt, *Des Ateliers Nationaux et des Barricades*.

On le voit, ce rapide survol de la collection proposée par la Commission du Centenaire propose une vision nationale et consensuelle des événements de 1848, même si une légère marge de manœuvre est laissée dans le choix des personnages sujets de biographies. Ainsi, priorité est accordée à Février sur Juin ; à Paris sur la province et à la France sur le reste de l'Europe[509]. Dans cet ensemble, on voit que le scénario de Grémillon, qui donne la priorité à l'histoire ouvrière et à la révolte de Juin par rapport à la révolution de Février, détone par rapport aux autres produits officiels de la Commémoration. Au contraire, s'éloignant de cette optique consensuelle, il se rapproche de l'historiographie produite par des proches du PCF qui publient des ouvrages aux Éditions Hier et Aujourd'hui et aux Éditions Sociales en parallèle de la Commémoration officielle. Ainsi, Jean Dautry, membre du PCF depuis 1941 et adhérent à la Société d'histoire de 1848, propose une *Histoire de la Révolution de 1848* publiée aux Éditions Hier et Aujourd'hui en 1948. Jean Bruhat, lui aussi membre du PCF et de la Société de 48, publie *L'Europe, la France et le mouvement ouvrier en 1848* édité aux Éditions Sociales la même année. Quant à Albert Soboul, lui aussi communiste et membre de « 48 », il propose une *Histoire de la Révolution française* éditée par le même éditeur la même année.

Partant de ce constat, il va sans dire que le projet de Grémillon, avec les débuts de la guerre froide et le glissement progressif du gouvernement vers la droite, devient rapidement inopportun du fait de l'approche historique qu'il propose.

Ce passage entre visée « didactico-propagandiste » (objet de la commande de l'État) et brûlot hostile au gouvernement se joue entre la première et la deuxième version du scénario, c'est-à-dire au cours de l'été 1947. En effet, c'est à partir de l'écriture de cette deuxième version – écrite alors que les ministres communistes ont été limogé et que les tensions de guerre froide s'installent en France – que Grémillon choisit, se fondant sur l'analyse de Marx, de donner une interprétation de classe aux événements de 1848. Pour cela, il renforce la bipolarité de son scénario, abandonnant la position « centrale » qu'il avait adoptée jusqu'alors. Le personnage du petit bourgeois qui servait de fil rouge au récit ne survit pas à cette réorientation : il devient

[509] Jean-Luc Mayaud, « Le centenaire de la révolution de 1848… », art. cité.

un personnage très secondaire. À la place, Grémillon choisit de centrer son récit sur la classe ouvrière, dont il organise l'apologie en insistant sur l'héroïsme individuel et collectif de cette classe. Au contraire, la bassesse de la bourgeoisie est développée au travers du personnage d'Édouard Espivent-Vignolles, tandis que les personnages de bourgeois positifs sont supprimés (comme c'est le cas de La Haye-Frejeac, inspiré d'Alexis de Tocqueville). Surtout, le cinéaste, par la structure même de son récit par « juxtapositions », organise la confrontation morale des deux groupes et propose un commentaire implicite sur les événements.

Ici, Grémillon a donc pour objectif non pas seulement de transmettre des connaissances, mais de persuader et convaincre son spectateur du bienfondé de son analyse : la survie de la République en dépend, l'enjeu est donc de taille. Pour ce faire, le cinéaste met donc en place un ensemble de dispositifs visant à emporter la conviction des spectateurs. Ainsi, on retrouve dans le scénario deux grandes structures typiques du « roman à thèse » selon Susan Suleiman[510] : la structure antagonique qui consiste à mettre en scène, dans la fiction, l'affrontement entre « celui » qui a tort et « celui » qui a raison ; et la structure d'apprentissage, qui met en scène la « conversion » d'un personnage à la cause juste. Ainsi, dans le scénario, s'affrontent des personnages issus du monde ouvrier, largement positif, avec les membres d'une bourgeoisie et d'une aristocratie connotés négativement. En outre, la découverte de la « vérité » par certains de ces personnages (Françoise et La Croque) est mise en scène.

Enfin, nous avons vu que Grémillon met en place un dispositif de mise en équivalence du passé et du présent. Pour résumer, l'espoir des ouvriers de 1848 après la proclamation de la II^{e} République, devient l'équivalent de celui des ouvriers et des Résistants de 1944. Ensuite, le désenchantement progressif – provoqué par la reprise en main du pouvoir par les forces politiques traditionnelles – des ouvriers entre février et juin 1848 devient symbolique de celui des communistes après la Deuxième Guerre mondiale. Par ailleurs, c'est la reprise en main du pouvoir par la bourgeoisie qui conduit : en 1848, aux Journées de juin et en 1947, aux grèves des ouvriers et à la guerre froide. Avec ce constat parallèle, Grémillon prévoit la remise en cause du régime républicain à courte échéance, du fait de la volonté du gouvernement de tenir à distance la classe ouvrière.

[510] Susan R. Suleiman, *Le roman à these…, op. cit.*

TROISIÈME PARTIE
RÉSONANCES : VERS D'AUTRES FORMES

INTRODUCTION

Cette partie s'attachera à suivre, après l'échec définitif de la réalisation cinématographique du *Printemps de la liberté*, le prolongement de sa « vie » sous d'autres formes artistiques. Effectivement, le travail de Grémillon marque suffisamment les esprits de quelques-uns de ses contemporains pour que se mettent en place des soutiens au réalisateur et à son travail, qui aboutissent à la création d'un certain nombre d'œuvres « dérivées » du scénario original du *Printemps de la liberté*. Chronologiquement, il s'agit d'abord de son adaptation à la radio française, monopole de service public, en juillet 1948. Puis, de la publication du scénario par Louis Aragon aux éditions du PCF, en décembre 1948. Enfin, de sa représentation théâtrale le 17 septembre 1950 au « Rendez-vous de Biarritz », deuxième édition du « Festival du film maudit de Biarritz » organisé par le ciné-club Objectif 49.

L'étude de ces différentes adaptations va nous permettre d'approfondir notre compréhension du travail et du comportement de Grémillon à ce moment. Ainsi, la publication du scénario nous permettra d'envisager le travail de Grémillon sous un angle littéraire et de le rattacher au réalisme socialiste tel que le théorisa Louis Aragon. Il nous a en effet semblé impossible de mener cette étude à bien sans envisager le travail de Grémillon par rapport à la littérature mais aussi, et surtout, à la politique. Au travers de la question du réalisme socialiste, c'est effectivement la question du rapport entre l'œuvre d'art et les questions politiques qui sera également traitée dans le cas particulier du *Printemps de la liberté.*

De leur côté, les adaptations radiophonique et théâtrale de l'œuvre de Grémillon participent de la construction du mythe de Jean Grémillon « cinéaste maudit » opérée dans le cadre de la concurrence entre critique communiste et critique « formaliste » à la fin des années quarante.

Dans deux cas sur trois, ces adaptations sont liées d'une manière ou d'une autre à la personnalité de Pierre Kast, assistant de Grémillon pendant la préparation du *Printemps* et marqué profondément par cette première expérience de cinéma. Le jeune homme (28 ans) se fait alors le défenseur inconditionnel de son aîné et gardera cette position jusqu'à la fin des années cinquante. Pour le reste de sa vie il vouera à Grémillon une admiration sans faille, mettant régulièrement en avant l'influence que le cinéaste a eue sur lui et, surtout, sur son œuvre[511]. La figure de Pierre Kast, grand orchestrateur des « vies posthumes », comme il aime

[511] Voir, ouvrage de Kast sur Grémillon publié en 1960. Kast y reprend son premier article sur Grémillon publié dans *La Revue du cinéma* n°16, 1948. Voir également, l'entretien dans l'ouvrage de Pierre Boiron consacré à Pierre Kast, dans lequel le cinéaste revient sur l'ensemble de sa carrière et montre l'importance qu'a eu sa relation avec Grémillon à ses débuts entre 1945 et 1950.

à le dire, du scénario du *Printemps de la liberté* nous servira de fil rouge au long de cette troisième partie.

Si *Le Printemps de la liberté*, n'a finalement pas été un film, il existe néanmoins aujourd'hui sous la forme d'un livre et d'une pièce radiophonique. Il a un moment existé sous forme d'une pièce de théâtre, dont la trace persiste encore aujourd'hui. L'histoire du *Printemps* – film avorté – est donc aussi, c'est tout au moins ainsi que nous l'entendons, celle de ses actualisations abouties. Ce sont ces formes diverses, marquées par leurs propres impératifs et leur propre contexte de réalisation – en tant que relectures de l'œuvre originale inaboutie – que nous allons également approcher.

Le parti pris de ce travail consiste donc à élargir la vision. L'étude du travail d'un cinéaste nous aura conduit finalement à travailler sur une forme littéraire (un scénario publié), puis sur une forme radiophonique et une forme théâtrale.

VII. LA QUESTION DU RÉALISME SOCIALISTE ET DE LA « CONTREBANDE » : L'INFLUENCE DE LOUIS ARAGON

Publié aux Éditions de la Bibliothèque Française à la fin de l'année 1948 (achevé d'imprimer le 10 décembre 1948), le scénario de Grémillon, qui garde son titre original *Le Printemps de la liberté,* est sous-titré *Dialogue et découpage d'un film commandé par le ministère de l'Éducation Nationale pour la célébration du centenaire de la Révolution de 1848.* Cette publication est le fait de deux hommes qui semblent fortement impliqués dans la volonté de rendre justice à l'œuvre de Grémillon : Pierre Kast, cheville ouvrière de la publication, qui réalise l'ensemble de l'appareil critique publié autour du scénario, et Louis Aragon, qui accepte de publier ce texte.

En réalité, la publication du texte du *Printemps de liberté* a été rendue possible par la rencontre, à un moment donné, d'un certain nombre d'enjeux, à la fois cinématographiques, littéraires et politiques. Pour saisir ces enjeux, il faut nous pencher sur la personnalité et les écrits de Louis Aragon. Plus particulièrement, c'est son travail de théorisation du réalisme socialiste qui va nous intéresser ici. En effet, si Aragon publie le *Printemps de la liberté,* c'est sans doute que celui-ci représente une application (cinématographique) possible du réalisme socialiste tel qu'il l'a théorisé depuis le milieu des années trente. L'objet de cette partie consistera à étudier le travail de Grémillon à l'aune de cette nouvelle dimension, en apparence littéraire et rendue accessible au travers de la publication. Ainsi, le travail de Grémillon peut être envisagé comme l'une des très rares tentatives de création d'un cinéma réaliste socialiste.

A. Histoire du réalisme socialiste en France

1) Rappel : en URSS

L'émergence du réalisme socialiste en URSS est le fruit d'un processus complexe sur lequel nous ne reviendrons pas ici[512] et qui remonte aux premiers temps de la mise en place du régime soviétique. Son instauration officielle a lieu, après la fondation de l'Union des écrivains soviétiques en 1932 en remplacement de la RAPP, au premier Congrès des écrivains soviétiques de 1934. Officiellement, la dissolution de la RAPP avait été décidée dans le but de mettre fin à

[512] Sur les origines du réalisme socialiste, voir Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Puf, (Que sais-je ?), 1998 ; Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français (1934-1954)*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Borreli, Université de Lorraine, 2002.

ses pratiques autoritaires et à son intransigeance à l'égard des écrivains non communistes. La fondation de l'UES se fait dans un esprit affiché d'ouverture et de tolérance à l'égard des écrivains « compagnons de route », l'unité se faisant autour de l'appartenance nationale (écrivains soviétiques) et de l'héritage d'un passé littéraire commun. L'objectif du pouvoir soviétique est de ramener à lui l'ensemble des écrivains soviétiques au travers de l'affiliation obligatoire à l'association.

La première mention officielle du réalisme socialiste ainsi que sa définition apparaissent dans les statuts de l'UES de 1934 :

> Le réalisme socialiste [est] la méthode principale de la littérature et de la critique littéraire soviétique et exige de l'artiste la présentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire[513].

Reynald Lahanque[514], dans sa thèse, a bien rendu compte de l'ambiguïté de cette définition. Comme son nom l'indique, le réalisme socialiste s'appuie largement sur la revendication d'une esthétique réaliste. Depuis le début des années vingt, à l'instigation de Lénine qui n'appréciait pas tellement les expérimentations formelles des futuristes ou des constructivistes, le réalisme était devenu progressivement la référence esthétique principale de l'art soviétique à partir des bases théoriques posées par Marx et Engels dans leurs écrits sur l'art et la littérature. Pour eux, en effet, le réalisme constitue la transposition du matérialisme historique dans le domaine artistique puisqu'il consiste à décrire la réalité telle qu'elle est, telle qu'elle est visible, et non telle qu'elle pourrait/devrait être (ce qui est le lot de l'idéalisme, typiquement bourgeois, contre lequel Marx et Engels se dressent). Cette volonté de dire la vérité, de donner à voir la réalité telle qu'elle est, ne peut, dans l'esprit des marxistes, que servir la cause du socialisme puisque l'artiste réaliste se confrontant à la réalité aboutira naturellement, par son observation, à la théorie du matérialisme historique, à savoir la lutte des classes et la montée en puissance du prolétariat. Dans cet esprit, le réalisme ne renvoie donc pas à une esthétique, mais à un certain type de rapports avec la réalité puisqu'il s'appuie sur la représentation du prolétariat en tant que « classe montante ». En ce sens, donc, est réaliste ce qui correspond à la vision marxiste du monde.

Cette nouvelle méthode est, en outre, liée avec la nouvelle fonction assignée à l'art : l'obligation de contribuer concrètement à l'édification du socialisme. En effet, en tant que reflet de la réalité, l'art exerce une action en retour sur la société parce qu'il permet d'accéder à une connaissance nouvelle du monde, de voir ce qui est invisible « à l'œil nu ». Ainsi, la pratique

[513] Traduction en français de la définition soviétique parue dans *Commune* n°10, juin 1934 (organe de l'AEAR).
[514] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français (1934-1954), op. cit.*

artistique acquiert une dimension scientifique, parce que l'œuvre d'art retrouve, du fait de sa dimension réaliste, la doctrine scientifique du matérialisme historique. En ce sens, le marxisme viendrait achever les tentatives réalistes de la littérature du XIX^{e} siècle. Marx et Engels considèrent Flaubert, Stendhal et surtout Balzac comme des « réalistes » mais dépourvus de la connaissance scientifique des rapports de production réels à l'œuvre dans la société (la vision claire du matérialisme historique) et donc inaptes à atteindre véritablement le réalisme intégral et scientifique. Ce « premier » réalisme est qualifié par Marx de « réalisme critique » dans le sens où ces premiers auteurs réalistes du XIX^{e} siècle, non communistes, ont donné par leurs écrits une vision critique de la société dans laquelle ils vivaient, du fait de leurs capacités d'observation. Pour Marx, qui écrit sur Balzac, c'est déjà un premier aboutissement, mais cela n'est pas suffisant. En effet, l'œuvre doit non seulement critiquer, mais également donner une vision des processus à l'œuvre qui vont conduire à une transformation de la société de manière à entrevoir déjà le monde nouveau. D'où la dimension particulière du réalisme marxiste, que l'on retrouve dans la théorie du réalisme socialiste par sa volonté de montrer le monde tel qu'il est, certes, mais aussi de le faire sentir tel qu'il sera. D'où l'ambiguïté de la fin de la définition de 1934 qui prescrit pour l'artiste « la représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire ». Ainsi, la méthode du réalisme socialiste exige de l'écrivain qu'il adhère à la théorie du marxisme-léninisme, envisagée comme pensée scientifique de la réalité. Cette prescription donnera naissance à l'aspect du réalisme socialiste le plus connu et le plus moqué : son optimisme. En effet, puisque l'artiste est chargé de représenter la « réalité dans son développement révolutionnaire », c'est-à-dire de donner à voir la future société socialiste, il ne peut que donner une vision optimiste de l'avenir.

Le rôle assigné à la critique littéraire dans le système soviétique va, en outre, placer cette dernière dans la position de juger et d'évaluer le degré de conformité des œuvres par rapport à la théorie du réalisme socialiste. Ce contrôle s'exerce en réalité sur le fond des œuvres puisque les critiques vont avant tout s'attacher à juger de la conformité de l'œuvre au matérialisme historique. Ainsi, l'évaluation de la réussite esthétique se fait en fonction d'une saisie correcte des processus historiques décrits par la théorie marxiste. Ici, on le voit, les questions de forme et de fond se confondent, la réussite esthétique devenant d'abord une question de contenu.

La définition du réalisme socialiste français, qui se développe dans un cadre démocratique autour de la personnalité de Louis Aragon, diverge rapidement de la définition et de la pratique soviétiques, même si elle présente des caractéristiques communes avec elles.

2) En France dans les années trente : le combat d'Aragon

Tout au long des années trente, l'idée d'un réalisme socialiste « à la française » est défendue par Louis Aragon. Pour comprendre l'attraction éprouvée par ce mouvement sur l'écrivain, il faut remonter à sa présence au premier Congrès des écrivains soviétiques de 1934. Ce congrès, dont nous avons vu qu'il était placé par les autorités soviétiques sous le signe de l'ouverture, ne rassemble pas seulement des écrivains soviétiques, mais également une quarantaine d'écrivains étrangers, européens en particulier. Du côté des Français, André Malraux, Paul Nizan, Jean-Richard Bloch et Louis Aragon sont présents. Immédiatement, Aragon prend acte de la naissance de la nouvelle méthode de la littérature soviétique. Le discours de Maxime Gorki en particulier le galvanise[515].

Comme les autres représentants des autorités qui prononcent des discours au cours du Congrès, Gorki commence par opposer la littérature qui met en scène des « bâtisseurs » (Gorki prend le modèle d'Hercule) et celle qui montre des « inutiles » : policiers, bandits, voleurs… Effectivement, le genre policier est la cible principale de l'écrivain soviétique (comme celle de Jdanov et Radek, qui interviennent également au Congrès). En lieu et place de cette littérature jugée décadente, il propose la mise en place d'une littérature fondée sur des histoires et des héros tirés du folklore national, qui a l'avantage d'« ignorer totalement le pessimisme ». Ainsi, à la littérature bourgeoise pessimiste et idéaliste, Gorki oppose une littérature optimiste, réaliste, active, bref une littérature se voulant populaire. Par ailleurs, il assigne un rôle concret à la littérature dans l'édification du socialisme puisque, pour lui, « l'un des devoirs de la littérature est précisément de développer la conscience révolutionnaire du prolétariat, son amour pour la patrie, et sa volonté de la défendre »[516].

Ce qui plait à Aragon dans ce discours c'est non seulement la grande ouverture d'esprit que porte le réalisme socialiste tel que défini par Gorki, définition d'une méthode plus que prescription d'un style, mais c'est également la manière dont l'écrivain soviétique rattache la nouvelle méthode au folklore national russe, c'est-à-dire au passé littéraire national. Ainsi, la nouvelle méthode, loin de faire table rase, puiserait au contraire sa force dans les expériences littéraires du passé russe et en particulier dans l'épanouissement multiséculaire du genre réaliste. Aragon se montre d'autant plus intéressé par cette dimension du discours de Gorki que c'est elle qui lui permet d'envisager très rapidement, dès le moment du Congrès, la possibilité d'exporter, de développer et d'adapter le concept en France.

[515] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français (1934-1954), op. cit.*
[516] D'après la traduction de *Commune* n°10.

La question de la définition d'un réalisme socialiste typiquement français retient toute l'attention d'Aragon pendant les années trente. Tout d'abord, il insiste, dans de nombreux textes et interventions qu'il consacre à cette question[517], sur l'idée que le réalisme socialiste correspond à la mise en place d'une nouvelle fonction sociale pour les écrivains. En effet, Aragon défend l'idée que « les écrivains sont appelés à jouer un rôle historique dans la transformation même de l'homme »[518] puisque l'avènement d'une nouvelle société nécessite la création d'un homme nouveau, que l'écrivain contribue par son travail à faire apparaitre. Ainsi, cela signifie l'existence d'une vraie place pour l'écrivain dans la société, et la reconnaissance de son utilité sociale aux yeux du pouvoir politique.

Aragon remet donc en cause le fantastique, la fantasmagorie, la fantaisie pour défendre le « retour à la réalité »[519], c'est-à-dire un art réaliste chargé de dispenser la connaissance du « monde réel ». En effet, pour lui, le réalisme est un instrument révolutionnaire au service de la classe montante (le prolétariat) qui doit absolument s'en saisir pour mener à bien le changement de société. À ce titre, l'auteur dessine les contours d'un art orienté vers la primauté du fond sur la forme, le plus important étant la chose à exprimer. Le surréalisme est dans cette optique violemment critiqué par Aragon qui fait par la même occasion son autocritique. En effet, si l'écrivain est en charge de la « rééducation » des hommes, c'est à la condition de sa transformation personnelle préalable. Aragon rejette ainsi son passé « bourgeois » et devient, par sa volonté de définir et de produire un art réaliste socialiste, un homme nouveau.

Cette réflexion de l'écrivain correspond à son retour vers la forme romanesque (rejetée du temps de son adhésion au groupe surréaliste). En effet, pour Aragon, l'essence même du roman est d'être réaliste parce qu'il permet de donner une vision de l'homme dans le temps. Dans son article « Du réalisme dans le roman »[520], il définit la fiction, qu'il place à la base du genre romanesque, comme un moyen de connaissance de la réalité. En effet, la fiction est un microscope que l'écrivain braque sur la société et qui lui permet de mieux voir. Il l'oppose à ceux qui s'en servent « comme d'un télescope, et le braquent sur les étoiles »[521]. Ainsi, la fiction, donc le genre romanesque, est envisagée comme un moyen d'expression permettant de transmettre (et pour le lecteur, d'acquérir) une connaissance supérieure de la réalité.

---

[517] Un recueil des textes d'Aragon consacrés au réalisme socialiste est publié en 1935, Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935

[518] Louis Aragon, « Les écrivains dans les soviets », conférence du 4 avril 1935, reprise dans *Pour un réalisme socialiste*, *op. cit.*

[519] « Le retour à la réalité », discours du 25 juin 1935 au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, repris dans Louis Aragon, *ibid.*

[520] Louis Aragon, « Du réalisme dans le roman », *Vendredi*, 2 avril 1936.

[521] *Ibid*.

Si Aragon appelle de ses vœux le développement d'une littérature réaliste, il reste très évasif sur la manière concrète d'atteindre ce réalisme, laissant à chaque artiste le soin de trouver sa propre manière. En cela, Aragon est fidèle à la définition de Maxime Gorki qui décrit le réalisme socialiste comme une « méthode » ouverte et non comme un ensemble de prescriptions stylistiques rigides.

Si Aragon reprend la notion de réalisme socialiste aussi promptement, c'est certainement parce qu'elle lui permet de concilier en lui l'artiste et le militant politique. Quelques mois avant le Congrès de 1934, Aragon qualifie déjà le roman de Paul Nizan *Antoine Bloyé* de réaliste socialiste « pour reprendre la terminologie de nos camarades soviétiques » dans la critique qu'il fait de l'ouvrage dans *Commune*[522]. Pour lui, en effet, le roman de Nizan est « un livre où se retrouvent et s'unissent dans un même but Nizan, écrivain et Nizan, militant communiste ». En ce sens, l'une des définitions possibles du réalisme socialiste se trouve dans cette recherche inédite de l'équilibre, au sein de l'œuvre d'art, entre le style et l'idéologie. Il s'agit de montrer que les écrivains sont, à la fois, utiles à la cause du prolétariat et en même temps qu'une œuvre politique peut également avoir des qualités littéraires.

D'une manière plus prosaïque, c'est peut-être également pour justifier sa place au sein du PCF et pour montrer aux dirigeants communistes sa détermination militante qu'Aragon s'intéresse tant au réalisme socialiste[523]. Traditionnellement en effet, le PCF, parti ouvrier, se montre très méfiant envers les intellectuels et les artistes, toujours suspects d'être restés proches, même inconsciemment, de leur classe d'origine, la bourgeoisie. Ainsi, par le biais de sa théorisation du réalisme socialiste, Aragon cherche à démontrer sa bonne fois militante et sa volonté véritable de se mettre au service de la cause socialiste. Et en effet, même si ses théories ne rencontrent pas de succès dans le monde littéraire à ce moment, le message qu'il souhaitait faire passer avec la question du réalisme socialiste semble avoir été entendu par la direction communiste – en particulier par Maurice Thorez – qui, à partir de 1935, donne progressivement sa confiance à l'écrivain. *Les Beaux Quartiers*, deuxième roman du « Monde réel » publié en 1936, reçoit ainsi un accueil chaleureux dans *L'Humanité* (contrairement aux *Cloches de Bâle* de 1933). Plus encore, à la même époque, Aragon se voit confier par la direction du Parti la création du quotidien *Ce soir*, dont le premier numéro parait le 1er mars 1937.

C'est à cette époque qu'Aragon donne la conférence, « Réalisme socialiste et réalisme français » le 5 octobre 1937, dans le cadre de l'Exposition Internationale. Il y synthétise

[522] *Commune* n°10.
[523] Cette hypothèse est faite par Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français…, op. cit.*

l'ensemble de sa pensée sur le réalisme socialiste[524] et s'attache à répondre aux deux objections principales opposées régulièrement au réalisme socialiste sur ses possibilités d'adaptation au contexte français : le fait qu'il est issu d'une théorie soviétique d'une part et, d'autre part, l'idée que le réalisme français ne pourrait être socialiste dans une société qui ne l'est pas. Concernant la question du modèle soviétique, il insiste sur le fait qu'il n'est à aucun moment demandé aux écrivains français de copier trait pour trait le modèle soviétique, mais plutôt de trouver leur propre manière d'atteindre un résultat équivalent du point de vue de l'alliance entre les dimensions artistique et politique. Aragon précise en effet : « Le réaliste cherche ses modèles dans la vie et non dans les livres »[525]. Ainsi, pour trouver cette voie vers le réalisme socialiste, les écrivains français devront se pencher d'abord sur la réalité française, s'inspirer d'elle et y trouver les ressources qui leur sont nécessaires. S'ensuit un long développement téléologique sur l'histoire de la peinture dans l'objectif d'en montrer la visée réaliste.

> C'est pourquoi nous envisageons l'histoire de l'art tout entière, et celle, ici, de la peinture, comme l'histoire du réalisme qui veut prendre corps, qui est le sens même de cette histoire, et contre lequel se liguent à la fois les conditions sociales, les conceptions philosophiques qui en découlent, les restrictions de la liberté[526].

Pour Aragon, le lien des écrivains français avec le réalisme est d'autant plus fort que le roman réaliste est une invention française du XIX^{e} siècle, preuve que : « L'art de notre pays trouve sa vie et sa force dans la réalité nationale »[527]. Le roman étant un moyen de connaissance, c'est évidemment à la « réalité nationale » que l'écrivain doit se consacrer. Cette condition est impérative pour atteindre le stade supérieur du réalisme, le réalisme dit socialiste, qui permet non seulement de connaitre le monde, mais aussi de de transformer. En effet, pour Aragon, et cela répond à la deuxième objection faite au réalisme socialiste en France, le réalisme est socialiste non pas parce qu'il se développerait dans une société socialiste, mais parce qu'il est issu de la conception socialiste de l'écrivain. En définitive, c'est la posture intime de l'écrivain, en position de connaitre et de transformer le monde par ses écrits, qui est l'enjeu principal :

> Le roman est un des moyens que l'homme a de connaitre le monde.
>
> Pour connaitre le monde, il faut d'abord connaitre son propre pays. C'est là l'objet de ce que j'appelle le réalisme français.

[524] Le texte de cette conférence sera publié en mai 1949 dans *La Nouvelle Critique*.
[525] « Réalisme socialiste et réalisme français », Louis Aragon, *L'œuvre poétique VII (1936-1937)*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, p.425.
[526] *Ibid*., p.428
[527] *Idid*., p.436

> […] Le réalisme socialiste exige de connaitre la réalité pour la transformer. Et c'est pourquoi, en France, en 1937, il suppose le réalisme français[528].

Tout au long des années trente, Aragon cherche à promouvoir sa définition propre du réalisme socialiste, issue du modèle soviétique, mais de plus en plus attachée à la définition d'un art national typiquement français. Cependant, du fait de la politique de front menée par le PCF depuis le début des années trente face au danger fasciste qui atteint son apogée avec la victoire du Front Populaire en avril 1936, Aragon ne parvient pas à faire adopter le réalisme socialiste par la direction du Parti, qui préfère garder une ligne culturelle très ouverte de manière à attirer un maximum d'artistes dans le giron de la lutte antifasciste. D'ailleurs, à partir de 1936, il abandonne progressivement le terme de réalisme socialiste pour se concentrer sur la définition du « réalisme français » (qui rejoint, nous l'avons vu le réalisme socialiste), art national par excellence.

La montée des tensions qui précèdent la Seconde Guerre mondiale à partir de 1938, puis le début de la guerre, conduisent Aragon à faire un pas de plus dans la mise à distance du réalisme socialiste. Pendant toute l'Occupation, et jusqu'en 1947, Aragon ne mentionnera plus jamais le terme.

3) En France après Seconde Guerre mondiale : l'institutionnalisation

Dans un premier temps, juste après la Libération, la direction du PCF continue de proposer une ligne culturelle ouverte, sur la base de la politique de « front » menée à l'époque. Cela conduit à une tolérance importante de la part de la direction envers les grands artistes entrés au Parti pendant l'Occupation ou à la Libération (Pablo Picasso, Fernand Léger, Paul Éluard). Le PCF se revendique alors « Parti de l'intelligence française » et met en avant ces adhésions prestigieuses.

Cependant, dès le X^{e} Congrès du PCF (juin 1945), Georges Cogniot, rédacteur en chef de *L'Humanité*, membre du Comité central et Roger Garaudy, membre du Comité central et député, prononcent des interventions autour de la question de la fonction des intellectuels et des artistes dans la société de l'après-guerre. Roger Garaudy le dit clairement : « Le Parti attend de ses intellectuels qu'ils soient des militants, mais pas seulement lorsqu'ils viennent aux réunions de cellules et aux manifestations, pas seulement des militants du dimanche et du mardi, mais

[528] « Réalisme socialiste et réalisme français », Louis Aragon, *L'œuvre poétique VII…*, *op. cit.,* p.438.

dans leur vie de chaque jour, dans leur travail intellectuel »[529]. Ainsi, les intellectuels communistes et compagnons de route sont appelés à participer directement à l'œuvre de reconstruction nationale au travers de leur production artistique. Par rapport à la figure de l'intellectuel telle qu'elle est pensée en France depuis l'affaire Dreyfus, apparait donc à ce moment une nouvelle dimension : ce n'est plus seulement par ses prises de position politiques et éthiques symboliques (signature de pétitions, de manifestes, d'articles, présence à des manifestations, réunions de soutien…) que l'intellectuel est sommé de participer à la vie de la cité, mais par son art lui-même qui doit devenir un instrument de l'édification de la nouvelle société[530]. D'où la volonté de mettre en place un art directement politique qui permettrait, en particulier, de provoquer la mobilisation du peuple pour sa propre libération. Garaudy souligne cependant qu'il n'existe pas d'esthétique communiste propre. Ainsi, les artistes sont libres de la manière dont ils s'expriment, du moment que le contenu de leurs œuvres est conforme à la fonction assignée à l'art. Si l'esthétique se veut libre, la conception que Garaudy donne de l'artiste militant est assez exigeante et précise. Par exemple, il souligne que l'art « utile » est forcément réaliste car pour agir sur la société il est nécessaire de tenir un discours sur elle. Cependant, ces propos ne sont pas repris à ce moment-là par la direction du PCF, qui reste extrêmement évasive sur ces questions. D'ailleurs, aucune organisation de contrôle des intellectuels n'est alors mise en place (elles ne le seront qu'au cours des années 1948 et 1949).

Pourtant, Reynald Lahanque[531] a montré que c'est bien au cours de cette première période suivant immédiatement la Libération, entre 1944 et 1947, que se développe une première littérature politique inspirée, non pas seulement par la littérature de la Résistance, mais par les textes théoriques sur le réalisme socialiste produits par Aragon dans les années trente. C'est ainsi de leur propre initiative, et sans que jamais le terme de réalisme socialiste ne soit mentionné, que de jeunes écrivains communistes se mettent à écrire les premiers romans réalistes socialistes français. L'expérience de la guerre, de l'Occupation et de la Résistance ne sont pas pour rien dans cette volonté de faire œuvre militante. Face à la nécessité de se positionner et face aux conséquences de ces choix à la Libération (proscription des écrivains collaborateurs, listes noires éditées par le CNE et, au contraire, promotion des écrivains

[529] Roger Garaudy, *Les intellectuels et la renaissance française, discours au Xe Congrès du PCF, juin 1945*, discours édité par les Éditions du PCF en 1945, cité par Gisèle Sapiro, « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, no. 1-2, 1996, pp. 3-35.
[530] Voir pour l'exemple du cinéma, Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
[531] Reynald Lahanque, « Les romans du réalisme socialiste français », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, n°1, 2003, pp. 177-194 et *Le réalisme socialiste français (1934-1954)*, thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2002.

« résistants »), les écrivains prennent conscience de leur responsabilité, en tant qu'intellectuels susceptibles d'avoir une influence sur la société dans laquelle ils vivent. Plus particulièrement, l'engagement aux côtés du peuple, la volonté de décrire ses combats et ses espoirs, l'emporte chez ces écrivains et constitue pour eux le moyen d'arriver à une nouvelle manière d'écrire pour faire triompher les valeurs humanistes et universalistes de la Résistance.

Ces idées développées par les jeunes écrivains communistes existent également dans de nombreux courants intellectuels de gauche à la même période. Il en est ainsi, du groupe des écrivains « engagés » qui se développe autour de Jean-Paul Sartre[532]. De nombreux points communs rapprochent les deux groupes : défense des valeurs de la Résistance, croyance en la nécessité d'un rapprochement avec le prolétariat, dimension révolutionnaire, opposition à la « littérature pure », à « l'art pour l'art », défense de l'idée que le traumatisme de la guerre et de l'Occupation, puis l'expérience de la Résistance, conduisent nécessairement à un renouvellement de la manière d'écrire. Cependant, les deux groupes s'opposent sur la manière dont la relation entre politique et littérature est envisagée. Pour les écrivains dits « engagés », l'engagement politique passe d'abord par la recherche de la forme la plus adéquate pour exprimer les idées politiques. Celles-ci sont, par ailleurs, principalement envisagées comme émanant de l'individu seul et peuvent être sujettes au doute et à la remise en question. Les artistes « engagés » se posent ainsi comme des intellectuels critiques, mais rejettent la position de militant. C'est ici que se situe la grande différence avec le groupe des écrivains communistes. En effet, pour ces derniers, si l'artiste doit être critique, il doit également s'impliquer directement dans la construction de la société future par les moyens de son art. Il est donc important pour ces écrivains de faire corps collectivement derrière la ligne politique du PCF. Dans leur cas, la politique passe avant les questions formelles qui sont, dès lors, vues comme suspectes. Pour les écrivains communistes en effet, la priorité se trouve dans le message, la forme n'étant que le moyen le plus efficace pour le faire passer.

Les premières remises en question de la littérature communiste apparaissent dès 1945 et émanent justement du groupe d'écrivains rassemblés autour de Jean-Paul Sartre. Ils contribuent largement à créer la très mauvaise réputation artistique de la littérature communiste[533]. En effet, pour les existentialistes, la position des écrivains communistes – qui ont la réputation de suivre à la lettre les prescriptions du Parti – rejoint la position d'irresponsabilité reprochée aux écrivains et artistes d'avant-guerre, puisque l'individu

[532] Sur cette question cf. Reynald Lahanque, « Les romans du réalisme socialiste français », art. cité et *Le réalisme socialiste français… op. cit.*
[533] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français…, op. cit.*

(l'artiste) se trouve privé de sa liberté de choix individuel, de sa subjectivité par la nécessité d'obéissance aux mots d'ordre politiques. L'idée sous-jacente est que le stalinisme, par nature, empêche le développement de la littérature. À la littérature édifiante qui passe pour se mettre en place à ce moment dans les rangs des écrivains communistes, Sartre oppose alors une littérature marquée par le doute et l'incertitude. Il propose l'utilisation de la focalisation interne de manière à coller au plus près de l'expérience humaine. Ainsi, le narrateur ni surplombant, ni donneur de leçon, tente de partager une vision du monde plutôt que de dicter des règles de conduite. Sartre écrit, dans le premier numéro des *Temps modernes* : « La fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent »[534]. Malgré l'absence de directives officielles venant de la direction du PCF, il existe donc un certain nombre de traits communs à certains romans écrits pas des communistes qui s'attirent les foudres des proches de Sartre (et *vice versa*, Sartre étant alors la « bête noire » des communistes). Qui sont-ils ? Comment reconnait-on un roman de ce type ?

Nous pouvons répondre à cette question en nous fondant sur le travail de la critique littéraire communiste qui contribue largement à fixer les traits de ce courant, ainsi que le corpus d'œuvres et d'écrivains qui s'y rattachent. Tout d'abord, ces romans bénéficient systématiquement, dans la presse du Parti, de critiques élogieuses qui se concentrent en particulier sur la question de la forme et du fond, celui-ci étant mis en valeur par rapport à celle-là. Ainsi, Aragon peut écrire dans *L'Humanité* du 2 novembre 1946 : « Aucune recherche littéraire, ici. Une sobriété qui laisse percer l'émotion vraie »[535]. Dans l'esprit des critiques communistes, en effet, la sobriété stylistique renvoie à la notion de réalisme, deuxième critère pour juger les œuvres. L'idée est que l'utilisation d'un style minimal garantirait le respect du réalisme, quand la recherche formelle viendrait en quelque sorte masquer la réalité. Le réalisme – même s'il n'est pas qualifié de « socialiste » – est alors le point principal sur lequel, à la suite d'Aragon, la critique et les auteurs se focalisent. Au contraire, s'exprime un rejet violent de toute littérature jugée « immorale », « formaliste », « sceptique », les trois termes devenant synonymes sous la plume des critiques. Avant même les débuts de la guerre froide, l'optimisme constitue d'ailleurs le troisième critère, sur lequel se focalisent les critiques communistes, en opposition avec l'art bourgeois jugé volontairement pessimiste afin de conserver l'ordre établi. Au contraire, du fait du rôle social assigné à la littérature (contribuer à l'édification de la société socialiste), l'optimisme encourage la réalisation de l'idéal sociétal porté par les communistes.

[534] Reynald Lahanque, « Les romans réalistes socialistes français », art. cité.
[535] Cité par Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français…, op. cit.*

L'existence de fait de cette esthétique communiste sera débattue à l'intérieur du PCF aux mois de novembre et décembre 1946. La question, qui oppose Roger Garaudy à Louis Aragon, concerne l'existence ou non d'une esthétique spécifiquement communiste. À Garaudy qui soutient qu'une telle esthétique n'existe pas – l'artiste conservant toute liberté formelle du moment qu'il fait une œuvre engagée –, Aragon oppose l'existence d'une esthétique réaliste qui, en tant qu'expression du matérialisme historique dans le domaine de l'art, ne peut qu'être l'esthétique communiste par excellence. Finalement, la direction du PCF donnera implicitement raison à Aragon, Garaudy étant sommé revenir sur ses déclarations[536]. Ainsi, avant même l'adoption officielle du réalisme socialiste comme programme artistique par la direction du Parti, il existe bien la conscience que l'art communiste présente certains attributs esthétiques propres, dont le principal est bien le recours à une esthétique dite « réaliste », qui n'est pas encore qualifiée de socialiste.

C'est lors de cette seconde période, qui commence en 1947 et au cours de laquelle est publié le plus grand nombre de romans réalistes socialistes, que la direction du PCF se décide finalement à adopter une ligne culturelle claire. Celle-ci est définie au Congrès de juin 1947 qui se tient à Strasbourg. Si les références au réalisme socialiste et à Jdanov ne sont pas encore explicites, Thorez n'en formule pas moins une ligne culturelle exigeante : « Nous préconisons une littérature optimiste tournée vers l'avenir, exaltant l'effort, la solidarité, la marche vers une société meilleure qui est à bâtir de nos mains et que nous bâtissons »[537]. Laurent Casanova, récemment nommé responsable de la Commission des intellectuels, tient le même type de discours. Comme Thorez, il insiste sur la dimension optimiste de cette littérature, dont la substance est tirée du contact de l'écrivain avec les masses. La personnalité de Casanova, surnommé le « Jdanov français » comptera beaucoup dans la mise en place de la nouvelle politique culturelle du PCF. Sans faire référence explicitement à Jdanov (qui meurt en août 1948), il reprend effectivement un grand nombre de ses idées en matière culturelle, s'inspirant en particulier de son discours au Congrès des écrivains socialistes de 1934. C'est lui qui va s'attacher à définir et à mettre en place une véritable « littérature de parti » en France. Par ailleurs, il soutient le premier (parmi les dirigeants du PCF) l'idée que le réalisme socialiste serait applicable en France[538], reprenant la thèse développée par Aragon dès le milieu des années trente. Ainsi, dès le mois de septembre 1947, le terme de réalisme socialiste est utilisé en interne au sein des organes du PCF. Aragon est d'ailleurs lui-même très influent à ce

[536] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français…, op. cit.*
[537] *Idid*.
[538] Laurent Casanova, *Responsabilités de l'intellectuel communiste*, Paris, la Nouvelle Critique, 1949.

moment-là à l'intérieur du Parti : il siège à la commission des intellectuels, dirige en sous-main *Les Lettres françaises* ainsi que la Bibliothèque française (officiellement), la maison d'édition du PCF destinée à l'édition de textes littéraires, romans et nouvelles (contrairement aux Éditions sociales spécialisées dans les essais et les textes théoriques)[539], au sein de laquelle se met en place une littérature de Parti qui, dès 1945, utilise les canons du réalisme socialiste définis par son responsable.

Par ailleurs, à la même époque, au-delà de la mise en place de la Commission des intellectuels, le PCF se donne les moyens concrets de la mise en place d'un véritable art « de Parti ». Ainsi, une revue théorique, *La Nouvelle Critique*, est créée à la fin de l'année 1948. Celle-ci se contente dans un premier temps de republier les textes fondamentaux des années trente qui servent de base à la définition de la politique culturelle du PCF : le rapport de Jdanov au Congrès des écrivains soviétiques de 1934[540], le texte de Lénine sur la littérature de Parti (1905)[541] et l'article d'Aragon de 1937, « Réalisme socialiste et réalisme français »[542]. Pas de nouveautés théoriques à ce moment, le Parti se contentant de reprendre à son propre compte des théories déjà formulées. En outre, le PCF reprend la main à partir de ces années (1947-1948) sur un certain nombre de périodiques dépendant de lui mais jusqu'ici ouverts à une pluralité d'opinions. Ainsi, *Les Lettres françaises*, *Pensée*, *Action* et également *L'Écran français*[543] sont ramenés dans le giron communiste et se ferment peu à peu aux collaborateurs non communistes.

Finalement, le processus aboutit à la reconnaissance officielle du réalisme socialiste opérée par Maurice Thorez au XII[e] Congrès du PCF (Gennevilliers, avril 1950) :

> Nous avons demandé à nos écrivains, à nos philosophes, à nos peintres, à nos artistes, de se battre sur les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière. Aux œuvres décadentes des esthéticiens bourgeois, partisans de l'art pour l'art, au pessimisme sans issue et à l'obscurantisme rétrograde des philosophes existentialistes, au formalisme des peintres pour qui l'art pour l'art commence là où le tableau n'a pas de contenu, nous avons opposé un art qui s'inspirerait du réalisme socialiste et serait compris de la classe ouvrière, un art qui aiderait la classe ouvrière dans sa lutte libératrice[544].

---

[539] Marie-Cécile Bouju, *Lire en communiste. Les maisons d'éditions du Parti communiste français, 1920-1988,* Rennes, PUR, 2010.
[540] *La Nouvelle Critique.*
[541] *La Nouvelle Critique*, n°6, 1er mai 1949.
[542] *La Nouvelle Critique*, n°6, 1er mai 1949.
[543] Olivier Barrot, L'Écran français *: 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Éditeurs français réunis, 1979.
[544] Cité par Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste… op. cit.*

Reprenant l'idée d'Aragon, le Parti appelle donc à la mise en place, non du réalisme socialiste soviétique, mais à l'adaptation de la doctrine soviétique au contexte français. Les artistes sont alors sommés de prendre directement part au combat de la classe ouvrière par leurs œuvres mêmes, qui devront en outre être compréhensibles par les ouvriers. À cet art « utile » est opposé l'art « décadent » des « esthéticiens bourgeois, partisans de l'art pour l'art ». Comme le monde, divisé en deux blocs, l'art se trouve également divisé entre art communiste et art bourgeois.

B. Grémillon et le réalisme socialiste

1) Le scénario de Grémillon au prisme du réalisme socialiste

Thèmes et esthétique du réalisme socialiste

Comme les autres penseurs et artistes communistes de l'immédiat après-guerre, Grémillon ne mentionne jamais le terme de réalisme socialiste[545], quand bien même il crée à ce moment-là un objet scénaristique qui correspond en de nombreux points à l'esthétique réaliste socialiste telle que la définit Aragon dès les années trente. La question est de savoir comment Grémillon reprend à son compte cette théorie dans le *Printemps de la liberté*. Sa démarche d'écriture n'est donc pas à envisager comme l'application stricte de prescriptions artistiques définies par le PCF, ce serait un anachronisme, mais comme un travail de recherche – se fondant sur l'expérience antérieure, en particulier d'Aragon – d'une forme artistique adaptée à la transmission d'un message politique.

De cet objectif découle la première caractéristique du travail de Grémillon, qui, d'après Reynald Lahanque dans sa thèse sur le réalisme socialiste français[546], est commune à l'ensemble des œuvres réalistes socialistes (qui ne disent alors pas encore leur nom) : celle d'être une œuvre « à thèse ». Nous avons étudié dans la seconde partie de ce travail, à partir de l'ouvrage de Susan Suleiman consacré au « roman à thèse »[547], le dispositif de persuasion que met en place Grémillon afin de gagner l'adhésion de son spectateur par le recours à une structure narrative de type antagonique (Jean et Nivôse contre Édouard Espivent-Vignolles, les insurgés de juin

[545] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste… op. cit.*
[546] *Ibid.*
[547] Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*

1848 contre le gouvernement), doublée d'une structure d'apprentissage (Françoise et La Croque sont gagnés à la cause par les arguments de Jean et les événements).

Découlant directement de la structure antagonique, le manichéisme de ces romans, opposant les « bons » aux « méchants » est également souligné par Lahanque. Grémillon n'échappe pas non plus à cette dimension. Nous avons vu en effet qu'au cours de son travail d'écriture il s'attache à renforcer l'aspect négatif des personnages nobles et bourgeois, tandis que les personnages d'ouvriers, et la classe ouvrière en général, sont parés de toutes les qualités : honnêteté, sens de l'honneur, courage…

Par ailleurs, Grémillon a été amené par sa pratique à se poser les mêmes questions que les écrivains communistes à la même époque. Ainsi, Reynald Lahanque a bien montré la tension existant au sein des romans réalistes socialistes entre la nécessité, propre au genre romanesque, de présenter des personnages cohérents et possédant une profondeur psychologique, et la volonté de ces auteurs de mettre en scène, en bons communistes, les masses ouvrières en action pour leur émancipation. Grémillon, nous l'avons vu plus haut, rencontre le même genre de questionnement au fil de son travail d'écriture, le cinéma populaire ayant le même impératif que le roman de proposer des personnages individuels consistants.

Reste à savoir maintenant si le scénario écrit par Grémillon est, à la fois, réaliste et socialiste. Pour ce qui est du réalisme, Grémillon, nous l'avons vu, propose une théorie du cinéma dans laquelle la dimension réaliste du médium est au centre de l'attention. Dans le cas particulier du *Printemps de la liberté*, film historique, Grémillon place l'enjeu réaliste dans l'importance des recherches historiques sur la vie quotidienne des Parisiens en 1848. En ce sens, la participation à l'écriture du projet de l'historien Émile Tersen – supposé porteur de la « vérité historique » – constitue la caution réaliste du film. Par ailleurs, la détermination de Grémillon à échapper à une vision de l'histoire spectaculaire et anecdotique – visible dans son travail d'écriture – pour tâcher d'atteindre une vision juste des rapports entre l'individu et les processus historiques à l'œuvre, participe de cette recherche de réalisme. La question que se pose le réalisateur est alors de savoir comment l'événement historique, fabriqué par l'historien rétrospectivement, est vécu, compris par les individus au moment où il a lieu (alors qu'il n'est pas encore perçu comme un événement historique).

À l'intérieur du scénario en lui-même, la recherche réaliste du réalisateur passe en outre par sa volonté d'informer le spectateur, de lui fournir des éléments contextuels précis sur la réalité des conditions de vie des ouvriers et artisans de l'époque. Un certain nombre de personnages, tels le Père Nivôse ou Jean, sont justement chargés de donner ces informations au

spectateur (c'est la fonction de témoin de Nivôse et Jean que nous avons étudiée dans la deuxième partie). Depuis l'intérieur de la fiction en effet, ces personnages nous font parvenir, par leurs discours, les données concrètes de l'existence de la classe ouvrière de 1848 (nombre d'heures de travail par jour, salaire, âge minimum pour travailler, droits politiques des citoyens…)[548].

Pour ce qui est de la « perspective socialiste » du scénario, dimension qui pose problème pour l'ensemble des œuvres réalistes socialistes dans le contexte non socialiste de la France de l'époque, Grémillon la rend clairement visible par la place qu'il ménage à l'interprétation marxiste des événements de 1848, au travers de la référence, laissée dans l'implicite mais bien réelle, au texte de Marx, *La Guerre civile en France*. Ainsi, le combat de 1848 apparait comme un élément de l'Histoire de la lutte de la classe ouvrière pour l'émancipation.

Le Père Nivôse, personnage âgé, représente justement cette Histoire. S'il est impliqué directement dans les événements révolutionnaires (chef d'une barricade, il va négocier avec le Ministre Marie), il représente surtout la dimension critique du « réalisme » de Grémillon. En effet, fruit des luttes révolutionnaires antérieures, Nivôse a pour fonction de décrire pour le spectateur la société de 1848 et de la critiquer. Cependant, personnage « du passé », il explicite également son incapacité à envisager la nouvelle société :

> Le bonheur ? C'est une chose dont on ne parlait jamais avec ma pauvre Estelle. Le soir, on remuait ses idées. On essayait de penser à l'avenir… mais le bonheur s'arrêtait là… dans la tête… pas moyen de l'attraper…Tu restes avec tes misères… tes ennuis… ça vous colle partout comme si on était tombé dans la soupe… ça fait une vie bien ingrate, dans laquelle il n'y a guère de récompense[549].

Nivôse est d'ailleurs sacrifié à la fin de l'histoire, son incapacité à aspirer à un monde nouveau aboutissant logiquement à la mort.

Au contraire, Grémillon s'attache à rendre visibles les aspirations sociales et politiques de ses jeunes personnages, de manière à montrer que leur combat se situe bien au cœur de celui de la classe ouvrière en général. Ainsi, Jean, par ses longs monologues, ne se contente pas de critiquer, mais appelle de ses vœux une nouvelle société en faisant des plans pour l'avenir. L'utilisation du futur concrétise cette aspiration à un monde meilleur :

[548] Pour davantage d'informations cf. deuxième partie.
[549] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39, 7), V4, séquence 24*.

> Mais oui, je sais… avec la Françoise… on va se marier à l'été… pour la Saint-Jean qu'elle a dit, puisque c'est ma fête… et tu verras… ce sera merveilleux… on pourra travailler… être libres… heureux[550].

Grémillon prend ainsi soin de montrer que cette aspiration – et pas seulement la critique de l'ancien monde portée par Nivôse – est le moteur de l'action révolutionnaire.

La question de la fin du film – en particulier celle de l'avenir du couple – semble s'être posée au moment de l'écriture de la deuxième version du scénario. En effet, dans la première version, Grémillon attribuait aux personnages de Jean et Françoise une fin tragique, comme à tous ses autres personnages d'ouvriers impliqués dans l'insurrection de Juin : Nivôse et La Croque étaient arrêtés et fusillés. Jean et Françoise connaissaient, on le suppose, une mort horrible (de faim, de soif, de froid) perdus dans les catacombes.

Suite à la relecture qu'il fait de la première version du scénario, Émile Tersen remet cependant en cause ce dénouement tragique, mettant en garde le cinéaste sur l'effet contre-productif qu'il pourrait avoir non seulement au niveau commercial, mais également du point de vue de la visée politique du film. Dans sa lettre du 3 août 1947[551], l'historien écrit :

> Je comprends bien : tu es, esthétiquement, passionné par ce dénouement Rayons et ombres, ces flambeaux qui palpitent et s'éteignent, ces corps jeunes que la mort envahit et qui la subissent pour ne pas se rendre. Pour toi, cette mort est une victoire. […] Dans la salle, dans les salles du monde, où, j'espère, sortira ce film, combien comprendront ? Ils ne verront que la défaite, écrasante et totale […] Saisis-tu l'effet sur tant de braves gens, ignorants de l'Histoire, et qui ne comprendront qu'une chose : beaucoup de sang versé pour rien. […][552]

Ici, l'historien oppose clairement le fond et la forme du film et tranche – en bon communiste – au détriment de cette dernière. Tersen pousse ainsi Grémillon vers une vision plus optimiste, de manière à pouvoir rendre le film édifiant pour le spectateur. Il ne s'agit pas ici de faire des désespérés, mais de créer des citoyens engagés. « Et je sais très bien que la révolution de Juin a été écrasée, et que peu après, la pseudo République qui survivait a péri. Mais je sais aussi et je te crie Jean, que le Peuple n'est jamais vraiment vaincu »[553], écrit-il au cinéaste. Cet optimisme est d'autant plus important pour l'historien que, dans le contexte des débuts de la guerre froide, les camps rassemblent leurs forces pour mener le combat. Il écrit : « Notre film va sortir en pleine période d'anticommunisme forcené. Nous ne devons pas

[550] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39, 7), V4, séquence 24*.
[551] Lettre du 3 août 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,12).
[552] *Ibid*.
[553] *Ibid*.

présenter des gens qui subissent, des martyrs, mais des gens qui luttent, rendent les coups et n'avouent pas leur défaite »[554].

Grémillon semble se ranger aux arguments de son conseiller historique – devenu pour l'occasion dramaturge – et dès la version suivante, celle d'ailleurs dans laquelle se met véritablement en place le dispositif de persuasion dont nous avons parlé plus haut, adopte un dénouement plus optimiste. Si le mariage empêché de Jean et Françoise reste le symbole de l'échec de la révolte ouvrière, la survie des deux personnages vient démontrer que « le Peuple n'est jamais vraiment vaincu »[555]. Ainsi, Françoise et Jean, prisonniers d'un éboulement dans la carrière où la répression des insurgés fait rage, doivent, c'est un comble, leur salut aux canons de la Mobile – les Gardes finissent leur œuvre en détruisant totalement la carrière après y avoir assassiné les insurgés qui s'y étaient réfugiés – dont les explosions leur permettent de se libérer de leur prison. Les racines de l'arbre de la liberté planté en février, leur servent à se hisser hors du piège[556] : ainsi, les révolutions ratées ne sont pas complètement vaines. À travers cette fin symbolique, malgré tout, l'avènement d'un monde nouveau nous est promis, un monde meilleur dont Jean et Françoise sont les premières pousses appelées à se multiplier. Leur mariage symbolique (l'échange des alliances à la dernière scène du film) scelle leur union dont naitra certainement une nouvelle humanité.

On le voit, Grémillon, dans sa volonté de transmettre un message politique, de fabriquer une œuvre efficiente socialement et politiquement, trouve certaines des caractéristiques – tout comme un certain nombre de ses contemporains – suggérées par Aragon en vue de la mise en place d'un art politique. La dimension expérimentale du travail de Grémillon se trouve donc tout à fait dans l'orientation préconisée par l'écrivain, pour qui le réalisme socialiste consiste surtout, en tout cas dans ses textes des années trente, en un appel aux artistes et écrivains à trouver leur propre manière, dans le cadre de l'art national, de résoudre la question des rapports complexes entre l'art et la politique au sein de la création artistique.

Reste à savoir maintenant comment Grémillon a pu concilier l'aspect historique du scénario – imposé par la commande de l'État – avec la dimension politique qu'il souhaitait donner à son film.

[554] Lettre du 3 août 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,12).
[555] *Ibid*.
[556] Cf. en annexe 10, les différentes versions de cette fin.

2) Contrebande

L'ancrage du scénario de Grémillon dans un passé relativement lointain aurait pu effectivement poser un certain nombre de problèmes quant à l'efficacité militante du film. Plus il est question d'un passé lointain, moins il est facile, pense-t-on, d'établir des ponts entre l'époque que décrit le film et le présent de sa réalisation. Reynald Lahanque[557] a d'ailleurs montré que si les romans réalistes socialistes ont souvent une dimension historique, ils ne remontent guère avant la période de la guerre d'Espagne, et se terminent très souvent – surtout après 1949 avec les débuts de la guerre froide – dans le présent de leur écriture. En tant qu'œuvres militantes, en effet, ces romans sont appelés à jouer un rôle concret dans la société qui leur est contemporaine. Ainsi, s'il est fait référence au passé, c'est en vue de donner de la force à l'argumentation dans le présent. Concrètement, pour ces romans, la lutte des militants communistes pendant l'Occupation, leur héroïsme à l'heure de la résistance contre l'occupant nazi sont mis directement en rapport avec l'actualité immédiate des tensions de guerre froide. La légitimité incontestée de l'une (la résistance contre l'occupant nazi) vient ainsi donner du prestige à la seconde (la résistance contre l'impérialisme américain et contre le gouvernement français à la solde des États-Unis).

Ainsi, le récit de Grémillon se démarque franchement des romans réalistes socialistes et, en général, de l'ensemble des romans à visée politique et militante, du fait que la période qu'il traite se situe complètement dans le passé, sans aboutissement concret dans le présent de l'écriture du scénario. Or, nous avons vu que le scénario de Grémillon possède une très forte charge symbolique qui le fait résonner avec le présent de son écriture au travers de la défense de causes humanistes très générales (liberté, République…). De plus, nous verrons que *Le Printemps* est également un « film de guerre froide » qui prend ouvertement parti. Pour faire passer cette dimension directement militante Grémillon a travaillé à établir un certain nombre d'équivalences entre la situation de 1848 et celle de 1947-48. Ainsi, le sens directement politique passe « en contrebande », caché dans les plis du récit sur 1848.

Encore une fois, les recherches de Louis Aragon sur la possibilité d'un art politique ne sont pas loin. En effet, le travail de Grémillon reprend le principe de la « poésie de contrebande » développée par le poète pendant l'Occupation, mais transposée pour le cinéma et dans un contexte historique et politique différents. Ainsi, comme Aragon pendant l'Occupation, Grémillon produit un art de résistance, dans le contexte de guerre froide, dont le

[557] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français…, op. cit.*

contenu réel doit en partie être dissimulé pour échapper aux censeurs, ces douaniers du contenu politique. D'où l'intérêt de Louis Aragon pour ce travail et son accord pour le publier à la Bibliothèque française, dont il est le responsable. Il voit se perpétuer, dans un médium, nouveau qui plus est, une partie de son travail théorique pendant l'Occupation concernant les rapports entre l'œuvre d'art et la politique. Nous allons les rappeler maintenant pour prendre la mesure du geste créateur de Grémillon avec *Le Printemps de la liberté*.

Histoire et théorie de la poésie de contrebande.

La résistance des écrivains

La défaite de juin 1940 et l'Occupation qui s'ensuit modifient complétement le champ artistique et littéraire. Après avoir été arrêtée totalement, la production (réalisation de films, publication des journaux, des revues, des livres), largement concentrée à Paris, reprend progressivement, sous la houlette de l'Occupant qui délivre au compte-goutte les autorisations de reparution. En conséquence, en zone sud, un champ littéraire « dissident » par rapport aux institutions parisiennes se met peu à peu en place. Dès 1940, un certain nombre de petites revues de poésie marginales créées en province par de jeunes poètes encore inconnus (*Poésie 40* à Villeneuve-lès-Avignon par Pierre Seghers, *Confluences* publiée à Lyon, *Fontaine* à Alger…), confidentielles mais légales, vont profiter de la perte de légitimité des anciennes instances littéraires (NRF, Académie Française, Académie Goncourt)[558] pour accueillir les signatures de grands écrivains réfugiés en zone sud, à commencer par celle d'Aragon. Du fait des contraintes, alors que les clivages générationnels et politiques sont généralement très marqués et fixent les règles du jeu de la concurrence au sein du champ littéraire[559], nous assistons ici à une coopération inédite entre des écrivains jeunes et peu connus et d'autres plus âgés bénéficiant déjà d'une reconnaissance institutionnelle et publique importante, ainsi qu'à l'union, derrière les mots d'ordre de résistance à l'Occupant, d'écrivains d'obédiences politiques très diverses (de l'extrême droite au PCF en passant par la droite catholique).

Cette nouvelle scène littéraire, qui se caractérise donc par son opposition au champ littéraire parisien, joue sur un double plan, à la fois politique et littéraire. Contre les collaborateurs divers, le nouveau champ prend une position politique, marquée par la défense

[558] Sur cette partie voir, Gisèle Sapiro, « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, no. 1-2, 1996, pp. 3-35 ainsi que Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, le Grand livre du mois, 1999.
[559] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

d'une certain « humanisme français », concept « bricolé » par Aragon pour justifier la politique d'union large qu'il mène à ce moment-là[560]. De même, contre les écrivains célèbres, lauréats des divers prix littéraires, auteurs de romans à succès, qui évoluent au sein du « pôle de grande production »[561], caractérisée par sa dépendance au pouvoir politique et économique, les écrivains « du refus » privilégient le développement de la forme poétique, forme confidentielle, par nature très éloignée du pôle du grande production et caractérisée par un certain nombre de recherches et d'expérimentations formelles. Ainsi, se développe, autour de Louis Aragon, dès la mise en place du régime de Vichy, une scène littéraire très dynamique et centrée en zone sud.[562].

Cette place inédite de la poésie n'est pas sans rapport avec la personnalité de Louis Aragon. Si les premières revues de poésie sont créées en zone sud par de jeunes poètes, Aragon – réfugié en zone sud, coupé du PCF et des institutions littéraires parisiennes, mis à l'écart en tant que communiste après l'interdiction et la dissolution du PCF en septembre 1939 – s'implique très rapidement dans cette nouvelle scène littéraire en donnant divers textes et poèmes à ces jeunes revues. Dans l'immédiat, c'est pour lui un moyen de continuer à exercer son activité d'écrivain. À plus long terme, cela contribue à développer la popularité de ces revues en attirant d'autres écrivains reconnus en mal d'activité et de jeunes poètes en recherche de reconnaissance[563], dont le point commun est d'être dans une posture de « refus » par rapport aux institutions littéraires parisiennes contrôlées par l'Occupant[564]. Ainsi, un champ littéraire parallèle, centré sur la poésie, avec une organisation inédite, se met en place dès le début de la guerre, et surtout après la défaite, dans la zone sud, autour de la personnalité d'Aragon.

L'idée, issue des théories d'Aragon, n'est pas de faire une littérature clandestine[565] mais de préserver une littérature légale susceptible d'échapper aux censures allemande et française. Si, pour Aragon, le roman était avant-guerre le genre réaliste par excellence, les nouvelles circonstances nécessitent le recours à la forme poétique, et en particulier à « l'art fermé » des

[560] Défini par Aragon comme l'alliance typiquement française entre la tradition matérialiste et la tradition catholique dans « La conjonction ET », article paru dans *les Cahiers du Rhône* n°5, novembre 1942.
[561] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art…, op, cit.* et Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains…, op.cit.*
[562] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français*…, *op. cit.*
[563] Sapiro Gisèle. « La raison littéraire », art. cité.
[564] Les raisons de ce refus, propres à chaque individu, sont constituées par l'alliance complexe entre prise de position politique et position dans le champ littéraire. Cf. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1940-1953), op. cit.*
[565] Au nord, au contraire, du fait de l'occupation directe du territoire par les nazis, une littérature clandestine se met rapidement en place. Celle-ci est d'ailleurs encouragée par la direction clandestine du PCF pour qui toute littérature autorisée est forcément une « littérature de trahison ». Isolé en zone sud, Aragon n'a pas accès à ses informations. Cf. Daniel Virieux, « La « direction des intellectuels communistes » dans la Résistance française. Missions-organisation-pratiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 133-153.

poètes courtois médiévaux[566] parce qu'ils permettent, dans le contexte d'un monde sous contrainte, de faire passer la vérité tout en la dissimulant. En effet, Aragon souligne l'idée que cet « art fermé » des troubadours leur permettait de « chanter la dame en présence de son mari »[567]. Aragon met ici en valeur la possibilité d'un double sens au poème, dont le message implicite serait compris uniquement des initiés, et passerait donc « en contrebande », à l'insu des non-initiés, donc de la censure. Ainsi, au même titre que le roman avant la guerre, le poème devient une « méthode de connaissance »[568], une « poésie de circonstance » qui permet de rendre compte du réel. La rime même gagne dans ce système une aura réaliste puisqu'elle « participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson et qui fait que les choses chantent »[569]. Ces recherches sur la question de la rime permettent à Aragon de renouveler la pratique de la rime. Pour lui, la naissance d'un nouveau monde, d'un nouveau contexte, de nouveaux mots, entraine nécessairement l'apparition de nouvelles possibilités de rime. En ce sens, parce qu'elle rend compte de l'évolution de la langue en jouant avec les mots, la poésie possède une dimension réaliste[570]. De plus, il s'attache à montrer que la forme poétique est, par son essence même, une manière de tenir tête à l'Occupant. En effet, en retraçant l'histoire de la poésie « française » depuis le XII^{e} siècle et en montrant son succès à travers toute l'Europe[571], Aragon sous-entend que la pratique poétique, y compris sans contenu politique caché, est un acte de résistance à l'Occupant parce qu'elle est une manière d'affirmer l'esprit français et sa pérennité à travers les siècles et dans l'espace : en lieu et place de l'Europe nazie promue par l'Occupant, Aragon propose une Europe française orientée sur la pratique poétique[572]. Ainsi, par la construction d'un récit national poétique ayant ses racines au XII^{e} siècle, il fait de la pratique de la poésie, et en particulier de l'utilisation de la rime, un acte de Résistance à travers les âges. Il écrit :

> Si le problème de la rime est tout d'abord celui sur lequel j'ai voulu m'exprimer en 1940, c'est parce que l'histoire du vers français débute où apparaît la rime, c'est que la rime est l'élément caractéristique qui libère notre poésie de l'emprise romaine, et en fait la poésie française[573].

---

[566] Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », préface aux *Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, la Baconnière, 1942 et « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *Fontaine* n°14, Alger, juin 1941.
[567] « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *op. cit.*
[568] « La rime en 40 », préface au *Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1941
[569] *Ibid*.
[570] *Ibid*.
[571] Louis Aragon, « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », art. cité.
[572] Il écrit, dans « La leçon de Ribérac… » art. cité : « C'est qu'alors [dans la deuxième moitié du XIIe siècle] la France connut cette gloire, cet orgueil immense d'envahir poétiquement l'Europe ».
[573] « Arma virumque cano », *op. cit.*

Ainsi, la rime, promue instrument de libération nationale au Moyen-âge, redevient l'outil de la libération de la France en 1940. La pratique poétique est, plus qu'une possibilité, une nécessité du fait du contexte de l'Occupation.

> Je chante l'homme et ses armes, c'en est plus que jamais le moment, et il est bien inutile aujourd'hui de se demander comme, avec mes amis d'alors, je jouais le tour aux autres de leur demander il y a vingt ans : pourquoi écrivez-vous ? Ma réponse, elle est dans Virgile. Et mon chant ne se peut refuser d'être, parce qu'il est une arme lui aussi pour l'homme désarmé, parce qu'il est l'homme même, dont la raison d'être est la vie. Je chante parce que l'orage n'est pas assez fort pour couvrir mon chant, et que quoi que demain l'on fasse, on pourra m'ôter cette vie, mais on n'atteindra pas mon chant[574].

Ainsi, le simple fait d'écrire de la poésie, forme « nationale » typiquement française, devient un acte de résistance face à l'Occupant et au régime de Vichy qui tente de réduire à du « folklore » la complexité et l'aspect novateur (formellement et politiquement) de la poésie et de l'art français.

Plus encore, Aragon remonte à la poésie courtoise du XII^e^ siècle pour montrer que le génie français (l'esprit français) qui se développe à cette époque est le fait de la fusion entre les différentes cultures « françaises » médiévales, alliance de la morale courtoise du sud et des légendes celtiques du nord. À l'idéologie de la « race française » promue par le régime de Vichy – et qui sert de base à l'exclusion de catégories entières de citoyens : communistes, naturalisés récents, juifs, opposants politiques… – Aragon oppose la notion de « nation française », vue comme le fruit de la fusion entre différents peuples et cultures médiévales[575]. Ainsi, Aragon, en proposant cette (re)construction historique feint de jouer sur le terrain des valeurs prônées par Vichy, en particulier la défense de « l'esprit français », pour les reprendre à son compte et, surtout, au compte de l'ensemble de la résistance intellectuelle. La défense de cet « esprit français », concept suffisamment vague pour mettre tout le monde d'accord, permettra la mise en place d'une union large, des catholiques aux communistes, dans la résistance littéraire de zone sud.

Plus encore, la situation de guerre fournit l'épopée populaire et l'héroïsme nécessaires à la fabrication du réalisme socialiste[576] (qui n'en porte pas le nom). Ainsi, le pacifisme des années trente – représenté par des auteurs aussi prestigieux que Louis-Ferdinand Céline et Henri Barbusse, par exemple – est remplacé par une littérature guerrière, la Résistance devenant le

[574] « Arma virumque cano », *op. cit.*
[575] Gisèle Sapiro, « La raison littéraire… », art. cité.
[576] Pour le réalisme socialiste soviétique, la Révolution bolchévique d'octobre 1917 et ses suites, constituent, bien entendu, cette épopée populaire et héroïque.

thème central des œuvres « engagées » de la période. L'œuvre d'André Malraux, en particulier avec *L'Espoir* publié en décembre 1937 alors qu'il est proche du PCF, offre un avant-goût de cette littérature épique en mettant en scène la lutte des républicains espagnols contre les forces franquistes. Face à cette ouverture possible vers une littérature épique, Aragon semble dans un premier temps éprouver quelques difficultés, lui qui faisait jusqu'alors partie du groupe des écrivains pacifistes, à trouver une veine héroïque pour ses propres œuvres. D'une rencontre avec Georges Politzer naîtra néanmoins *Brocéliande*, publié en 1942 en Suisse. Le texte, en vers rimés, atteint l'héroïsme recherché au travers de la référence à la mythologie celtique (Merlin, Viviane, Lancelot…) de manière à parler de la France contemporaine (de 1942) sans éveiller la censure. L'utilisation du mythe – et en particulier des mythes « nationaux » français – constitue, en effet, un des moyens que préconise Aragon pour créer « l'art fermé » nécessaire en temps de guerre pour pouvoir s'exprimer sur le présent. Ainsi, le poète justifie le recours au mythe dans « De l'exactitude historique en poésie »[577], d'une part par son origine populaire et d'autre part, par sa capacité mobilisatrice dans le présent et pour le présent.

C'est l'ensemble de ces considérations qu'Aragon défend face à Georges Politzer, responsable des intellectuels du PCF clandestin, qu'il rencontre à l'été 1941 à Paris. En effet, le philosophe, et derrière lui le PCF, basés en zone occupée, défendent alors le passage des écrivains et des intellectuels dans la clandestinité totale et la mise en place de publications clandestines. Ainsi, dans l'éditorial du premier numéro de *La Pensée libre*[578], journal clandestin édité par les réseaux du PCF, Politzer affirme que « littérature légale veut dire : littérature de trahison ». Aragon, au contraire, assume face au responsable communiste sa tactique de « littérature de contrebande », particulièrement adaptée, selon lui, au contexte moins contraint de la zone sud. Finalement, Aragon obtiendra gain de cause et sera autorisé par le Parti à rester en zone sud pour promouvoir cette littérature légale « de contrebande » et y organiser le mouvement de résistance littéraire. L'invasion de la zone sud par les nazis (11 novembre 1942), donc l'unification des deux zones, changera quelque peu la donne, Aragon et un certain nombre d'écrivains « du refus » se trouvant dans l'obligation de passer dans la clandestinité. Alors, la notion de « contrebande » littéraire est appelée à évoluer, mais Aragon garde une aura de poète résistant qui s'étend à l'ensemble du territoire et rassemble les écrivains autour de lui.

[577] Louis Aragon, « De l'exactitude historique en poésie », préface à *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, les Livres merveilleux, 1945.
[578] Paru en février 1941.

Ainsi, à la faveur de l'Occupation, du fait de la confusion qui s'installe entre enjeux politiques et littéraires[579], Aragon trouve enfin une audience et une application possible pour sa théorie littéraire. En effet, si le poète ne parle plus à ce moment de réalisme socialiste – pour préserver la possibilité d'une politique unitaire – il n'abandonne pas le travail qu'il menait avant-guerre autour de la question des rapports entre l'art et la politique et la possibilité de créer un véritable art politique : à la fois totalement artistique et totalement politique. Au-delà de la question du réalisme socialiste en tant que modèle soviétique pour l'art français, Aragon s'intéresse en réalité, dès les années trente, nous l'avons vu, à la manière particulière dont les artistes français pourraient atteindre la réalisation d'un art politique typiquement français[580]. Si Aragon ne parle plus, à ce moment, de réalisme socialiste ni du modèle soviétique, il s'inscrit dans la continuité de son travail théorique des années trente qui va chercher dans l'histoire littéraire française (en particulier dans le roman réaliste du XIX^{e} siècle) les ferments d'un art politique pour le présent. Le recours à la poésie médiévale et aux mythes « français » pendant l'Occupation se situe dans le même mouvement de recherche d'un passé national littéraire susceptible de soutenir l'art du présent. Quant à la référence au socialisme, l'expression de l'opposition à l'Occupation et au régime de Vichy en tient lieu dans le contexte particulier des années 1940-1944 où la Libération nationale devient prioritaire, y compris pour le PCF.

Un cinéma de contrebande

Dans le cas du cinéma, la « contrebande » est d'autant plus nécessaire que la pratique cinématographique, en raison de ses coûts importants et de ses contraintes techniques, ne peut se pratiquer clandestinement[581]. Ainsi, lorsque que Grémillon place dans ses films de l'Occupation des références explicites aux travaux d'Aragon et, en particulier, aux poèmes publiés dans *Le Crève-cœur*, qui deviennent un objet de ralliement pour la résistance littéraire et artistique, il prend acte du travail de ce dernier et se positionne ouvertement – pour qui sait décrypter ces allusions – dans le camp de la Résistance à l'Occupant et le refus de la collaboration.

[579] Gisèle Sapiro, « La raison littéraire », art. cité.
[580] Louis Aragon, « Réalisme socialiste, réalisme français », 1937, Louis Aragon, *L'œuvre poétique, op. cit.*
[581] Les exceptions sont en effet rares : quelques images enregistrées clandestinement par le réseau de Résistance de Louis Daquin (mais qui restent à l'état de rushes) et surtout le projet de la *Libération de Paris*, qui reste unique en son genre et qui nécessite une mobilisation très importante dans les milieux cinématographiques seulement permise par les désordres causés par le débarquement anglo-américain de juin 1944. Cf. Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre, op. cit.*

Dès *Lumière d'été*, tourné à l'automne 1942 aux studios de la Victorine à Nice[582] et sorti en 1943, Grémillon place une référence au recueil d'Aragon par le biais de Shakespeare, en mettant en scène – tout comme Aragon dans le poème *Romance du temps qu'il fait* – le personnage d'Hamlet.

Aragon écrit :

> Jeunes raisons vieilles folies
> Où vont les spectres des monarques
> Et les modernes Ophélie
> Notre monde atroce démarque
> Le royaume de Danemark
> […]

Grémillon et Prévert placent, quant à eux, la référence à Hamlet dans le personnage de Roland, joué par Pierre Brasseur, artiste, alcoolique certes, mais doué de lucidité sur l'état du monde qui l'entoure (du fait de son statut d'artiste). Déguisé en Hamlet, alors que sa compagne porte le costume d'Ophélie, Roland s'écrie :

> Hélas ! Pauvre Yorick… pauvre Tonton… où son tes plaisanteries… tes gambades, tes chansons…. Regarde Ophélie, la voilà maintenant derrière ce comptoir avec un triste visage et pourquoi ce triste visage, Tonton ? … parce qu'il y a quelque chose de pourri dans le Royaume de Danemark…

La métaphore est ensuite filée tout au long de la longue séquence du bal masqué. Roland y multiplie les références aux personnages et aux situations de la pièce, en particulier la scène de l'acte III dans laquelle Hamlet tue Polonius croyant avoir affaire à un rat et la première scène de l'acte V quand Hamlet trouve le crâne de Yorick et philosophe sur la vanité de l'existence (« *To be or not to be*… »).

Ainsi, la référence au « Royaume de Danemark » de Shakespeare, miné par le complot, le meurtre et dénoncé par le jeune Hamlet se retrouve dans la bouche de l'artiste (Aragon ou Roland) et résonne fortement avec le contexte particulier de l'Occupation. Dans le cas de Grémillon il devient en plus une référence à l'appel d'Aragon à produire, en zone sud, un art « de contrebande ».

Le ciel est à vous, le film suivant réalisé par Grémillon, tourné en 1943 et produit par Raoul Ploquin pour la UFA, contient aussi une référence à Aragon. Référence directe puisque la chanson fétiche du couple Gauthier a pour titre *Au temps des lilas et des roses*, ce qui ne peut pas manquer de rappeler le titre du poème d'Aragon, *Des Lilas et des roses*, écrit en juillet 1940,

[582] Produit par André Paulvé, *Lumière d'été* fait partie des films produits et tournés en zone libre (là où se développe la poésie de contrebande d'Aragon…).

publié pour la première fois dans *Le Figaro* le 21 septembre 1940 et intégré dans *Le Crève-cœur* en 1941[583]. Ce poème, l'un des plus célèbre d'Aragon à ce moment-là, traite, derrière la métaphore champêtre, de l'invasion, de la débâcle de mai et de la défaite (en particulier de la prise de Paris par les Allemands) en juin 1940.

> O mois des floraisons mois des métamorphoses
> Mai qui fut sans nuages et Juin poignardé
> Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
> Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés…

Dans le film, l'air fétiche des Gauthier est utilisé à deux reprises et, chaque fois, le titre de la chanson est énoncé par l'un des personnages. D'abord, en entier (*Le temps des lilas et des roses*) lors de l'achat du piano de Jacqueline[584], puis, dans la séquence finale du film, alors que Thérèse Gauthier fait un retour triomphal après son exploit aérien, il est mentionné par M. Larchet, professeur de piano – encore une figure d'artiste – lançant à la fanfare le titre du morceau à exécuter : « *Les lilas et les roses* », c'est-à-dire le titre exact du poème d'Aragon.

Si la référence directe au poète communiste est déjà une manière de résistance et relève, dans un film produit par les Allemands (UFA), de l'exploit, elle est l'indice qui permet de déduire l'existence d'un double discours dans le film. Sylvie Lindeperg, qui en a étudié la réception, a montré que l'ensemble de la critique, toutes tendances politiques confondues – la presse collaborationniste parisienne, la presse vichyste et la presse clandestine de la Résistance[585] – a fort apprécié ce film, chacun y trouvant les valeurs qu'il souhaitait y rencontrer.

Dans le camp collaborationniste, Lucien Rebatet (qui signe François Vineuil) fait part, dans *Je suis partout*[586], de son « irrésistible et profonde émotion » face à ce film particulièrement réussi. Dans *La Gerbe*, le film de Grémillon est qualifié d'« œuvre saine »[587]. Enfin, Frédéric Arnaud dans *Au Pilori*[588], décrit ainsi le couple Gauthier : « Ce sont des braves gens de chez nous, tirés à des millions d'exemplaires, de ceux qui font, avec les artisans et les paysans, l'essentiel de la race française ». Chaque fois, ce sont les qualités morales du film qui sont mises en avant, les personnages de Grémillon passant alors pour des modèles de vertu

[583] Louis Aragon, *Le Crève-cœur, op. cit*.
[584] Alors que les Gauthier s'apprêtent à acheter un piano pour leur fille, Mr Larchet, le professeur de piano, qui est aussi le marchand de musique et d'instruments, demande aux Gauthier un air qu'ils souhaiteraient entendre afin de leur montrer la différence de timbre entre deux pianos.
[585], Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », art. cité.
[586] *Je suis partout* n°651, 4 février 1944, p5
[587] *La Gerbe*, 3 février 1944, article cité dans *L'Avant-scène Cinéma*, n°276, 15 novembre 1981, p65
[588] *Au pilori*, février 1944

typiquement française et de dignes défenseurs des valeurs traditionnelles, du travail, de la famille et de la « race française ».

À l'autre bout du spectre politique, Georges Adam et Pierre Blanchar publient dans *L'Écran français* de mars 1944[589] un article dans lequel ils comparent *Le Corbeau* d'Henri-Georges Clouzot (sorti le 28 septembre 1943) au film de Grémillon.

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

Là encore, on le voit, l'argumentaire moral l'emporte. Plus encore, Lindeperg montre qu'au-delà des enjeux moraux et esthétiques présents dans leur film, ce sont les personnalités de Clouzot et de Grémillon qui sont mises en comparaison. En effet, dans le contexte d'une épuration imminente (nous sommes en mars 1944), *L'Écran français* désigne un modèle (Grémillon : résistant et cinéaste reconnu avant-guerre) et un « contre-modèle » (Clouzot : collabo, opportuniste, travaillant pour la Continental, passé à la réalisation à la faveur de l'exil ou de l'exclusion d'un certain nombre de cinéastes d'avant-guerre), qui serviront de base pour l'établissement des critères sur lesquels reposeront les procédures d'épuration dans le secteur cinématographique.

Nous souscrivons à cette hypothèse, en soulignant toutefois que si Grémillon est « choisi » comme modèle, c'est sans doute parce qu'il place volontairement dans son film des éléments susceptibles de l'inclure dans le camp résistant, au-delà de son attitude personnelle et professionnelle pendant la période[590]. D'une part, Grémillon fait des références visibles à Aragon nous l'avons vu, et d'autre part il met directement en pratique les prescriptions du poète en utilisant lui-même les techniques de « contrebande » pour faire passer un message à ceux qui sont susceptibles de l'entendre, tout en le dissimulant à ceux auquel il n'est pas destiné. Comme toute bonne contrebande, la contrebande cinématographique se doit d'être invisible aux douaniers du sens cinématographique (les censeurs et les critiques de cinéma de la presse vichyste et collaborationniste).

---

[589] « Le Corbeau est déplumé », *L'Écran français* n°14, mars 1944

[590] Si Grémillon est membre du mouvement du Front national, mouvement de résistance intellectuelle organisé par le PCF, il ne prend pas part à la résistance armée de manière active et continue à réaliser des films, y compris pour l'Occupant (avec Raoul Ploquin pour la UFA). Avec deux films en quatre ans, l'Occupation est une période faste de la carrière de Grémillon. Loin d'être infamant, le parcours de Grémillon pendant l'Occupation nous semble cependant loin de justifier les louanges que lui adresse la Résistance communiste à la sortie du *Ciel est à vous*. D'où notre idée que c'est le contenu de ces films – en particulier, les références qu'il place à Aragon et le jeu de contrebande qu'il y met en place – qui donne à Grémillon son aura de « grand résistant ».

Ainsi, Geneviève Sellier a montré que si le début du film (la scène de déménagement) est un modèle de respect des valeurs de la famille traditionnelle et des rôles sexués (sous le patriarcat), le film travaille ensuite en sous-main à subvertir ce modèle pour proposer, non seulement une figure de femme volontaire et libre, mais l'image d'un couple dont les relations ne correspondent en rien au modèle traditionnel. D'où la contradiction dans l'interprétation du film que propose la critique vichyste comme objet de « défense des valeurs françaises » alors même qu'il raconte « l'histoire d'un couple qui sacrifie son travail et l'avenir de ses enfants à une passion commune pour l'aviation, présentée avant tout comme une source de plaisir »[591]. Le point de basculement se situerait lorsque Thérèse effectue son premier vol et se prend, à son tour, de passion pour l'aviation :

> La fausse résolution des contradictions par le renoncement (pendant la première partie du film Thérèse apparaît comme une instance répressive qui empêche chacun de se livrer à sa passion, elle renonce elle-même à une carrière professionnelle loin de son foyer) fait place à une vraie dialectique : Thérèse a découvert le plaisir de voler et sous nos yeux s'opère un changement de valeurs : le discours du plaisir se substitue au discours du devoir[592].

Bien entendu, une fois engagé dans cette voie, le couple rencontre l'opposition des « honnêtes gens » qui se cristallise dans la dernière partie du film alors que Thérèse est portée disparue suite à sa tentative de battre le record de distance féminin. Ici, le narrateur (comme le cinéaste) reste du côté du couple, malgré le drame probable, montrant la désapprobation générale comme un facteur d'oppression. Finalement, le retour de Thérèse, victorieuse, réconcilie le couple et la société. La réprobation est vite oubliée dans la liesse générale.

Cependant, la présence à ce moment du thème musical que M. Larchet nomme simplement *Les lilas et les roses*, comme le poème d'Aragon, vient suggérer à celui qui peut l'entendre de ne pas être dupe de cette fin optimiste. Le parcours de Thérèse et Pierre Gauthier et surtout leur solitude face à l'opposition de la société bien pensante, qui restent dans la mémoire du spectateur, sont là pour montrer que l'héroïsme passe par des comportements réprouvés par la morale traditionnelle. Ainsi, la société traditionnelle que nous décrit Grémillon n'est qu'hypocritement du côté des héros – une fois leur victoire assurée – alors qu'elle est en réalité constituée de « moutons » – tels qu'ils nous apparaissent au début du film – incapables d'agir. La présence implicite du poème d'Aragon, qui derrière les lilas et les roses fait référence à la défaite, est là pour nous rappeler que cette tradition, ce conformisme ont abouti, non pas à la victoire, mais à la défaite et à l'Occupation.

---

[591] Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, *op. cit.*, p.215
[592] *Ibid*., p.224.

François Albera, dans son article consacré au *Ciel est à vous*, a relevé la référence à Aragon, et mis en avant, sans la nommer explicitement, l'idée de contrebande :

> On peut ainsi dire que le centre du film, son sens, ne se situe pas en lui comme totalité, entité close, autonome. Quelque chose « se tait » en lui, manque en quelque sorte, qui ne peut s'énoncer qu'à partir d'un dehors qui donne sa logique au texte et dont la place est marquée[593].

L'hypothèse d'Albera est que le film fait référence implicitement à son contexte de production et qu'il ne peut être compris complètement qu'en référence à celui-ci. En cela, il procède de la même manière que le poème d'Aragon :

> La mise en avant du discours idéologique, politique de l'État Français jusque dans les « images » littéraires qui abondent dans les articles de presse, les discours du Maréchal (berger, guide, prêtre comme signifiants du chef de l'État) et les connotations renvoyant aux valeurs célébrées (tranquillité, province, campagne, braves gens, etc.) offre un substrat que le récit, l'action des personnages va défaire. Les oppositions internes déjà nommées n'ont donc de sens que dans la relation aux discours externes que le film paraît exclure en situant l'action « avant » [la guerre et la défaite][594].

Partant de ce constat, Albera s'occupe ensuite à montrer les résonances du film avec son contexte de production. Pour lui, la première séquence du film (le déménagement des Gauthier qui vont habiter en ville après avoir été expulsés de leur ancienne maison par la construction d'un aérodrome) renvoie à l'exode de mai et juin 1940. Les séquences mettant en scène Thérèse en Afrique du Nord suite à son exploit aérien (elle traverse la Méditerranée), le bon accueil qu'elle reçoit des militaires présents là-bas, qui contraste avec la mauvaise grâce des habitants de Villeneuve, vient mettre en lumière l'existence d'un espace dans lequel les héros, qui connaissent la réprobation dans la société métropolitaine, sont reconnus et renvoie à l'existence de l'empire colonial français comme base avancée de la Résistance. Enfin, que Thérèse réalise des exploits aériens n'est pas anodin. Cela renvoie d'une part au Front Populaire avec l'aviation populaire de Pierre Cot et, d'autre part, à la nature de la guerre moderne. La réaction des bourgeois de Villeneuve, qui méprisent cette activité, renvoie au refus des officiers français de prendre en compte l'aviation dans leurs dispositifs de défense pendant l'entre-deux-guerres. Enfin, il y a jusqu'au titre du film, *Le ciel est à vous*, qui résonne avec *La vie est à nous*, réalisé en soutien au Front Populaire pour les élections de mai 1936, produit par la CGT, dont la réalisation est attribuée à Jean Renoir. Ainsi, tout en situant son action avant-guerre, Grémillon

[593] François Albera, « À propos du *Ciel est à vous* : que faut-il entendre par histoire et esthétique du cinéma ? », Geneviève Sellier (dir.), *Jean Grémillon, 1895*, numéro hors-série, Paris, AFRHC, 1997.
[594] *Ibid*.

place des éléments de référence au présent de la réalisation du film et, par ailleurs, le rattache, par son titre même, à un historique de cinéma militant issu du PCF.

Le producteur du film, Raoul Ploquin – pourtant proche de l'Occupant nazi et de Vichy[595] – a également adopté *a posteriori* l'idée d'un film de résistance. Il met en avant, dans un texte écrit après la guerre, l'exploit (qui renvoie à l'exploit de Thérèse Gauthier) que représenta la réalisation du film dans le contexte de 1943, marqué par la pénurie généralisée de matières premières :

> Nous nous retrouvâmes en 1942, sans autre occupation que celle qui opprimait Paris, et dont nous décidâmes de nous libérer à notre manière, vingt-sept mois avant la lettre. C'est ainsi que, fidèle au principe de Guillaume d'Orange[596], nous nous lançâmes dans une entreprise sans espoir, où nous devions persévérer sans réussir jusqu'au moment où, venant à bout d'obstacles réputés insurmontables, *Le ciel est à vous* s'acheva sur l'aérodrome de Lyon-Bron, après huit mois de défis à la guerre, aux hommes et aux éléments[597].

Ainsi, au-delà du contenu du film, le simple fait de faire un film, comme pour Aragon la pratique poétique, devient en soi un acte de résistance[598]. La référence historique à Guillaume d'Orange par l'intermédiaire de son « principe », dont le contenu est laissé dans l'implicite, vient rejouer cette question de la contrebande et du sens caché. Raoul Ploquin utilise ainsi le double discours porté par le film pour se fabriquer un passé de résistant par la pratique cinématographique.

Sur Le Printemps de la liberté

On pourrait penser qu'une fois la guerre terminée, Grémillon abandonne ces pratiques de « contrebande ». Il n'en est rien, cependant, comme nous l'avons vu pour *Le Printemps de la liberté*, écrit dans le contexte de la montée des tensions liées à la guerre froide. Grémillon se

[595] Raoul Ploquin dirige tout au long des années trente le service français de la UFA. Au début de l'Occupation, du fait de sa bonne relation avec le monde du cinéma allemand, il est choisi par Vichy pour diriger le COIC. Il le quitte en 1942 du fait de son désaccord avec la politique décidée par Vichy pour le cinéma et redevient producteur, proche de la UFA.

[596] « Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer », phrase attribuée à Guillaume Ier D'Orange-Nassau (1533-1584).

[597] Raoul Ploquin cité par Henri Agel, *Jean Grémillon*, Paris, Éditions L'Herminier, 1982.

[598] La tactique autojustificatrice se situant derrière cette intervention est à prendre en considération au vu de la personnalité de Raoul Ploquin : producteur pour la UFA dans les années trente, nommé directeur du COIC en 1940. Il quitte le COIC en avril 1942 et retourne à son activité de producteur. Il produit le film de Grémillon pour la UFA. Ploquin s'est donc largement compromis à la fois avec l'Occupant et avec le Régime de Vichy. Faire passer la production du film de Grémillon pour un acte de résistance lui permet peut-être de se racheter une conduite après la guerre.

situe donc implicitement – en perpétuant les techniques narratives de la guerre – dans un contexte hostile qui ne permet pas à l'artiste d'exprimer librement.

Pour *Le Printemps de la liberté*, Grémillon retrouve ainsi ses « complices » de l'écriture du scénario et des dialogues du *Ciel est à vous* : Charles Spaak puis, surtout, Albert Valentin. Les deux hommes retrouvent leur méthode d'écriture de l'Occupation et proposent un scénario à double entente : film historique et didactique dans le cadre de la commémoration de la Révolution de février 1848 en surface ; film politique, film de « guerre froide » d'autre part, impliqué dans les débats politiques du présent de sa réalisation et prenant sa place au sein d'un corpus d'œuvres militantes produit par des communistes. Ainsi, comme *Le ciel est à vous*, le *Printemps de la liberté* n'est vraiment compréhensible que si on l'envisage dans le cadre de son contexte de production.

Premier niveau de contrebande, Grémillon se sert de la référence à 1848 pour analyser les processus politiques et sociaux en cours au moment de l'écriture du scénario et, au travers de la référence à ce qui est déjà connu, suggérer un dénouement possible pour le présent. Concrètement, si février 1848 est un équivalent de la Libération et que la révolte de juin 1848 et le retour à l'ordre qui s'ensuit correspondent à la période exactement contemporaine de l'écriture du scénario (fin 1947 - début 1948), alors l'arrivée au pouvoir de Napoléon III en décembre 1848 ne laisse rien présager de bon sur l'avenir en 1948, avec en fond la silhouette du Général de Gaulle.

Aragon, qui a fondé tout son dispositif de contrebande sur ce système de mise en équivalence entre présent et passé (ou avec un mythe), a théorisé la question du respect de la vérité historique dans sa poésie dans un texte daté de 1945, « De l'exactitude historique en poésie », préface de la réédition d'*En français dans le texte*[599] et de *Brocéliande*[600] après la guerre. Tout d'abord, s'appuyant sur Hugo et Vigny, il montre que la véracité historique n'est pas nécessaire à la création de la « belle » poésie. Puis, reprenant son poème, *Les Croisés*, publié dans *Le Crève-cœur*[601], il montre que ce qui compte n'est pas l'exactitude historique par rapport à la période qu'évoque le poème, mais l'exactitude historique par rapport à la période à laquelle il est écrit :

> Je vous demande un peu ce que cela fait qu'il s'agisse de la première ou de la deuxième croisade ? puisqu'il ne s'agit pas du tout des croisades, ni de Pierre, ni de Bernard, ni d'Éléonore, mais que tout le poème, écrit en 1940, au mois d'octobre, est évidemment mené pour la dernière strophe

[599] Publié en Suisse en novembre 1943
[600] Louis Aragon, *Brocéliande*, Neuchâtel, la Baconnière, 30 décembre 1942
[601] Louis Aragon, *Le Crève-cœur, op. cit.*

> […] qui se comprenait, et se comprend encore parfaitement, parce qu'elle répond non pas à l'exactitude historique des années 1096-1099 ou 1147-1149, suivant que l'on envisage la croisade de Pierre ou celle de Bernard, mais correspond parfaitement aux sentiments des hommes de l'automne 1940[602].

Là est le principe de base de la poésie de contrebande : parler d'un passé lointain, mythique, tout en faisant référence au contexte d'écriture du poème. Ainsi, la poésie devient-elle « poésie de circonstance » en répondant aux impératifs du présent.

La particularité du travail de Grémillon par rapport à celui d'Aragon vient de la nécessité, pour le cinéaste, de faire une œuvre à la fois vraiment fidèle au passé (il n'est pas question ici de mythe) pour la commémoration de 1848, et néanmoins susceptible de tenir un discours sur le présent. Cependant, le cinéaste procède en réalité à de légers réaménagements historiques pour faire « coller » présent et passé et, surtout, donner au spectateur les moyens de s'identifier avec ce qui se passe à l'écran. Le choix, volontaire de la part de Grémillon, d'une historiographie marxiste[603] (et d'un conseiller historique communiste), facilite ce transfert du fait de sa nature même : luttes du passé et luttes du présent sont toujours des épisodes de la lutte des classes.

Ainsi, les classes ouvrières de 1848 et 1948 sont confondues en une même unité traversant les temps, qui ressemble plus finalement au prolétariat de 1948 qu'à celui de 1848. En effet, Grémillon, dès la première version de son scénario, choisit de centrer son film sur l'infime partie de la classe ouvrière qui travaille, en 1848, dans l'industrie, laquelle en est encore à ses balbutiements. Mettant en scène des ouvriers verriers, le travail du verre qui se fait dans le feu, la chaleur et le danger, évoque les industries en pleine expansion dans l'après-guerre : sidérurgie, métallurgie, travail minier.

Cependant, on sait qu'une grande majorité d'ouvriers travaille encore au milieu du XIX^{e} siècle dans de très petites entreprises, souvent familiales, qui exercent des activités d'artisanat traditionnel. Sur un total de 4,4 millions d'ouvriers, 1,2 millions seulement travaillent dans des « fabriques » qui sont surtout développées dans le domaine du textile[604].

Commentant cette première version du scénario dans sa lettre du 3 août 1947, Émile Tersen conseille à Grémillon d'« insister sur la condition ouvrière » et l'historien de citer les villes (Lille, Mulhouse, Lyon) dans lesquelles la grande industrie est la plus développée dans

---

[602] Louis Aragon, « De l'exactitude historique en poésie », préface à *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, les Livres merveilleux, 1945.
[603] Nous avons vu dans la deuxième partie de ce travail comment Grémillon évacue au cours de son travail d'écriture la référence à Alexis de Tocqueville.
[604] Sylvie Aprile, *La Révolution inachevée 1815-1870*, *op. cit.*

les années 1840. Ainsi, implicitement, ce dernier pousse Grémillon à mettre en avant les ouvriers des grandes « fabriques », alors même que dans ses propres notes historiques, il explique que celles-ci sont encore très rares.

Dans la seconde version de son scénario, Grémillon semble cependant aller à l'encontre des prescriptions de son conseiller historique en adoucissant la condition de ses personnages, les faisant passer du statut d'ouvriers de l'industrie à celui d'artisans (des menuisiers), ce qui semble plus en accord avec la réalité de 1848. Cependant, Grémillon se sert de ces personnages pour dénoncer la condition ouvrière en général, au-delà de leur expérience propre. Ainsi, Jean, dans la séquence 6, dit à Étienne :

> Ça n'est quand même pas de leur faute à ceux-là s'il ne pousse que du charbon et de la ferraille dans le coin où ils sont nés. […] Parce qu'enfin toujours le charbon, toujours l'acide, toujours le verre fondu, toujours la limaille de fer, le minimum et la céruse, on a envie de crier : ''Merde… on en a assez d'être malheureux'' »[605].

C'est la condition des ouvriers de la « grande industrie » qui est dénoncée en priorité par Jean. Plus spécifiquement encore, ceux qui travaillent au contact du charbon et du fer (et non dans le secteur du textile qui est pourtant majoritaire au XIX^{e} siècle). Ainsi, si Grémillon semble se rapprocher d'un côté de la vérité historique de 1848, ce n'est cependant que pour mieux faire référence – par l'intermédiaire de la parole de ses personnages – aux industries dominantes de l'après-guerre. Grémillon tente donc de trouver un compromis entre ce qu'il sait de la classe ouvrière de 1848 et les éléments nécessaires pour permettre au spectateur de 1948 de se reconnaitre dans ses protagonistes.

La question de l'arrivée de Louis-Napoléon Bonaparte au pouvoir polarise également l'attention de Grémillon, nous l'avons vu dans la seconde partie de ce travail. En effet, derrière la figure du « prince-président » se profile celle du général de Gaulle qui vient de fonder, en avril 1947, le RPF et remporte de très importants succès électoraux, provoquant l'inquiétude du PCF et des partis au pouvoir. Pour rendre possible l'analogie Napoléon III-de Gaulle, Grémillon va se permettre quelques distorsions historiques. Tout d'abord, il choisit d'ignorer le fait que Louis-Napoléon a été élu, d'abord à l'Assemblée nationale, puis à la présidence de la République (décembre 1848) grâce aux votes d'une partie des classes ouvrières et paysannes et n'est pas vraiment le candidat de cœur de la haute bourgeoisie. En effet, dans son scénario, il montre une bourgeoisie qui se jette dans les bras de Bonaparte pour échapper au pouvoir

[605] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,7).

populaire dès la fin du mois de mai 1848. Si les dominants se sont effectivement ralliés à Louis-Napoléon, c'est seulement assez tardivement et par opportunisme plus que par conviction profonde[606]. Cependant, alors même que cela était connu à l'époque de l'écriture du scénario, Grémillon choisit de faire de la bourgeoisie l'unique responsable de l'arrivée de la dictature.

Par ailleurs, il est historiquement prouvé que Bonaparte ne pouvait pas être à Paris au moment où Grémillon le place chez Édouard Espivent-Vignolles. En effet, nous savons que la scène se passe le soir de la fête de la Concorde (le 21 mai 1848) que Grémillon fusionne avec le jour de l'arrestation d'Auguste Blanqui, c'est-à-dire le 26 mai 1848. Or, à ce moment, Bonaparte, dont la présence est attestée à Paris le 28 février 1848, est retourné en Angleterre à la demande du gouvernement provisoire qui ne souhaite pas qu'il soit présent en France. Il ne sera de retour – avec l'accord du gouvernement – que le 24 septembre 1848, après avoir été élu député le 18 septembre. À ce moment, il commence à siéger à l'Assemblée aux côtés des Républicains modérés. Grémillon, on le voit, anticipe donc quelque peu de manière à pouvoir faire se profiler dès le mois de mai 1848 la figure de Louis-Napoléon Bonaparte candidat de la droite et futur dictateur, « oubliant » son passage par la gauche et la réticence du Gouvernement à l'accueillir de nouveau en France.

Ainsi, le réalisateur procède-t-il à la manière qu'Aragon préconise : il préfère engendrer une distorsion (discrète) du passé de façon à être en mesure de produire un discours cohérent sur le présent. La figure du Général de Gaulle polarisant les angoisses des communistes, Grémillon se sent investi de la mission de prévenir ses concitoyens du danger dans lequel se trouvent la République et la démocratie et place derrière la figure dictatoriale de Louis-Napoléon, celle de de Gaulle.

Cette volonté d'avertir les citoyens du danger que court la République constitue le deuxième niveau de contrebande du scénario. Plus encore, le film se pose comme un appel à la révolte contre cet enchainement de choses qu'il déduit de l'histoire de 1848. Ici se trouve le message ultime du scénario de Grémillon, son aspect directement militant, celui que la « contrebande » s'attache à dissimuler le plus efficacement possible.

En effet, *Le Printemps* prend place parmi un courant d'œuvres (surtout littéraires et picturales) directement issues de la ligne politique de guerre froide que le PCF adopte progressivement à partir de 1947. Contrairement au raidissement idéologique qui marque, à partir de cette année-là, le Parti, ses organes et ses structures, la ligne politique décidée à l'égard

[606] Sylvie Aprile, *La Révolution inachevée*, *op. cit.*

du grand public constitue une tentative de gagner des sympathisants bien au-delà des cercles communistes. Alors que les deux camps deviennent irréconciliables, le PCF adopte un ensemble de mots d'ordre vagues susceptibles de rassembler très largement au-delà des cercles communistes[607]. Ainsi, à partir de 1947, la défense de l'indépendance de la France contre l'impérialisme américain se trouve au centre de l'argumentation des communistes contre la mise en place du plan Marshall. Dans ce cadre, la campagne de 1947-1948 pour la « défense du cinéma français », suite à la signature des Accords Blum-Byrnes en 1946, est organisée par le PCF et la CGT dans le sens d'un rassemblement très large des spectateurs autour de vedettes de cinéma (Jean Marais, Madeleine Sologne, Gérard Philipe…) non communistes. Un peu plus tard, partir de 1949, le « Mouvement pour la Paix », qui joue sur la peur d'un nouveau conflit mondial, au début de la guerre de Corée, adopte la même tactique de rassemblement. L'Appel de Stockholm contre l'arme atomique, lancé en mars 1950, sera signé par environ 10 millions de Français.

Les romans écrits pendant ces années par de jeunes écrivains communistes, choisissent d'adopter cette tactique de rassemblement, alors que la direction du Parti ne défend pas encore de ligne culturelle précise[608]. Ils mettent en scène des militants communistes à l'avant-garde de la lutte pour l'indépendance de la France d'abord, puis du mouvement pour la paix, et qui parviennent à rassembler des soutiens bien au-delà des sympathisants communistes prouvant à cette occasion que les militants communistes ont raison. Ce thème principal se décline de différentes façons. Certains romans se concentrent sur la lutte contre l'impérialisme américain, « fauteur de guerre » et qui tient dans sa main les socialistes français (*Jimmy* de Pierre Courtade, 1951 ou *Qui a tué O. H. Burrell ?* de Vladimir Pozner, 1952). La guerre d'Indochine est également abordée par quelques romans. Mais cela reste minoritaire du fait de la sensibilité du thème. En effet, pour coller à la ligne du PCF, ces romans se doivent de prendre parti pour le peuple vietnamien contre les militaires français. Pour éviter les polémiques et surtout ne pas encourager l'idée que le PCF serait un « parti de l'étranger » implanté en France, cette prise de position scandaleuse dans le contexte de l'époque est éludée. Seuls deux auteurs prennent le risque de traiter de ce thème : Pierre Courtade dans *La Rivière noire* (1953) et Jean-Pierre Chabrol avec *La Dernière cartouche* (1953). Enfin, le dernier sous-thème identifié par Lahanque est celui de la trahison des idéaux et des acquis de la Résistance. L'idée est qu'après

[607] Roger Martelli a montré que la spécificité de la période se situe justement dans le paradoxe entre la rigidification du Parti et des militants autour de l'idéologie stalinienne et la capacité à rassembler très largement autour de thèmes très généraux, Roger Martelli, *Histoire sincère du Parti Communiste*, *op. cit*.

[608] Sur les romans réalistes-socialistes voire, Reynald Lahanque, « Les romans du réalisme socialiste français », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, n°1, 2003, pp. 177-194.

la parenthèse de la Libération, réapparaissent les égoïsmes de classe et les conflits d'intérêts. Du côté de la classe ouvrière, ces romans visent à montrer que : « Non, le peuple ne tient pas encore la victoire. Nos ennemis sont toujours là. Ils se glissent parmi nous »[609]. Lahanque montre que cette catégorie de romans est la plus directement militante et la plus susceptible de convaincre un large lectorat parce qu'elle appelle ouvertement à la reprise de la lutte dans le présent au nom des valeurs universelles de la Résistance.

Le scénario de Grémillon appartient à cette dernière catégorie d'œuvre. Face à l'arrivée en force de de Gaulle, fruit de la trahison des élites de la Libération, Grémillon voudrait inciter les spectateurs à l'action politique. L'attention portée à l'aspect symbolique de la fin du film, revue par Grémillon, vient donner force à cette volonté militante, qui pense le cinéma comme susceptible de provoquer le soulèvement politique de la classe ouvrière, donnant au médium une véritable dimension performative.

Le recours à la contrebande permet à Grémillon de détourner en partie la commande de l'État. Grémillon s'attache ainsi à montrer que les acquis de la Libération sont en train d'être confisqués au peuple et que, déjà, se profile la silhouette du futur « dictateur » qui mettra fin à la parenthèse démocratique des années d'après-guerre. En fait, ce thème de la trahison, que Reynald Lahanque a recensé dans sa thèse concernant les romans réalistes socialistes, est un classique de la littérature communiste de l'époque qui apparait au moment où les tensions liées à la guerre froide augmentent. Ainsi, par son thème même, et malgré le genre historique, le scénario de Grémillon se rattache à la littérature « de combat » produite à ce moment – les premiers romans de ce courant sortent pendant l'année 1949 – par les auteurs réalistes socialistes. Le scénario de Grémillon, publié en décembre 1948 et écrit entre juillet 1947 et mars 1948, est ici parfaitement coordonné avec la publication des premiers romans de guerre froide. Grémillon ne se contente pas de copier, mais participe de son côté à l'élaboration des modèles. Au même titre que les romanciers, s'inspirant des travaux d'Aragon autour des liens entre littérature et politique, il cherche sa propre solution, adaptée aux impératifs du cinéma, concernant cette question complexe des rapports entre l'art, l'histoire et la politique.

La solution trouvée par le cinéaste nous renseigne, par ailleurs, sur l'atmosphère de l'époque : la nécessité de « cacher le message » met l'accent sur les tensions qui agitent la société à ce moment et les risques de censure que court un film trop ouvertement proche des thèses défendues par le PCF.

[609] Paul Tillard, *Les Roses du retour*, Paris, le Bibliothèque française, 1949.

Ainsi, le scénario que propose Grémillon constitue une hybridation étrange entre deux modèles artistiques particuliers, liés tous deux à la personnalité de Louis Aragon. D'un côté, la référence au réalisme socialiste et, de l'autre, l'idée d'un art de « contrebande ». Cette hybridation donne la tonalité du scénario de Grémillon qui traite, comme les autres œuvres réalistes socialistes des questions d'actualité (guerre froide) et d'Histoire récente (Résistance…) à travers la révolution de 1848. Aragon n'a-t-il pas montré dans sa préface aux *Cloches de Bâle* écrite en 1964 que le réalisme socialiste consiste justement à « poser dans le passé les problèmes de l'avenir » ?

VIII. LA FABRIQUE DE L'ARTISTE MAUDIT

INTRODUCTION

Ce chapitre aura pour objectif de montrer comment la figure de Grémillon en tant qu'artiste maudit se met en place progressivement suite à l'échec de la réalisation du *Printemps*. Plus exactement, nous verrons comment, à travers les « suites » données au scénario, se constitue ce qui reste, encore aujourd'hui, un élément fondamental de l'appréhension de la personnalité et du travail de Jean Grémillon. Tout d'abord, nous montrerons, à travers le travail sur l'adaptation radiophonique, l'attitude de renoncement que Grémillon adopte à cette période, se contentant des remaniements minimaux sur son scénario nécessaires pour rendre l'histoire compréhensible à la radio. Plus grave encore, nous verrons que le cinéaste renonce, en partie du moins, à transmettre un message politique et militant, ce qui, nous l'avons vu, était pourtant le but principal de son travail scénaristique. Ensuite, nous montrerons que la publication du scénario est l'occasion pour Pierre Kast, qui en est la cheville ouvrière, de placer Grémillon en posture d'artiste victime dans le contexte de guerre froide. Ici apparaissent les prémisses de la figure de l'artiste maudit. Enfin, c'est encore une fois Kast qui organise l'hommage rendu à Grémillon par le Festival du film maudit de Biarritz en 1949, avec la projection de *Lumière d'été*, puis en 1950 avec l'organisation d'une exposition consacrée à la préparation du *Printemps de la liberté*, et la présentation d'une adaptation théâtrale du scénario. Ainsi, Grémillon devient l'archétype du « cinéaste maudit ».

Les poètes maudits

La notion de cinéaste maudit est issue d'une tradition littéraire ancienne qui associe génie créateur et « malheur auctorial » dont la forme se fixe à la fin du XIX^{e} siècle autour de la figure des « poètes maudits » décrits par Paul Verlaine dans son ouvrage homonyme[610].

Pascal Brissette[611] dont la thèse est consacrée au processus de constitution de ce mythe, a montré qu'il est issu de réflexes de pensée anciens permettant la cristallisation et la fixation du mythe. Ceux-ci, qu'il nomme les « topiques » du mythe, présentent trois dimensions distinctes. Tout d'abord, il montre que depuis l'Antiquité grecque existe un courant de pensée alliant tempérament mélancolique et capacité créatrice. Alors que la vision de l'homme est

[610] Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884 [réed. aug. 1888].
[611] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : constitution et transformation d'un mythe*, thèse de doctorat, sous la direction de Marc Angenot, Université McGill, 2003.

dominée par la théorie des humeurs, le tempérament mélancolique, provoqué par la prédominance de la bile noire dans l'organisme, serait à la fois responsable des plus grands dérèglements (folie, fureur, suicide, tempérament excessif…) et des qualités les plus valorisées. Ainsi, le créateur se trouverait à la fois menacé de folie et doté d'une capacité de création hors normes par rapport aux hommes dont les humeurs sont davantage équilibrées. La frontière entre folie et génie serait donc ténue. Après une période d'éclipse au Moyen-Âge, cette idée réapparait à la Renaissance, connait une nouvelle apogée à la fin du XVIII^{e} siècle pour demeurer jusqu'à nos jours, fixée par les romantiques et les « poètes maudits » de Verlaine.

La deuxième « topique » que met en avant Brissette établit un rapport entre génie créateur et persécution qui, comme le précédent, trouve sa source dans l'Antiquité grecque. Platon, décrivant le procès de Socrate et sa condamnation à mort, fait déjà un lien entre le génie de Socrate et la volonté du pouvoir politique de l'éliminer, la seconde devenant la preuve de la réalité du premier. Dans ce sens, la condamnation injuste dont Socrate est victime avilit celui qui la prononce et non celui que la subit dans un monde dégradé. Ainsi, le philosophe se trouve valorisé par sa condamnation, normalement infâmante pour le commun des mortels. Cette idée réapparait ponctuellement au cours de l'histoire littéraire occidentale pour connaitre, elle aussi, une apogée dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle. Pour Voltaire, par exemple, la persécution est le seul malheur acceptable pour un auteur digne de ce nom parce qu'elle est la preuve de la vérité de ses analyses. Dans cette dernière période, cependant, l'auteur persécuté est sommé de subir la persécution en silence et de laisser les autres (disciples ou postérité) défendre ses mérites.

Enfin, la dernière « topique » décrite par Brissette est constituée de la combinaison entre génie créateur et pauvreté. Déjà, Platon dans son *Apologie de Socrate* mettait en scène la pauvreté du philosophe pour démontrer son innocence. Cette topique connait une longue éclipse jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^{e} et la figure de Jean-Jacques Rousseau. Jusque-là, en effet, la pauvreté, très répandue parmi les écrivains, n'est pas envisagée comme souhaitable, mais comme un mal auquel il s'agit de remédier à tout prix en sollicitant l'aide d'un « grand », mécène potentiel. En outre, l'auteur pauvre et pitoyable apparaît comme un danger pour l'auteur bien en vue. Ainsi, Voltaire dirige ses traits contre les auteurs pauvres qui, pour gagner leur pitance, produisent de la littérature de scandale (libelles et calomnies diverses) visant les grands de ce monde (y compris les littérateurs en vogue). Au désintéressement de l'auteur subventionné par un mécène, vient s'opposer l'auteur cherchant à plaire au public bourgeois susceptible d'acheter des ouvrages imprimés. Rousseau a contribué pour beaucoup au changement de paradigme en refusant, contrairement aux autres philosophes, de recourir au mécénat des grands et en vivant

ouvertement de la vente de ses ouvrages. Ce faisant, il refuse d'entériner la supériorité des grands, se voulant leur égal et revendiquant son utilité sociale propre. Dans cette optique, Rousseau fait de sa pauvreté un moyen de légitimation. En effet, comme l'écrit Pascal Brissette, l'auteur du *Contrat social* se place dans la posture du « lettré indépendant des grands, prêt à mourir de faim et à supporter le mépris du vulgaire, pourvu qu'il puisse accomplir sa mission, dire la vérité et rendre service à l'humanité »[612]. Ainsi, Rousseau fait de sa pauvreté la preuve de son indépendance vis-à-vis des pouvoirs politique et intellectuel et sa capacité à dire la vérité.

Brissette s'attache à décrire la manière dont des éléments qui peuvent sembler négatifs (pauvreté, mélancolie, persécution) sont à un moment donné utilisés comme moyen de légitimation. En outre, il montre que ces topiques fournissent un élément d'explication à ces maux courants chez les écrivains : souffrance qui n'est pas vaine puisqu'elle devient la preuve et bientôt la condition du génie créateur. Enfin, ces éléments sont d'autant plus facilement adoptés qu'ils assurent une fonction de consolation : la souffrance actuelle, gage de génie, est envisagée comme le présage de la reconnaissance à venir du génie incompris en son temps.

Ces fonctions, qui prennent toute leur dimension à partir de la fin du XVIII[e] siècle, autorisent à parler de mythe pour décrire la conjonction de ces différents phénomènes de légitimation par la souffrance et le malheur. En effet, le mythe propose un récit dont l'objectif est de rendre compréhensible et acceptable le réel. Pour Roland Barthes[613], le mythe agit comme un élément se superposant au réel, le dissimulant, le mythifiant. À ce titre, il montre dans ses *Mythologies*, le rôle de conservation de l'ordre établi que le mythe porte en lui, en particulier parce qu'il est mis en place par la classe dominante en vue de la conservation de sa domination sur les masses.

Dans le cas de nos écrivains malheureux cependant, le mythe a une fonction explicative, consolatrice et légitimatrice. Contrairement à ce que pose Barthes, le mythe ici ne sert pas tant à assurer la domination des classes au pouvoir qu'à proposer des normes de légitimation alternatives susceptibles d'assurer l'émergence d'une nouvelle génération de créateurs. Brissette montre en effet, dans une optique bourdieusienne[614], que la réémergence des « topiques » à la fin du XVIII[e] siècle correspond au moment où les philosophes des lumières prennent place sur le devant de la scène littéraire et imposent leur vision de l'utilité de la littérature (établir la vérité) et du rôle du philosophe dans la société. À leur tour la première génération des

[612] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire…, op. cit.,* p.131.
[613] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
[614] Cf. Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art…, op. cit.*

Romantiques, prenant le contre-pied des philosophes accusés de tous les maux révolutionnaires, se posent en génies incompris et souffrants, portant la voix de Dieu contre le rationalisme devenu dominant. Là encore, les « topiques » du malheur auctorial sont utilisés dans un objectif de prise de pouvoir : les poètes remplacent les philosophes au sommet de la hiérarchie artistique.

Enfin, le moment de cristallisation du mythe dans sa forme aboutie au milieu du XIX[e] siècle, correspond pour Brissette – s'appuyant sur Bourdieu – au moment d'autonomisation du champ littéraire par rapport aux pouvoirs politiques et économiques et sa séparation en deux « sous-champs » : le champ de « grande production » encore dominé par les valeurs des pouvoirs économique et politiques (proximité avec le pouvoir politique, reconnaissance institutionnelle) de la société bourgeoise et le champ de « production restreinte », tentant d'échapper à ces formes de légitimation traditionnelles. Là encore, la valorisation du malheur littéraire permet de court-circuiter les formes de reconnaissance classiques et de faciliter l'émergence d'une nouvelle génération n'ayant pas accès à ces marques de reconnaissance (institutions et retours financiers).

Par rapport à la figure du « poète malheureux » des romantiques, Brissette montre que le « poète maudit » radicalise la position de l'écrivain. Si la fatalité s'acharne en effet sur le poète malheureux, le maudit est, pour une grande part, l'auteur de sa propre malédiction, du fait de sa position de refus face à la société bourgeoise et aux formes artistiques convenues qu'elle favorise. Ainsi, c'est la posture de l'écrivain qui provoque sa marginalisation d'un point de vue social et culturel. Brissette montre que ce refus passe par une exigence artistique extrême, une volonté d'innovation artistique sans concession. Dans le texte, considéré comme l'un des jalons important de la fixation du mythe, qu'il consacre à Edgar Poe, Baudelaire[615] met en avant la position de refus de l'écrivain face à la société américaine. En outre, Baudelaire montre que Poe aggrave encore son cas par son alcoolisme, qui le place clairement au ban d'une société puritaine. Plus encore, Baudelaire montre que c'est l'alcool qui permet à Poe de mettre son imagination en mouvement de cette manière si originale. Ainsi le « poète maudit » est-il non seulement l'auteur de sa malédiction mais, en plus, c'est à ce prix que le génie – fruit du travail acharné et de la souffrance – émerge en lui. En ce sens, la malédiction est plutôt à envisager dans le sens d'un excès (trop d'intransigeance, trop de drogue, trop d'imagination) que d'une carence (pauvreté, manque de reconnaissance…).

[615] Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », préface aux *Histoires extraordinaires,* 1856.

Cette partie aura donc pour objet – en nous appuyant sur l'utilisation que fait Cocteau de la notion de « cinéaste maudit » – d'envisager sous cet angle cette période charnière de la carrière de Grémillon.

A. Une « non adaptation ». L'adaptation radiophonique diffusée le 11 juillet 1948.

Malgré l'abandon du projet du *Printemps de la liberté* par l'État, le secteur nationalisé de la radio décide de diffuser une lecture du scénario de Grémillon. L'objectif énoncé en introduction de l'émission radiophonique précise : « La radio française a cependant souhaité ne pas laisser se perdre à jamais le texte du dialogue de Jean Grémillon »[616]. Si les circonstances exactes de la naissance du projet d'adaptation du scénario à la radio nous sont inconnues, on peut supposer qu'elles sont le fruit de la survivance d'éléments proches du PCF à l'intérieur de la RDF (Radio-Diffusion Française) qui cherchent sans doute à racheter l'abandon du projet du *Printemps* par la diffusion (sur les ondes) du scénario auprès d'un vaste public. Cela malgré le « retour à l'ordre » que subit la structure en 1947[617], au même titre que l'ensemble des administrations d'État, dans le cadre de la montée des tensions liées à la guerre froide.

Du fait de la place prise par la radio pendant l'Occupation, où se développe une véritable « guerre des ondes » entre radios alliées (en particulier la BBC qui propose des émissions dans de nombreuses langues européennes) et radios nazies ou collaborationnistes (Radio-Paris, par exemple) pour la domination de l'opinion publique, les débats autour de cette question cristallisent de nombreux enjeux à la Libération. Il va de soi, à ce moment, que la radio doit être un service public, pour devenir la « voix » du gouvernement, du fait de sa capacité, jusqu'alors inédite, à atteindre les masses. Ainsi, dès le mois de juin 1944[618], l'ensemble du secteur est nationalisé et unifié pour devenir en mars 1945 la Radio-Diffusion Française (RDF), établissement public en attente de statut définitif.

Hélène Eck[619] montre que l'expérience de la Résistance, comme de nombreux autres secteurs, a fortement marqué les fonctionnaires de radio et, de ce fait, le moment de la Libération voit se développer un mouvement en faveur de la mise en place d'un nouveau statut pour la radio et ses journalistes au sein de l'appareil d'État. Un projet écrit par les professionnels

[616] Fonds Grémillon, BnF, 4-COL-55(39,30)
[617] Sur le « retour à l'ordre » au sein de la RDF voir Hélène Eck, « La RDF durant l'année 1947 », Serge Berstein, Pierre Milza, *L'Année 1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999.
[618] Patrice Cavelier et Olivier Morel-Maroger, *La radio*, Paris, Puf (Que sais-je ?), 2008 [2005].
[619] Hélène Eck, « La RDF durant l'année 1947 », art. cité.

au cours de l'année 1946 est proposé à l'Assemblée Nationale en janvier 1947. Il s'inspire des idées qui ont émergé pendant l'Occupation au sein des cercles résistants, principalement communistes et socialistes. L'idée est de mettre en place une organisation originale, à la fois de service public et largement autonome par rapport aux possibles injonctions du pouvoir politique. Cependant, le projet proposé par les personnels est refusé en mai 1947. À l'encontre de la volonté d'autonomie qui y est défendue, le pouvoir politique entend s'arroger le droit d'intervenir directement sur le contenu des émissions proposées – en particulier dans le domaine de l'information – tandis que le secteur est placé sous la tutelle directe de la Présidence du Conseil (ou du sous-Secrétariat/Secrétariat d'État à la Présidence du Conseil).

Du fait de cette « reprise en main », les tensions entre le pouvoir politique et les personnels vont aller s'aggravant à partir du mois de mai 1947. La loyauté des journalistes de radio – qui pratiquent l'autocensure – envers le gouvernement au moment des grèves de novembre-décembre 1947 n'y fait rien : la confiance du gouvernement, et en particulier de Robert Schuman (tout comme de son prédécesseur Paul Ramadier) envers les professionnels de la radio est extrêmement limitée. Ainsi, la fin de l'année 1947 correspond pour les professionnels à une période de profonde déception et d'amertume. Le monopole de la radio d'État étroitement contrôlée par le pouvoir politique restera tel jusqu'à la fin de l'ère gaulliste.

Dans ce contexte particulier, la diffusion le 11 juillet 1948 du *Printemps de la liberté* semble en contradiction avec cette reprise en main. En effet, alors que l'État avait renoncé à sa participation au film en partie à cause de son contenu subversif, la lecture du scénario peut néanmoins être diffusée par la radio d'État quelques mois plus tard. Deux hypothèses s'offrent à nous pour expliquer ce fait. D'une part, on peut imaginer que la diffusion du scénario échappe aux censeurs chargés de contrôler le contenu des programmes. En effet, ce sont surtout les émissions d'information et de politique qui sont l'objet de l'attention du pouvoir. *Le Printemps de la liberté*, diffusé dans la « case » fiction subit donc un moindre contrôle et n'attire sans doute pas l'attention des fonctionnaires chargés du contrôle des programmes pour la Présidence du Conseil, d'autant plus que ces derniers ne sont pas nécessairement au courant de l'existence du projet de film et du désengagement de l'État. Ici, le recours à la fiction et l'argument pédagogique qui étaient au cœur du projet de Grémillon fonctionnent comme une protection.

En outre, on peut imaginer que la diffusion du *Printemps* sur les ondes, privé de la force des images et de son public international potentiel, constitue un moindre mal – au même titre que le documentaire d'Albert Soboul dont nous avons parlé plus haut – pour la Présidence du conseil et qui, tout en excluant violement les communistes de ses structures, cherche à préserver

une apparence de pluralité politique et idéologique dans les sujets et émissions diffusés sur les ondes. Ainsi, Hélène Eck[620] a montré que le début de la guerre froide ne s'accompagne pas immédiatement de l'exclusion des ondes des représentants politiques communistes, même si les fonctionnaires communistes sont effectivement limogés. Laisser passer un contenu subversif au sein d'une émission de fiction constitue dans ce sens une concession sans conséquence politique directe. Selon cette seconde hypothèse, on peut supposer qu'une politique du « moindre mal » a rencontré la volonté de certains fonctionnaires de la radio – communistes ou proches – de ne pas laisser le travail de Grémillon disparaitre.

Pour ce qui est du travail d'adaptation lui-même, Grémillon choisit la simplicité. En effet, plus qu'une mise en scène du scénario pour la radio, il s'agit d'une reprise pure et simple des dialogues. L'introduction de l'émission précise d'ailleurs qu'

> Il ne pouvait être question d'adapter pour la radiodiffusion une œuvre qui n'existe pas dans sa forme définitive. La radio française a cependant souhaité ne pas laisser se perdre à jamais le texte du dialogue de Jean Grémillon. Vous n'allez donc pas entendre une adaptation du film *Le Printemps de la liberté*, il est seulement question de diffuser l'essentiel de ce qu'aurait été ce film[621].

Ainsi, dès les premières secondes de l'émission, l'auditeur est informé de l'élément manquant, le film non réalisé, et de l'impossibilité de pallier à cette absence, y compris par la création d'un objet radiophonique à part entière. Le prologue de l'émission l'affirme et Grémillon le confirme dans ses notes personnelles : l'émission radio ne constitue en aucun cas une adaptation. Nous parlerons donc de « non-adaptation », c'est-à-dire de la volonté de marquer l'absence, du refus de faire le deuil du film abandonné. Ainsi, le médium radiophonique apparait comme *a priori* incapable de rendre la totalité du sens transmis par le médium cinématographique. Grémillon assume d'ailleurs ce refus de prendre en charge la dimension radiophonique du projet. Il écrit :

> Aucune volonté d'expression radiophonique n'a présidé à leur écriture […] la matière brute du sujet destinée au cinéma a été livrée au consommateur de radio sans transformation aucune pour la simple raison que l'intégralité du sujet était plus importante que la forme ou le style radiophonique[622].

Dans ce texte – qui est manuscrit et dont nous ne savons pas à quoi ni à qui il était destiné – le cinéaste ne cherche pas à cacher son dépit et refuse de s'impliquer dans le pis-aller

[620] Hélène Eck, « La RDF durant l'année 1947 », art. cité.
[621] Retranscription texte radio.
[622] Texte ms, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,29).

que représente pour lui la version radiophonique de son scénario. Plus encore, en utilisant le mot de « consommateur » pour parler de l'auditeur de radio, il dénie tout capacité artistique ou d'expression au médium. Ici devient visible la profonde blessure qu'a engendré l'échec du *Printemps de la liberté* chez Grémillon.

Ce refus de « collaborer » est visible dans la forme même de l'émission radiophonique. En effet, celle-ci consiste en une reprise quasiment à l'identique du texte des dialogues de la dernière version de la continuité dialoguée écrite par Grémillon. Pour ce qui est des éléments visuels – c'est-à-dire la colonne de gauche du scénario – un « commentateur » est introduit dont le texte (dit par Grémillon lui-même) reprend souvent textuellement le texte écrit. Les quelques changements dans l'histoire, en particulier dans l'ordre des scènes, visent, quant à eux, à rendre le récit compréhensible pour l'auditeur. La manière dont Grémillon décrit son travail d'adaptation pour la radio, dans le document manuscrit cité plus haut – sans aucun doute écrit après la réalisation de l'émission – accrédite cette idée. Ainsi, pour la scène de l'enterrement collectif des victimes de la Révolution de février, quasiment exclusivement visuelle dans le projet de film, il écrit :

> C'est le transfert pur et simple de la colonne de gauche d'un scénario, celle qui contient la description des images. Le texte en a été aménagé sur le plateau d'enregistrement. La mise au point s'est faire sur le tas – sans préoccupation esthétique aucune[623].

Ici, on le voit, Grémillon insiste sur l'absence de travail d'adaptation (« transfert pur et simple de la colonne de gauche »), le texte ayant été finalisé au dernier moment (« sur le tas ») et, surtout, « sans préoccupation esthétique aucune ». Par cette dernière précision, le réalisateur renonce ainsi « officiellement » à son statut d'artiste et d'auteur que, pourtant, il s'est attaché à faire reconnaître par l'exigence de son travail, son engagement à la Cinémathèque française et à la SACD.

Le traitement de la scène du récit d'Adrien de la soirée du 23 Février 1848 (Fusillade du Boulevard des Capucines)[624] pour l'adaptation radiophonique est également symptomatique de cette posture prise par le cinéaste. Originellement, la scène devait être tournée entièrement en *flash-back* sur le récit d'Adrien. Plus encore, à la manière de Guitry dans *Le Roman d'un tricheur*, la voix d'Adrien qui raconte, était censée doubler l'ensemble des personnages vus dans le *flash-back*. Si l'idée de retour dans le passé au travers du récit d'un personnage est

[623] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,29)
[624] V4, seq 5.

reprise pour la radio, la voix d'Adrien n'occupe pas l'ensemble de l'espace sonore comme prévu. Dans son texte manuscrit, Grémillon énonce l'abandon de ce dispositif original. Il écrit :

> Dans le film tous les personnage vus et entendus se seraient exprimés par la voix du postillon synchrone avec la leur – que ce fussent des femmes, des enfants ou des hommes. C'est la transposition cinématographique de l'image populaire « … qu'il m'a dit… que je lui ai répondu ».
>
> Il est évident que du point de vue radiophonique il ne peut rien subsister d'une intention qui sur le plan cinématographique me passionnait particulièrement.
>
> Mais ceci n'est la faute de personne[625].

On le voit, après avoir justifié son dispositif cinématographique et montré sa pertinence, Grémillon met en avant la pauvreté (supposée) du médium radiophonique par rapport au cinéma, et laisse transparaitre son dépit et son amertume face à la situation où il se trouve. La dernière phrase du texte – « Mais ceci n'est la faute de personne » – pointe la manière dont les pouvoirs publics ont mis fin au projet du *Printemps de la liberté* : par l'inertie et l'absence de réaction, le laisser-faire. Ainsi, Grémillon n'a-t-il même pas la possibilité de se considérer comme un auteur ouvertement censuré…

Toujours est-il qu'au lieu de se prendre au jeu de l'adaptation radiophonique, plutôt que d'inventer de nouvelles formes adéquates à ce nouveau mode d'expression, Grémillon préfère souligner la déficience de la radio par rapport au cinéma et mettre en avant la perte plutôt que d'essayer de la combler, adoptant ainsi une position de refus et d'échec.

En plus de transmettre l'environnement visuel de l'histoire, le commentateur se charge de donner aux auditeurs l'ensemble des éléments de contextualisation historique concernant l'époque où se place le récit. Ainsi, l'émission commence par un long monologue du commentateur qui donne précisément le contexte social (crise économique, crise des subsistances), politique (la Monarchie de juillet, l'incapacité de Louis-Philippe à prendre conscience de la révolte qui gronde dans la population, les scandales qui marquent le régime) et contestataire (la campagne des banquets) de l'année 1848. Ici, le commentateur pointe ouvertement les éléments déclencheurs de la révolution de février et prend le temps de les remettre en perspective par rapport au passé. Ainsi, il mentionne les révoltes ayant marqué le début du règne de Louis-Philippe (la rue Transnonain, le Cloître Saint-Merry, la révolte des canuts de Lyon, les émeutes de Clermont et de Saint-Étienne). Plus tard dans le récit, la voix-off fait un rapprochement entre le présent de 1848 et le passé, proposant une lecture du présent à la lumière de l'Histoire : « Pas trop vite ? La révolution a été plus vite que ceux qui en 1830

[625] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,29).

avaient déjà escamoté au peuple de Paris sa République » affirme le commentateur après la mise en scène de la Révolution de Février.

Dans le même ordre d'idée, le commentateur propose l'interprétation de certaines scènes aux auditeurs. Ainsi, ce qui était laissé implicite dans le scénario, est maintenant explicité par Grémillon. La scène de l'arrestation de Blanqui* entre dans cette dernière catégorie. Nous avons vu qu'elle apparaît dans la troisième version du scénario qui correspond au moment où Grémillon abandonne l'idée de mettre directement en scène les événements du 15 mai[626] pour se concentrer sur les conséquences de cette journée, à savoir le début de la répression policière de la classe ouvrière et l'arrestation des chefs socialistes. Dans la dernière version du scénario, largement réduite pour baisser le budget du film, cette scène reste néanmoins présente alors qu'elle est hétérogène par rapport au reste du récit (c'est la seule scène qui montre un personnage historique) et n'a pas grande importance d'un point de vue dramatique. Nous avions fait l'hypothèse que Grémillon avait tenu à la conserver en raison de la signification politique qu'elle portait : le signal du début du retour à l'ordre. Dans le scénario cependant, les raisons de l'existence de cette scène étaient laissées dans l'implicite. Au spectateur de saisir par lui-même la signification suggérée par l'enchainement des séquences. Au contraire dans l'adaptation radiophonique, le commentateur rend explicite l'ensemble des significations laissées en suspens dans le scénario :

> Mais voici le quartier envahit par d'étranges figures. Voici des groupes de soldats, un fiacre qui s'arrête devant la porte. Blanqui a été dénoncé. Le gouvernement de Monsieur de Lamartine tient essentiellement à sa capture depuis qu'on sent le peuple s'agiter[627].

La raison de l'arrestation de Blanqui est explicitée et directement mise en rapport avec l'agitation populaire. Si Blanqui est arrêté c'est bien pour mettre fin au mouvement populaire.

Globalement, le passage à la radio, en particulier avec l'introduction du commentateur, conduit à une remise en cause de la complexité du sens. Alors qu'au cinéma Grémillon avait travaillé son scénario dans l'objectif de lui faire porter un double discours – dont l'un, hautement engagé et polémique sur le présent immédiat de la réalisation –, il semble que le passage à la radio entraine une remise en question de cette volonté d'expression politique. Comme si l'absence de l'image entrainait une perte irrémédiable au niveau du sens suggéré.

C'est littéralement le cas dans la séquence 32* de la dernière version du scénario. Nous avons vu que cette séquence – une réception chez Édouard Espivent-Vignolles située à la fin du mois de mai 1848, au moment où le gouvernement amorce son action de répression en vue

[626] Cf. p. 157.
[627] Transcription du texte radiophonique.

du retour à l'ordre après la révolution de Février – comportait un discours implicite sur le contexte politique de 1947. En effet, l'apparition à l'image – inexacte d'un point de vue historique – du personnage de Louis-Napoléon Bonaparte qui venait symboliser par sa personne le retour à l'ordre, entrait en résonnance avec la montée en puissance du Général de Gaulle dont le parti, le RPF, venait de remporter (aux législatives d'octobre 1947) un très large succès. L'apparition de ces deux personnages providentiels, en 1848 comme en 1947, portés par la bourgeoisie (selon Grémillon), constitue bien l'amorce du retour à l'ordre. Or, dans l'émission radiophonique, le personnage de Louis-Napoléon Bonaparte disparaît complètement. Il faut dire qu'il était prévu qu'il fasse une apparition uniquement visuelle, rapide, à la fin de la séquence. La disparition du personnage peut donc sembler la solution la plus simple pour l'adaptation radiophonique. Cependant, cela change le sens de la scène. D'une part, on peut imaginer que Grémillon supprime ce personnage parce qu'au moment où il travaille sur l'adaptation radiophonique – juillet 1948 – le RPF est déjà en perte de vitesse. Ainsi, l'hypothèse de la prise du pouvoir par le Général de Gaulle semble à ce moment moins probable que quelques mois plus tôt et Grémillon n'a plus de raison de conserver le personnage de Louis-Napoléon Bonaparte. Mais on peut également faire l'hypothèse que Grémillon abandonne cet élément parce qu'il renonce à tenir un discours engagé sur le présent qui consistait à mettre en garde les spectateurs contre le processus de retour à l'ordre et de rejet de la démocratie à l'œuvre. Ici, le cinéaste renonce visiblement à son rôle citoyen : il abandonne la société à son sort et renonce – peut-être parce qu'il la juge incapable de le comprendre – à sa mise en garde.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul élément visuel auquel renonce le cinéaste à l'occasion du passage à la radio. En effet, du fait même du médium qui privilégie les dialogues des personnages principaux, toute la dimension collective de l'histoire, qui portait une partie importante du sens politique du film (le discours marxiste), est automatiquement minorée du fait de sa dimension surtout visuelle. Le choix de remplacer ces scènes d'énergie collective par le récit du commentateur accentue encore la perte. En effet, la vision directe du peuple est alors remplacée par la voix singulière du commentateur qui raconte. Même si le texte reprend souvent textuellement ce qui devait apparaître à l'image, l'effet n'est pas du tout le même, l'individu singulier remplace la masse qui n'est plus, sous nos yeux, le moteur de l'Histoire.

Enfin, ce processus d'explicitation touche également la fin du scénario. Nous avons vu plus haut que celle-ci avait fait objet de débat entre Grémillon et Émile Tersen, le conseiller historique du film. Pour ce dernier, le dénouement pessimiste de l'histoire que le cinéaste avait d'abord écrit était inapproprié dans le contexte de guerre froide, la mort des ouvriers du récit risquant de conduire les spectateurs (ouvriers) au défaitisme. Finalement, dans la version

suivante de son scénario, Grémillon adopte une fin plus optimiste. Si un certain nombre de personnages secondaires sont arrêtés ou assassinés, les deux jeunes premiers, Françoise et Jean échappent à la répression et peuvent fuir la carrière détruite.

Le caractère hautement symbolique de cette fin est encore souligné par la voix off de Grémillon dans la version radiophonique. En effet, l'émission se termine sur la voix du commentateur qui s'exclame :

> Au-dessus de leurs têtes [celles de Jean et Françoise], il y a maintenant une grande déchirure et au travers de la poussière qui retombe déjà on aperçoit le ciel. En s'accrochant aux racines déchiquetées, on peut grimper, se frayer un passage, être libre. Et pour ces deux-là, pour Françoise et pour Jean, pour tous les Jean et pour toutes les Françoise du monde, l'arbre qui fut planté en février, reste bien le signe de leur liberté[628].

Ici, la voix-off rapporte ouvertement le cas particulier de Françoise et de Jean au cas général en faisant référence à « tous les Jean et toutes les Françoise du monde », introduisant explicitement la volonté symbolique assignée à l'œuvre. Alors que le « film » laissait au spectateur le soin de généraliser et d'interpréter à sa guise, le cinéaste « mâche » le travail pour l'auditeur de la radio.

On peut se demander les raisons qui ont poussé Grémillon à expliciter cette dimension symbolique. D'une part, on peut supposer que le réalisateur ne fait pas confiance au médium radiophonique. Nous avons vu, en effet, que le passage au medium sonore provoque pour Grémillon une perte de sens irrémédiable. Aussi, le cinéaste se sent-il dans l'obligation d'expliciter son message. Cependant, en énonçant, Grémillon fixe, donc limite, l'interprétation possible de son scénario. Ainsi, c'est la notion de liberté, notion vague et consensuelle dans le contexte de l'époque, qui est mise en avant *in extremis*, plutôt que celle de lutte des classes, de révolution et de victoire du prolétariat à venir qui était pourtant la raison d'être de cette fin.

La « non adaptation » radiophonique du *Printemps de la liberté* se fait donc sous le signe du manque, du dépit et du refus du cinéaste de s'adapter au médium. Si Grémillon finalement enregistre cette version, c'est contraint et forcé, au dernier moment (il l'écrit lui-même). Il trouve certes des solutions efficaces, mais volontairement rudimentaires et qui appauvrissent en partie le sens politique et l'originalité formelle de son œuvre.

[628] Transcription du texte radiophonique.

B. La fabrique du cinéaste maudit : la publication du scénario.

Quelques mois après la diffusion radiophonique, le scénario de Grémillon est publié aux Éditions de la Bibliothèque Française. Il garde son titre original *Le Printemps de la liberté,* mais est sous-titré *Dialogue et découpage d'un film commandé par le ministère de l'Éducation Nationale pour la célébration du centenaire de la Révolution de 1848.* Nous avons vu plus haut ce que cette publication devait à Louis Aragon. Nous allons maintenant envisager le rôle de Pierre Kast, qui réalise l'ensemble de l'appareil critique publié autour du scénario.

Pierre Kast, né à Paris le 22 décembre 1920, est, avant-guerre, étudiant en Histoire. Le conflit mondial, puis l'Occupation le conduisent à abandonner ses études pour entrer dans la Résistance. C'est à cette occasion qu'il se rapproche du PCF, dont il restera membre, d'après ses propres dires[629], jusqu'à la fin de l'année 1945. Après avoir quitté le Parti, il restera néanmoins toute sa vie proche des idées de gauche. À la Libération, il renonce à préparer l'agrégation d'Histoire, pour se consacrer pleinement au cinéma qu'il a découvert pendant l'Occupation. L'écrivain Roger Vailland, qu'il rencontre au sein du réseau communiste, le fait alors entrer comme critique cinématographique à *Action* (qu'il vient de fonder avec Pierre Courtade, Claude Roy, Pierre Hervé et Jacques-Francis Rolland). C'est en tant que journaliste pour *Action* que Kast prend contact avec Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française. La rencontre sera concluante puisque Kast commence à travailler pour Langlois vers le mois de juin 1945. C'est au cours d'un voyage à Bâle dans le cadre d'un festival de cinéma auquel participe la Cinémathèque, que Kast rencontre un certain nombre de proches collaborateurs de Langlois : Lotte Eisner, Nicole Vedrès, Jean Painlevé. Surtout, Kast rencontre le président de la Cinémathèque : Jean Grémillon, « gros homme rubicond, avec des yeux bleus pleins de vivacité »[630]. Le courant passe immédiatement entre les deux hommes « car les mêmes choses nous intéressaient : son approche des problèmes de la politique, sa façon de concevoir le cinéma, la fusion du lyrisme et du réalisme qu'il tentait »[631]. À leur retour de Bâle et Lausanne (juillet 1945), les deux hommes gardent contact. Selon Kast, « Grémillon [lui] parlait de ses projets, et [Kast] prit l'habitude d'aller le voir au montage de ses films »[632]. En réalité, c'est sans doute lors du montage du *Six juin à l'aube*, seul film achevé du cinéaste avant *Pattes Blanches* en 1949 (sur lequel Kast sera stagiaire), que Kast va voir Grémillon. Finalement, en 1948, Grémillon fait appel à Kast pour qu'il assiste Émile Tersen dans la préparation de la

[629] Pierre Boiron, « Entretien avec Pierre Kast », *Pierre Kast*, Paris, Pierre L'Herminier, 1985.
[630] *Ibid*.
[631] *Ibid*. p.57.
[632] *Ibid*. p.57.

documentation historique destinée à l'écriture du scénario du *Printemps de la liberté*. Puis, une fois ce travail terminé, il semble que Kast soit parti avec Grémillon en Bretagne au moins d'août 1947 pour l'écriture de la seconde version du scénario. Les deux hommes sont rapidement rejoints par Albert Valentin, qui remanie en profondeur le scénario écrit par Grémillon en juillet. Ainsi, Kast – bien qu'il n'ait pas laissé beaucoup de traces dans les archives de Grémillon de la BnF[633] – semble impliqué à plusieurs niveaux de la fabrication du scénario du *Printemps*. Surtout – ce qui nous intéresse plus particulièrement ici – Kast est le maître d'œuvre de la publication du scénario de Grémillon, rédigeant une introduction conséquente, ainsi que diverses notes : « A. Historique de la fabrication du *Printemps de la liberté* ; B. Méthode de la recherche historique ; C. Méthode de la construction dramatique, et variantes ; D. Note sur la forme du film », pour accompagner le travail du cinéaste. En outre, il agrémente ses textes d'une sélection de quelques extraits de la documentation historique réunie par Émile Tersen et lui-même au moment de la préparation du film (documentation sur la condition ouvrière, les ateliers nationaux ainsi qu'un fragment d'un écrit de Blanqui et le texte du jugement d'un émeutier de février). Enfin, trois extraits des versions antérieures du scénario sont publiés (la partie mettant en scène le roi dans la deuxième version du scénario et les scènes du « Biorama » de la troisième version). Se dégage de cet appareil critique proposé par Kast, l'idée que Grémillon a été victime de la raison d'État dans le contexte de la guerre froide. Dans cette situation, l'entreprise éditoriale de la publication du scénario apparait alors comme un acte de réparation des injustices commises à l'encontre du cinéaste par le pouvoir politique. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause la véracité du rejet et de la censure dont souffre le réalisateur à cette époque, mais de montrer que Kast propose une mise en récit mythique de ces éléments au détriment de l'ensemble des autres aspects de la carrière et de la personnalité de Grémillon. C'est la construction de ce récit qui va nous intéresser ici. Quels éléments Kast choisit-il de mettre en avant ? Lesquels, au contraire, sont passés sous silence ? Ainsi, nous verrons, d'une part, comment Kast minore la dimension politique du scénario, tout en cherchant parallèlement à mettre en avant le statut de victime du cinéaste. Ainsi, Kast fait de Grémillon une victime de sa volonté de dire la vérité, alors même que nous avons vu que c'est consciemment et en connaissance de cause que ce dernier donne une dimension idéologique à son œuvre.

[633] Pas de lettres (mais Kast et Grémillon travaillaient tous deux à la Cinémathèque Française). La seule trace de la présence de Kast autour de Grémillon se trouve dans un budget de la préparation du film qui mentionne le coût des billets de transport pour Grémillon et Kast vers la Bretagne à l'été 1947. Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,18).

1) Dénier l'engagement

Le travail de recherche historique

Kast, dans son introduction et les annexes qu'il produit pour la publication du scénario, insiste sur la qualité historique du travail de Grémillon. Tout d'abord, partant du cinéma, il décrit les deux manières possibles, selon lui, de réaliser un film historique en mettant en avant leurs conséquences sur la représentation de l'Histoire. Ces deux manières recouvrent l'opposition Est/Ouest en ces débuts de guerre froide. D'un côté (à l'Ouest), le modèle hollywoodien qui propose dans ses produits de consommation filmique une vision de l'histoire anecdotique (la cause des événements historiques est l'anecdote privée concernant quelques grand.e.s hommes/femmes) et conservatrice. De l'autre (à l'Est), le cinéma soviétique, celui d'Eisenstein et de Poudovkine, dans lequel le peuple, entité collective, a trouvé sa place de moteur de l'histoire. Bien entendu, Kast place naturellement Grémillon « à l'Est » en décrivant la « tendance quasi-naturelle qui l'avait 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 »[634]. Cependant, et Kast insiste beaucoup sur ce point dans l'ensemble des textes qu'il produit en vue de la parution du scénario, Grémillon, conscient de la nécessité commerciale du cinéma en Occident, se plie de bonne grâce – parce que le public français n'est pas prêt à recevoir et à comprendre le cinéma soviétique du fait de son immaturité politique – aux règles du cinéma commercial : création d'une action dramatique incarnée par des personnages auxquels le spectateur est susceptible de s'identifier, utilisation de vedettes de l'écran pour augmenter la valeur commerciale du film, etc. Cependant, Kast prend soin de souligner que par ces concessions vis-à-vis du système capitaliste, loin de se compromettre, Grémillon renouvelle le genre du film historique en inventant un chemin médian entre les deux pôles esthétiques (et politiques) que représentent le cinéma hollywoodien et le cinéma soviétique : un cinéma dans lequel la fiction et l'Histoire entretiennent une relation inédite qui assure le développement de la fiction tout en garantissant le respect des faits historiques.

En effet, le principal enjeu de l'écriture du *Printemps*, selon Kast, a consisté à chercher une forme qui permette de « respecter les rapports historiques réels qui existent entre les 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 »[635]. Le tout,

[634] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.*, p.10-11.
[635] *Ibid.* p.11.

dans le but de donner une représentation véridique des événements historiques de 1848 et de la vie des anonymes de cette époque. Pour mettre en avant cette idée, Kast insiste très fortement – dans son introduction et surtout dans les notes qui suivent le scénario, dont une est spécifiquement consacré à la « Méthode de la recherche historique et sources » et suivie de quelques documents (cinq) de recherche historique produits en vue de la réalisation du film – sur l'importance et la qualité des recherches réalisées par Grémillon, Émile Tersen et lui-même selon « un plan de recherches extrêmement sévère »[636]. D'après Kast, et c'est vraisemblable, Grémillon aurait décidé d'un plan de recherche qu'aurait ensuite complété les deux historiens.

Cependant, Kast a visiblement tendance à exagérer. Ainsi, il écrit que les recherches historiques ont commencé six mois avant la rédaction de la version définitive du scénario. Ceci est vrai – six mois séparent effectivement le début des recherches de l'écriture de la version définitive du scénario – mais laisse ignorer que Grémillon commence en réalité à écrire la première version de son scénario après deux mois de recherches. De même, Kast rapproche le travail de recherche historique d'un travail universitaire, alors qu'au vu des documents conservés dans le fonds Grémillon, Tersen fournit à Grémillon des fiches synthétiques des savoirs de l'époque sur la période, se rapprochant ainsi davantage d'un travail de vulgarisation que d'un travail universitaire censé apporter de nouvelles connaissances. Toujours dans la même optique, Kast insiste sur le fait que plus de trois cents pages de documentation ont été produites en vue de l'écriture du scénario, donnant ainsi une représentation imposante du travail de documentation réalisé.

Sources de Grémillon

En outre, pour montrer à quel point le travail de Grémillon est sérieux du point de vue historique, Kast donne la référence des ouvrages que le cinéaste a consultés plus particulièrement et qui lui ont permis de construire certains épisodes dramatiques de son scénario : *La Révolution de Février. Étude critique. Les journées des 21, 22, 23, 24 février 1848*, d'Albert Crémieux[637] ; *Les Journées de Juin* de Charles Schmidt[638] ; *L'histoire de la Révolution de 1848* de Daniel Stern (Marie d'Agoult) ; *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ; *Choses vues* de Victor Hugo ; ou encore les *Souvenirs* d'Alexis de Tocqueville. Grémillon

[636] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.240.
[637] Albert Crémieux, *La Révolution de Février. Étude critique. Les journées des 21, 22, 23, 24 février 1848,* Paris, Librarie Edouard Cornély et Cie, (« Bibliothèque d'histoire moderne » n°13), 1912. L'ouvrage raconte en détail et jour par jour les événements des journées révolutionnaires. Cela permet à Grémillon de se faire une idée des événements et d'en prélever certains pour les mettre dans son scénario.
[638] Charles Schmidt, *Les Journées de juin*, Paris, Librairie Hachette, 1926.

semble privilégier les récits circonstanciés des journées de février et de juin (Crémieux, Schmidt) pour construire le déroulement dramatique des épisodes révolutionnaires et les souvenirs de témoins « éclairés » de l'époque (Stern, Hugo, Tocqueville, qui ont donné leur analyse des événements) pour construire ses personnages d'un point de vue psychologique. Par exemple, il bâtit l'épisode de la prise des Tuileries et en particulier le personnage du roi déguisé en bourgeois (en redingote), à partir de *Choses vues* d'Hugo. Sans parler du personnage de La Haye-Frejeac, fabriqué à partir d'Alexis de Tocqueville (cf. deuxième partie).

Le point aveugle

Cependant, le point aveugle de cette rapide bibliographie et de l'ensemble de la documentation construite par Émile Tersen est l'occultation de la source qui donne pourtant son orientation historique et politique au scénario : les écrits de Marx sur les événements de 1848, en particulier les articles réunis en recueil sous le titre *La lutte des classes en France*. En effet, si Grémillon se sert des textes cités plus haut, c'est plutôt comme un réservoir d'éléments factuels pour construire sa narration, alors qu'au contraire la pensée de Marx et son interprétation des événements de 1848 organisent l'exposition des faits historiques que propose Grémillon dans son scénario. Ni Tersen – qui pourtant retranscrit dans ses fiches les analyses de Marx – ni Grémillon, ni Kast pour la publication de l'ouvrage, ne citent à aucun moment cette source dans leurs écrits respectifs, y compris dans les documents de travail, non destinés à la diffusion publique. Ainsi, l'orientation idéologique du film est complètement passée sous silence, sans doute dans le but de ne pas rattacher ouvertement le travail de Grémillon au communisme, en pleine guerre froide.

Au contraire, les documents publiés par Kast en annexe du scénario ont pour objectif de démontrer la justesse de l'orientation choisie par Grémillon, en dehors de toute référence apparente à un quelconque courant historiographique et idéologique. L'idée de Kast est d'étayer la véracité des éléments mis en scène dans le scénario de Grémillon par la publication des notes et des pièces historiques ayant servi à la documentation. Ici, Kast fait mine de croire que le document historique porte en lui-même un sens et n'est pas sujet à interprétation. Intercalant les « notes historiques » dont Tersen et lui-même sont les auteurs avec quelques documents sources, Kast construit un récit venant conforter les choix historiographiques de Grémillon.

Ainsi, la publication d'une note sur les Ateliers nationaux vient confirmer que le déclenchement des journées de juin est une réaction à la provocation que constitue pour la classe

ouvrière la fermeture des Ateliers nationaux par le Gouvernement. Cette note est immédiatement suivie par la « déclaration de Falloux sur la dissolution des ateliers nationaux », document source cette fois, dans lequel celui-ci demande la fermeture des Ateliers malgré les risques de rébellion ouvrière. Le texte de Kast qui suit la déclaration insiste encore sur ce point et mentionne ouvertement la responsabilité écrasante de Falloux :

> Le projet aurait été présenté à l'Assemblée, le 24 juin. L'insurrection grondait déjà. Or, comme il semblait à certains membres de la commission que la présentation actuelle serait inopportune, même provocatrice, Falloux insista non seulement pour que le projet fût présenté, mais pour qu'il fût présenté le jour même, le 22 juin »[639].

Ainsi, Kast insiste pour montrer que les Journées de juin sont une réaction à une provocation. D'autant plus que cet élément est suivi d'un texte non daté d'Auguste Blanqui dans lequel celui-ci exhorte les chefs des ouvriers, après la révolution de février, à attendre avant de relancer un mouvement révolutionnaire de grande ampleur, que la classe ouvrière soit prête à combattre, de manière à pouvoir imposer ses choix. Blanqui écrit :

> La révolution qui vient de s'accomplir est une surprise heureuse, rien de plus. Si nous voulons aujourd'hui porter au pouvoir des noms compromis aux yeux de la bourgeoisie par des condamnations politiques, la province aura peur ; elle se souviendra de la Terreur et de la Convention et rappellera peut-être le roi fugitif. […] Si nous nous emparons du pouvoir par un audacieux coup de main, comme des voleurs au milieu des ténèbres de la nuit, qui nous répondra de la durée de notre puissance ? Au-dessous de nous, n'y aura-t-il pas des hommes énergiques et ambitieux qui brûleront de nous remplacer par de semblables moyens ? Ce qu'il nous faut, à nous, c'est le peuple immense, les faubourgs insurgés, un nouveau Dix-Août. Nous aurons au moins le prestige de la force révolutionnaire[640].

Si ce texte trouve place ici, c'est qu'il constitue la preuve que le soulèvement de juin n'est pas le fait d'un mouvement planifié à l'avance par les dirigeants ouvriers, y compris par Blanqui qui passe pourtant pour un partisan systématique de l'insurrection. Ceux-ci sont donc collectivement innocentés et la responsabilité de l'événement rejetée du côté du gouvernement qui, par provocation, pour porter le coup de grâce au mouvement ouvrier par les armes, organise le complot.

En publiant des documents historiques, et par le montage qu'il en fait, Kast construit donc un système de légitimation du scénario de Grémillon. Dans le contexte de la fin de l'année 1948, alors que la France connait pour la deuxième année consécutive un mouvement de grève très important qui fait craindre l'existence d'un mouvement insurrectionnel orchestré par le

[639] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.*, p.270.
[640] *Ibid.* p.270.

PCF, la volonté de Kast – tout comme celle de Grémillon dans son scénario – de montrer que le mouvement ouvrier de 1848 est une réaction à l'attitude inique du gouvernement bourgeois est à mettre en rapport avec le contexte social de la publication du scénario.

La notion de fidélité

Non content de valider l'orientation historiographique choisie par Grémillon, Kast met en avant la « fidélité » du cinéaste à la « vérité historique » dans le texte de son introduction. Ainsi, en quelques pages, le terme n'est utilisé pas moins de cinq fois, sans compter la notion de « respect à/aux » avec deux occurrences et qui sous la plume de Kast, semble être à peu près synonyme de l'idée de fidélité[641].

Si Kast semble un moment prendre en compte, à partir de la pensée de Paul Valéry, l'idée de la nature partielle et partiale de la connaissance historique du fait de son appréhension indirecte des événements (par les « traces » qu'ont laissé les faits, collectées par les « vainqueurs »), il la relativise immédiatement pour mettre en avant la nécessité de la recherche de la vérité et de la mise en place d'une argumentation rigoureuse à son service parce qu'« Une cause trop vite plaidée, fut-elle la plus juste, perd de son attirance »[642]. Et c'est justement le travail auquel s'adonne Grémillon dans son scénario : rechercher cette vérité et la retranscrire à l'écran le plus « fidèlement » possible.

La question est maintenant de savoir à quelle vérité il s'agit d'être fidèle. La réponse ne se fait pas attendre tant elle semble évidente : il s'agit, nous dit Kast, d'être fidèle au récit de la classe ouvrière. En effet, dans le cas spécifique de 1848, Kast précise : « Pour une des premières fois de l'histoire, la classe vaincue des journées de juin a réussi à transmettre sa propre vision des événements qui amenèrent à sa perte »[643]. Reste à savoir pourquoi, à ce moment, les vaincus de l'histoire ont été dans la capacité de fournir ce récit. Kast ne tarde pas à nous donner la réponse à cette question. Dès la deuxième page de son introduction il écrit :

> *Le Printemps de la liberté*, en effet, 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[644].

Ainsi, c'est parce que le prolétariat est enfin constitué en tant que classe (forcément victorieuse puisque c'est le sens de l'Histoire) qu'il est en capacité – au-delà de la défaite de

[641] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.11-12.
[642] *Ibid*. p.14.
[643] *Ibid*. p.14.
[644] *Ibid*. p.8.

1848 – de donner sa vision des choses. Ainsi, sans la nommer, Kast reprend l'interprétation de Marx des événements de 1848.

De même, comme chez Grémillon, la référence au marxisme sous-entend chez Kast une vision particulière de la fonction de l'Histoire. Ainsi, après avoir dénié que Grémillon puisse avoir cherché à créer des ponts entre le passé et le présent, c'est-à-dire à avoir réécrit l'Histoire au service du présent, Kast montre que ce rapport s'établit de lui-même, sans intervention humaine, simplement en respectant la « vérité » des faits. Il écrit :

> 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 que 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[645].

Ainsi, Kast, en utilisant une fois encore la pensée de Marx sans nommer sa source, neutralise d'emblée l'argument qui pourrait être utilisé contre le travail de Grémillon d'avoir instrumentalisé le passé pour produire un discours sur le présent. Au contraire, Kast montre – en tordant quelque peu le sens que Marx et Engels donnent à cette idée[646] – que si passé et présent se répondent effectivement, c'est grâce à la fidélité du réalisateur « au peuple de Paris de 1848 » et non du fait d'un travail de réflexion historique et de comparaison entre passé et présent. Ici, c'est la vision marxiste de l'Histoire qui permet cette unité d'interprétation – autour de la lutte des classes – du passé et du présent.

Ainsi, si l'œuvre parle aussi de son contexte de production, c'est que les enjeux du développement historique n'ont pas changé et non que l'artiste y exprimerait son propre point de vue. Pour preuve, Kast montre que Grémillon donne de « l'ennemi » (de classe) une représentation marquée par « un maximum de fidélité », en se fondant sur le personnage de La Haye-Frejeac, inspiré d'Alexis de Tocqueville. Effectivement, nous avons vu que dans la première version du scénario, Grémillon avait développé ce personnage en en faisant un élément positif (sensible, clairvoyant, humain, courageux) de la bourgeoisie au pouvoir. Cependant, nous avons vu également que, dès la seconde version, ce personnage disparait pour laisser place au baron Étienne et surtout à Édouard Espivent-Vignolles. En réalité, si Grémillon a eu à un moment l'idée de mettre en scène Tocqueville, il ne nous semble pas que ce soit en tant qu'ennemi de la classe ouvrière qu'il était utilisé dramatiquement (même si, de fait, il l'est),

[645] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.15.
[646] Pour Marx et Engels, en effet, les œuvres, y compris celles qui se passent dans le passé ou celles qui refusent l'engagement, parlent surtout de la société dans laquelle elles sont produites. Les auteurs, hommes de leur temps, portent inconsciemment les préjugés et les modes de pensée qui y sont répandus.

mais en tant que représentant de sa thèse sur les événements de juin 1848 qui, nous l'avons vu, se rapproche en beaucoup de points de celle de Karl Marx, mais avec l'avantage d'être le fait d'un penseur libéral. Une fois La Haye-Frejeac disparu cependant, il ne reste plus, comme représentant de la bourgeoisie dans la fiction, que le baron Étienne, personnage assez lâche, et surtout Édouard Espivent-Vignolles que Grémillon travaille à rendre de plus en plus négatif au fur et à mesure de son travail d'écriture, faisant de lui un vrai « méchant » de cinéma qui n'a donc pas, contrairement à ce qu'écrit Kast, « parfaitement les moyens de courir sa chance »[647].

Alors que nous avons vu dans la seconde partie de ce travail que le réalisateur déploie tout un ensemble de stratégies pour convaincre son spectateur et lui transmettre un message pour le présent (sous forme d'avertissement), Kast nie donc l'existence du « point de vue » de Grémillon, en même temps qu'il oblitère la dimension « à thèse » du film potentiel[648]. Ainsi, si le scénario semble gagner par-là en vérité – et en période de guerre froide cet enjeu est primordial –, Kast appauvrit le travail de création de l'artiste engagé.

Cette minoration du caractère engagé de l'œuvre de Grémillon conduit, en outre, Kast à jouer sur les mots, à la limite de la mauvaise foi. Concernant les personnages développés par le réalisateur, par exemple, il écrit :

> 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 seulement voulu 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[649].

Ici, Kast « oublie » de parler du Père Nivôse, qui est le personnage le plus clairvoyant de la fiction, celui qui donne, tout au long du scénario, son interprétation des événements en cours. Bien entendu, Nivôse, qui a pour fonction d'instruire les autres personnages et aussi le spectateur, est en quelque sorte un double de Grémillon, lui aussi chargé d'instruire ses contemporains, spectateurs de son film.

Par ailleurs, Kast dénie – tout en semblant accepter avec Marx que l'œuvre d'art est le produit de son temps – dans le même passage l'idée que Grémillon parle depuis une place particulière qui lui donne, de fait, un point de vue sur l'histoire qu'il raconte. Ainsi, preuve que le point de vue de Grémillon est neutre : « tous ceux qui se penchent » sur cette période en sont

---

[647] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.15.
[648] Tout comme Engels réfute l'idée d'œuvre « à thèse » pour privilégier la « tendance [qui] doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée », Lettre à Minna Kautsky, 26 novembre 1885, cité par Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste en France…, op. cit.*
[649] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.16.

« bouleversés ». En mettant l'accent sur l'aspect émotionnel, Kast élude la question de savoir comment et pourquoi cette période peut toucher, passant complètement sous silence l'existence de la bataille mémorielle qui vient pourtant d'avoir lieu autour de la commémoration du Centenaire de 1848.

Un autre point sensible concerne la fin du scénario dont nous avons vu qu'elle avait été l'occasion d'un désaccord entre Grémillon et Émile Tersen. Après lecture de la première version du scénario rédigée par Grémillon, l'historien, dans une lettre au réalisateur[650], plaidait en faveur d'une fin optimiste qui aurait eu pour fonction de démontrer que « le peuple n'est jamais vraiment vaincu »[651]. Nous avons vu également que Grémillon avait cédé à cet argument et revu le dénouement de son scénario, organisant la survie de ses deux personnages principaux. Pierre Kast revient une nouvelle fois sur cet épilogue pour le justifier. Cette fin porte en effet un message fort, qui ne correspond pas strictement à la vérité historique et qui oriente le film politiquement et esthétiquement du côté du réalisme socialiste, connu pour son optimisme obligatoire concernant le devenir de la classe ouvrière. Pour éloigner le scénario de ce courant et ainsi dénier son caractère d'œuvre « à thèse », Kast joue sur de subtiles nuances. Il écrit, par exemple :

> 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-paroles, les statues du prolétariat. Néanmoins, leur sort est lié à son destin. Qui pourrait dire objectivement que la lutte est terminée ?[652]

Le paragraphe commence par une question rhétorique qui permet à Kast de retourner l'argument attendu, comme pour faire une démonstration par l'absurde. Il ne pose pas la question de savoir si Grémillon a été « fidèle », mais celle – déjà orientée – de savoir si « honnêtement » le lecteur peut se risquer à penser que le réalisateur aurait osé être « infidèle » à la cause du prolétariat. Évidemment, la réponse induite est « non » : Grémillon, connu pour son honnêteté, est forcément probe. Donc, la fin de son film ne relève pas d'un dispositif de persuasion mais donne à voir la « vérité », puisque la classe ouvrière existe encore. Ainsi, Kast nie le caractère symbolique de cette fin, alors même que nous avons vu que le débat entre Grémillon et Tersen – auquel Kast était sans doute partie prenante en tant que proche

[650] Lettre du 3 août 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL55(39,12).
[651] *Ibid*.
[652] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.*, p.22.

collaborateur des deux hommes – concerne justement la nécessité de donner au film une fin signifiante dans l'objectif d'encourager la combativité de la classe ouvrière, dans le contexte de la guerre froide.

Cependant, si dans l'extrait cité, Kast refuse sa dimension symbolique au destin des personnages, c'est seulement pour la forme, puisqu'immédiatement après, il fait de la survie de Jean et Françoise le symbole, justement, de la survie de la classe ouvrière et de sa volonté de lutter contre l'oppression dans le présent de 1948-1949. Une fois encore, l'auteur préfère utiliser la forme interrogative qui vient dissimuler et adoucir l'affirmation. Le recours à la notion d'« objectivité » participe de ce processus puisqu'il vient induire la réponse en faisant appel au « bon sens » du lecteur : « Qui pourrait dire objectivement que la lutte est terminée ? ». Ainsi, après avoir réfuté la dimension symbolique, Kast retrouve et complète la formulation d'Émile Tersen dans sa lettre. Si « le peuple n'est jamais vraiment vaincu »[653] comme l'écrit l'historien, « Qui pourrait dire objectivement que la lutte est terminée ? », comme le formule Kast.

Enfin, s'il dénie au scénario toute dimension politique, Kast en justifie la publication par sa dimension didactique. Ce serait, en effet, pour faire connaitre au public les événements de 1848 que Grémillon et son éditeur auraient souhaité faire paraitre ce texte pas tout à fait adapté à la lecture. Le travail de Grémillon se trouve donc renvoyé à sa dimension d'objet didactique destiné à transmettre des connaissances objectives. Et ce d'autant plus que le film étant une « commande explicite » du Ministère de l'Éducation nationale, il serait soumis de fait « à cette nécessité de *rendre compte* avec la dernière rigueur de faits historiques importants, connus, étudiés, qu'il fallait respecter et illustrer »[654]. Parce que Grémillon travaille pour l'État et parce que l'histoire de 1848 devrait être connue de tous, le caractère de vérité de son travail est ainsi affirmé comme une évidence par Kast qui, à cette occasion, occulte tous les conflits historiographiques dont la commémoration du Centenaire a été l'occasion (cf. première partie). Plus encore, pour Kast « La transcription fidèle de cette lutte [celle du prolétariat parisien de 1848] est à la fois la seule solution intellectuellement acceptable et l'enseignement le plus bouleversant et le plus parlant »[655]. Ainsi, la « fidélité » devient, non seulement une nécessité morale (« la seule solution intellectuellement valable »), mais également la méthode pédagogique la plus efficace.

[653] Lettre du 3 août 1947 d'Émile Tersen à Jean Grémillon, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL55(39,12).
[654] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op ? cit.*, p.8.
[655] *Ibid*. p.15.

Tout au long des textes qu'il produit pour la publication du *Printemps,* Kast cherche à évacuer la dimension politique de l'œuvre de Grémillon. C'est ainsi tout un pan du travail du cinéaste, ainsi que son choix personnel de pratiquer un art engagé qui lui sont déniés. En lieu et place, Kast fait de lui un pédagogue consciencieux, appauvrissant considérablement sa personnalité. Nous atteignons ici un autre aspect de l'écriture développée par Kast et qui touche directement la construction de la *persona* de Jean Grémillon. En effet, le jeune homme ne se contente pas d'« innocenter » le cinéaste de ses engagements politiques et esthétiques, il lui fabrique sur mesure un costume de victime du système capitaliste.

2) Fabrication d'un statut de victime

Insister sur le manque

La démarche de Kast peut paraitre contradictoire. En effet, le jeune critique cherche à dédouaner Grémillon d'une orientation politique tout en le présentant en victime de l'État.

Pour insister sur le statut de victime de Grémillon, Kast montre que la publication du scénario ne remplace en rien le film que Grémillon aurait dû réaliser. Ainsi, il insiste sur le fait que le texte publié n'était pas destiné à l'être, qu'il est un objet dont la « forme définitive n'existe pas ». Il est seulement l'« adaptation » à l'écrit du scénario de Grémillon. Cependant, cette adaptation ne gomme en rien la forme cinématographique de l'œuvre. En effet, « tel qu'il se présente, *Le Printemps de la liberté* est nécessairement un film et ne peut être rien d'autre »[656]. Et Kast insiste : « Impossible de transformer en œuvre littéraire une œuvre qui, dans sa nature la plus intime, est cinématographique, dont l'articulation, le mode de récit, le style, le rythme sont déterminés par le cinéma et par le cinéma seulement »[657]. Pour le jeune réalisateur, donc, tout est clair : la publication du scénario n'en fait pas une œuvre littéraire, le cinéma est irréductible à la littérature, c'est seulement le « squelette du film »[658] qui est donné à lire.

Kast place son propos dans le cadre des débats autour des rapports entre le cinéma et la littérature qui commencent à agiter les milieux cinéphiles à la fin des années 1940. Les jeunes cinéphiles défendent en effet l'idée d'un cinéma totalement indépendant de la littérature. C'est-à-dire un cinéma qui n'aurait plus la nécessité de piocher dans la littérature pour trouver des histoires et, surtout, dont le véritable auteur serait le réalisateur et non pas l'auteur du scénario

[656] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.*
[657] *Ibid.*
[658] *Ibid.*

ni l'auteur de l'œuvre littéraire originale, le passage par l'écrit n'étant qu'une étape préliminaire à la véritable création cinématographique, qui résiderait dans la mise en images et en sons au moment du tournage et du montage. Dans les textes qu'il écrit pour la publication du scénario du *Printemps,* Kast se place volontairement du côté de la jeune critique dans le débat autour de la question de l'auteur du film, ce qui lui permet de mettre en avant Grémillon en tant qu'artiste empêché et de souligner la perte que représente l'absence de réalisation du film.

Auteur de cinéma : victime

Kast insiste d'ailleurs beaucoup, dans les notes qui suivent le texte du *Printemps,* sur la difficulté pour les vrais réalisateurs de films – dont fait partie Grémillon – de créer des œuvres vraiment originales parce que :

> Les raisons qui poussent un producteur à mettre un film en chantier, et l'ampleur des moyens qu'il accorde au réalisateur ne sont pas fonction de préoccupations esthétiques ou idéologiques, mais le résultat d'une somme d'idées incertaines, et empiriques, sur la rentabilité éventuelle du sujet[659].

Ainsi, ajoute Kast, « selon son humeur, sa vigueur, ou sa foi, le réalisateur de films doit donc ruser avec un effroyable cahier des charges »[660] donnant ici une vision très noire de la condition de réalisateur de films en système capitaliste. À l'entendre, il est impossible de réaliser un projet de film personnel en France. La trajectoire de Jean Grémillon – chaotique, il est vrai – devient alors représentative de cette impossibilité de travailler pour les vrais créateurs. Il écrit :

> Jean Grémillon a passé sa vie à batailler contre un état économique de fait, celui de la production de films dans le pays où il vit, et où il entend exercer son art, et son métier. La sanction ne se fait pas attendre. Depuis *Le ciel est à vous*, terminé en janvier 1944, Grémillon n'a pu tourner aucun grand film[661].

Implicitement, Kast laisse entendre que c'est parce que Grémillon est un véritable auteur qu'il est victime de l'ordre économique. On voit ici s'amorcer le récit victimaire qui tout déplorant que Grémillon soit une victime, démontre son génie par les obstacles qu'il rencontre et qui font de lui une victime, justement.

Le récit proposé par Kast donne ensuite une liste exhaustive (et effectivement longue) de tous les échecs rencontrés par le cinéaste depuis la Libération, période où cette difficulté

[659] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.235.
[660] *Ibid.* p.235.
[661] *Ibid.*

devient flagrante. Ainsi, se met en place, peut-être pour la première fois, le récit « canonique » des échecs répétés du cinéaste dont l'aboutissement paradoxal est l'histoire du *Printemps de la liberté*. À partir de ce moment, c'est l'ensemble de la carrière du cinéaste, qui connut pourtant des réussites artistiques et/ou publiques, qui est relue à l'aune de cet échec final.

Parmi les jalons de cette histoire, et pour insister sur l'acharnement des éléments contre le cinéaste, Kast choisit de mettre en avant l'interruption (puis l'abandon) par Grémillon – et pour répondre à la commande de l'État du *Printemps* – de son projet *Les Baladins* alors même que la production en était assurée (par André Paulvé qui avait déjà produit *Lumière d'été* pendant l'Occupation). Finalement, aucun des deux films ne se fera. Ainsi, Kast souligne les conséquences importantes, qui dépassent la réalisation du film lui-même, de l'abandon du *Printemps* : l'État ne prive pas seulement Grémillon d'un film, mais de deux.

Un autre élément mis en avant par Kast est l'utilisation par l'État des crédits destinés au *Printemps* pour l'édition d'un timbre en l'honneur de Chateaubriand (mort le 4 juillet 1848), après l'abandon du projet de Grémillon. Ici, point n'est besoin de beaucoup insister pour en saisir la dimension symbolique. On peut faire l'hypothèse qu'en réorientant sa politique mémorielle, le gouvernement cherche à affirmer publiquement sa nouvelle orientation politique à droite. Le fait que Grémillon ait appris par voie de presse l'abandon de son projet, ou plutôt la réaffectation de l'argent qui lui était destiné à la célébration de Chateaubriand apparait ici comme une humiliation supplémentaire, preuve du mépris de l'institution pour le cinéaste.

Grémillon n'est pas mégalomane

En outre, pour innocenter complètement Grémillon, Kast le distingue d'autres figures de « cinéastes maudits », dont la mégalomanie est la cause de leur malédiction. Dans sa « Note C. Variantes de la construction dramatique » détaillant les étapes de la fabrication du scénario du *Printemps* et suivie d'extraits des versions antérieures, Kast raconte l'écriture des quatre versions du script (histoire déjà esquissée en introduction) et s'attache à montrer que Grémillon n'était pas dans un délire mégalomaniaque au moment de l'écriture. Pour cela il met en lien ces nombreuses réécritures avec l'inflation et montre que c'est pour ne pas dépasser les cent millions de francs de budget fixés irrévocablement par l'État, que Grémillon a réécrit deux fois son scénario. Kast souligne :

> Le passage de la seconde version à la troisième fut très douloureux, et si pénible, que Grémillon fut à deux doigts d'abandonner l'entreprise […]. Si grand était cependant son désir d'arriver au

bout de l'entreprise que la grandeur du sacrifice qu'il consentait lui parut nécessaire, si la vie du film devait en dépendre[662].

On le voit, l'auteur insiste sur la notion de « sacrifice », montrant que Grémillon, loin d'être dans l'intransigeance face aux nécessités économiques, les prend en compte, même si elles le conduisent à réduire l'ampleur de son œuvre, à faire des compromis importants. Ici apparaît un nouvel élément de la fabrication du statut de victime de Grémillon. Kast l'explique clairement :

> Je ne trouve aucun exemple d'une telle suite de concessions. Je ne vois pas quel auteur, quel réalisateur eût accepté de *remanier* quatre fois son scénario original. L'idée d'une intransigeance, d'une obstination délirante, d'une ambition folle du genre *Fabiola*[663], que les responsables de l'échec du *Printemps de la liberté* ont essayé d'accréditer pour couvrir leurs manœuvres et leur duplicité, perd à la lumière des faits toute vraisemblance[664].

Effectivement, nous avons vu dans la première partie de ce travail, que l'exposé des motifs de la loi du 19 mai 1948, pour justifier l'abandon du *Printemps de la liberté*, précisait :

> Les difficultés auxquelles se sont heurtés les réalisateurs sur le plan technique d'une part, le coût des devis établis d'autre part, ont fait craindre que la réalisation projetée soit génitrice pour l'État de dépenses infiniment plus considérables que celles autorisées par le Parlement[665].

Au contraire, dans son texte, Kast montre que si le budget du film dépasse effectivement les cent millions de francs au moment du devis définitif (mars 1948), c'est sans prendre en compte le doublement des prix du fait de l'inflation galopante. Ainsi, Grémillon a bel et bien réduit drastiquement le coût de son film alors que la monnaie perdait de son côté plus de la moitié de sa valeur entre 1947 et 1948 et que les producteurs du film choisirent de ne pas augmenter le budget du film (donc, de le réduire de fait). Le fait de rendre public le scénario est alors censé prouver le contraire par les faits. Pour être sûr que le message passe, Kast souligne encore cette idée dans ses textes annexes, en particulier en déroulant l'histoire de l'écriture des nombreuses versions du scénario et en mettant en avant l'ensemble des concessions faites par Grémillon pour respecter les contraintes financières qui lui étaient imposées.

Ainsi, en déniant toute dimension idéologique au *Printemps* d'une part, et en soulignant, d'autre part, les éléments qui font de Grémillon une victime de l'État, Kast met en avant, non pas les tensions idéologiques palpables dans la société, mais le statut du cinéaste comme victime

---

[662] Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté…, op. cit.,* p.273.
[663] Péplum d'Alessandro Blasetti avec Michel Morgan et Henri Vidal sorti en 1949.
[664] *Ibid.* p.273.
[665] AN, F17/14688.

innocente d'un ordre injuste. En outre, le jeune homme cherche distinguer la figure de Grémillon de celle d'autres cinéastes « maudits », comme Stroheim ou Welles, dont les projets mégalomaniaques provoquèrent la ruine de leurs producteurs. Au contraire, en soulignant les efforts de Grémillon pour s'adapter au maximum aux contraintes budgétaires imposées, Kast montre que l'entière responsabilité de l'abandon du projet est portée par l'État. Ainsi, Kast cherche à donner force à son argumentation en mettant en avant la bonne volonté de Grémillon aux dépens de son engagement politique.

Nous l'avons vu, le mythe possède toujours une fonction concrète. Nous pouvons constater d'emblée que, du point de vue de l'artiste, le mythe vient « consoler » et justifier ses souffrances. En effet, si Grémillon souffre de ne pouvoir créer, c'est parce qu'il a des ambitions artistiques véritables qui ne correspondent pas à la vision capitaliste du cinéma comme objet de consommation, nous dit Kast. Il s'agira maintenant de saisir, au-delà de la personnalité de Grémillon, l'utilité sociale de ce récit. Plus spécifiquement, nous verrons que la figure de victime de Grémillon est utilisée par la critique de cinéma (dont Kast fait partie intégrante) dans le contexte de guerre froide de la fin des années quarante. L'hommage rendu à Grémillon lors des deux éditions du Festival de Biarritz (dont Kast est l'un des principaux organisateurs), dont la première est justement orientée sur la défense des « films maudits », participe de la constitution et de l'utilisation du mythe.

C. Vers la consécration du cinéaste maudit : Festivals de Biarritz 1949 et 1950

Si Kast insiste sur l'innocence de Grémillon, au contraire, l'État, commanditaire du film pris dans ses contradictions, devient le grand coupable. Ainsi, la Bibliothèque Française, maison d'édition du PCF dirigée par Louis Aragon, se place dans la position de pallier les manquements de l'État, de rattraper, autant que faire se peut, ses défaillances, de rendre justice au cinéaste victime de censure. Dans ce mouvement, la figure de Grémillon se trouve ainsi utilisée par la sphère communiste contre le gouvernement de Troisième force nouvellement mis en place. À travers la personne et le travail de Jean Grémillon, ce sont bien des questions de luttes politiques qui entrent en jeu.

Plus encore, la publication du scénario est l'occasion pour le PCF et ses alliés de rassembler ses forces pour faire front. Ainsi, le scénario de Grémillon est publié avec l'appui de proches collaborateurs (Pierre Kast, Léon Barsacq), qui ont également participé à la

préparation du film. Le malheur du réalisateur devient collectif, entouré qu'il est par ses amis et collègues, dans une conception collective de la création cinématographique et de la lutte politique.

Suite à la publication du scénario, Pierre Kast continue son travail de mise en valeur du travail de Grémillon dans les années 1949 et 1950. La consécration du cinéaste, orchestrée une nouvelle fois par Pierre Kast, qui aurait effectivement dû avoir lieu lors de la deuxième édition du Festival de Biarritz en 1950, a été éclipsée par l'émergence des enjeux de guerre froide qui vont déchirer l'équipe des organisateurs du festival.

1) Fondation d'Objectif 49

L'histoire du Ciné-club Objectif 49, qui donne naissance aux deux éditions du Festival de Biarritz (1949 et 1950), commence lors du Festival de Venise en septembre 1948. Le pays connait, depuis la fin de la guerre, une période d'expansion inédite du mouvement des ciné-clubs sur le modèle des années vingt. Cette deuxième vague est marquée par les actions « d'éducation populaire » qui fleurissent après la Seconde Guerre mondiale, à l'initiative du PCF et des Chrétiens démocrates surtout, alors en concurrence sur le modèle de société à proposer après le traumatisme de la guerre[666]. Le mouvement est à la fois centré sur la défense et la diffusion de l'art cinématographique (modèle des années 20) et sur une volonté d'éducation populaire par le film. Le cinéma est alors avant tout considéré comme un vecteur dans la formation du citoyen et non pas comme un objet de culture en soi. Les ciné-clubs des années d'après-guerre tentent de concilier ces deux modèles, possiblement concurrents. Plus que les ciné-clubs en eux-mêmes – qui ont le statut d'association Loi de 1901 – ce sont les fédérations[667] qui les regroupent qui orientent leur dosage entre mission éducative et vocation esthétique. Globalement, jusqu'au début des années cinquante, les trois fédérations existantes (FFCC, UFOCEL et FLECC) partagent une idée commune des missions du mouvement des ciné-clubs : rapprocher le public populaire des grands classiques du septième art et l'initier à la culture cinématographique. Ainsi, les spectateurs conscients exerceront, par leurs choix esthétiques – en soutenant par leur fréquentation des films de qualité, sous-entendus des films français – leur rôle de citoyen. En effet, la période d'expansion du réseau des ciné-clubs est contemporaine de la signature des Accords Blum-Byrnes[668]. À ce moment, l'ensemble des

[666] Pour tout ce qui concerne le mouvement des ciné-clubs, nous nous reportons à Léo Souillès-Debats, *La culture cinématographique du mouvement Ciné-Club. Une histoire de cinéphilie (1944-1999)*, Paris, AFRHC, 2017.
[667] Le rattachement des ciné-clubs aux différentes fédérations devient obligatoire à partir de 1949 et le décret du 21 septembre 1949.
[668] Signés le 28 mai 1946.

milieux du cinéma, nous l'avons vu, s'inquiète pour l'avenir du cinéma français alors qu'une entrée massive sur le territoire des films hollywoodiens risque d'hypothéquer son avenir. Dans ce contexte, les ciné-clubs, avec l'ambition de former le goût des spectateurs pour le cinéma de qualité (français) font œuvre civique. L'activité de la FFCC – première des Fédérations à voir/revoir le jour après la guerre, proche du PCF – sera d'ailleurs reconnue « d'intérêt public » par l'État (par l'intermédiaire du Ministre SFIO de l'Éducation Nationale Marcel-Edmond Naegelen) le 9 mai 1946.

Si la définition des fonctions des ciné-clubs fait dans un premier temps l'unanimité des fédérations, leur coloration idéologique et confessionnelle ne tarde pas créer des dissensions sur le choix des films (privilégiant plutôt la défense de l'art cinématographique ou l'édification morale du spectateur) jusqu'à provoquer leur explosion au milieu des années cinquante. La montée des tensions de la guerre froide est une des causes de l'apparition de ces conflits, succédant à l'unanimisme de la Libération et au Tripartisme[669].

C'est dans ce contexte qu'est fondé Objectif 49. Association Loi de 1901, comme les autres ciné-clubs, son statut et le rayonnement de ses actions ainsi que la célébrité de ses adhérents en font un élément exceptionnel dans le paysage « ciné-clubique » de la période. Objectif 49 est créé par une élite de jeunes critiques de cinéma – certains futurs cinéastes – qui sont alors à la pointe de la critique intellectuelle des films, dont les textes paraissent majoritairement dans *l'Écran français* ou dans *la Revue du cinéma* de Jean-Georges Auriol : Pierre Kast, Jean-Charles Tacchella, Alexandre Astruc, Jacques Doniol-Valcroze, mais aussi André Bazin[670] qui fait figure de père fondateur, et Claude Mauriac, critique de cinéma au *Figaro Littéraire*. À ces critiques de cinéma s'associent quelques écrivains prestigieux, Jean Cocteau, Raymond Queneau, qui participent activement aux séances et aux débats sur les films, faisant profiter le club de leur prestige littéraire. Sans compter sur les « cinéastes amis » – dont Jean Grémillon, le cinéaste le plus programmé par Objectif 49 avec pas moins de cinq séances consacrées à ses films – qui participent aux débats, et viennent régulièrement aux séances du ciné-club en tant que spectateurs, toujours prêts à prendre la parole et à éclairer chacun de leurs lumières cinématographiques. Jacques Doniol-Valcroze, secrétaire général d'Objectif 49

[669] Léo Souillès-Debats remarque qu'à chaque participant du Tripartisme correspond une Fédération de ciné-clubs : l'UFOCEL qui appartient à la ligue de l'enseignement et revendique son identité laïque se rapproche de la SFIO. La FFCC, fondée par des membres du CLCF est proche du PCF. Enfin, la FLECC, à l'identité chrétienne forte, se rapproche du MRP.

[670] Respectivement nés en 1920 (Kast), 1925 (Tacchella), 1923 (Astruc), 1920 (Doniol) et 1918 (Bazin). Jean-Georges Auriol est né, pour sa part, en 1907.

souligne, dans la brochure du Festival de Biarritz, l'alliance « naturelle » entre ces jeunes (ou moins jeunes) gens :

> Au lendemain de la Libération, quelques jeunes hommes de tendances et de formations des plus diverses distinguèrent dans le cinéma une des seules possibilité d'expression complètement nouvelle[671].

Le critique indique les spécificités du ciné-club : d'abord, une volonté apolitique affichée. En cela, le groupe fondateur marque clairement ses distances avec la critique communiste, qui pratique une critique politique du contenu des films et défend systématiquement le cinéma soviétique contre le cinéma américain. Distance aussi par rapport au mouvement des ciné-clubs dont nous avons vu qu'il est structuré selon des critères idéologiques et religieux, qui commencent à la fin des années quarante à faire l'objet de profondes dissensions. Ensuite, deuxième spécificité qui découle logiquement de la première, l'idée que ces jeunes gens se rencontrent dans leur intérêt exclusif pour le cinéma, en tant qu'il est une forme d'expression à part entière (et nouvelle), c'est-à-dire un art. En effet, pour Doniol-Valcroze « le fait de trouver bons des films que les autres trouvaient mauvais, a été le lieu de notre rencontre » : le groupe s'affirme par une communauté de goût, dont les critères sont censés être inconnus au reste de la critique (d'où la divergence d'appréciation sur les films). S'affirme ici une appréhension du cinéma – en tant qu'art – privilégiant ostensiblement le jugement de goût et la réflexion esthétique. Cet intérêt affirmé pour la forme peut être interprété comme une mise à distance de la critique communiste, focalisée sur le contenu et plus directement politique.

Mais qu'en est-il des moyens concrets par lesquels Objectif 49 envisage de mettre en avant le cinéma en tant qu'art ? Là encore, l'originalité par rapport aux autres ciné-clubs est grande. En effet, alors que ceux-ci se consacrent presque exclusivement aux classiques du cinéma, c'est-à-dire à des films anciens ou ayant au moins quelques années et qui ont déjà rencontré une certaine reconnaissance critique, Objectif 49, au contraire se démarque et affirme sa volonté de diffuser uniquement des films récents, voire inédits. Le nom « Objectif 49 » même, renvoyant à l'idée d'avenir : fondé fin 1948, le ciné-club, par son nom même, se projette vers l'avenir (49 pour 1949). Symboliquement, la première séance du ciné-club est organisée autour de la diffusion, en avant-première, le 1er décembre 1948, du film de Jean Cocteau – par ailleurs président de l'association – *Les Parents terribles*. Bien entendu, Cocteau présente lui-même son film avec l'aide d'André Bazin, face à un public nombreux composé de l'élite

[671] Programme du Festival du film maudit de Biarritz, juillet 1947.

cinéphile et intellectuelle de la capitale et d'un certain nombre de célébrités. Arletty et Marcel Carné, par exemple, auraient été présents dans la salle[672].

L'idée des fondateurs d'Objectifs 49 est simple, comme l'explique Jacques Doniol-Valcroze :

> Objectif 49 s'est proposé comme premier but de montrer à ses membres des films français ou étrangers récents ou vieux de quelques années qui sont passés à côté de la faveur du public, et souvent de la critique. En les éclairant d'une manière nouvelle, Objectif 49 entend faire prendre conscience au cinéma de ses tendances les plus neuves et les plus audacieuses qui ne sont pas celles qui frappent le plus[673].

Objectif 49 se donne pour tâche de pallier les manques de la distribution commerciale des films. En effet, l'idée que le système industriel et commercial qui préside à la fabrication et à la distribution des films n'est pas apte à reconnaitre leur valeur artistique, fait l'unanimité parmi les fondateurs du club. Il revient donc à Objectif 49 de pallier ce manque et de corriger les insuffisances du secteur commercial. Le club retrouve ici l'un des buts du mouvement des ciné-clubs. En effet – et c'est surtout André Bazin qui porte cet objectif, lui qui est par ailleurs largement impliqué dans le mouvement d'éducation populaire – l'idée est de former les goûts du public de manière à ce que ses choix cinématographiques (à travers l'achat des billets) influencent à leur tour le travail des producteurs, des distributeurs et des exploitants. Si le public réclame de bons films, le système commercial sera contraint de lui en fournir, en vertu de la fameuse loi de l'offre et de la demande. Il faut donc former le public à apprécier le cinéma d'un point de vue esthétique. Si Bazin porte cet idéal de l'éducation populaire à Objectif 49, l'ensemble des membres du célèbre club n'a pas forcément la même sensibilité. Ainsi, pour un certain nombre d'artistes et de cinéastes membres, le club est avant tout une tribune d'expression militante visant à faire pression sur les pouvoirs publics, l'élitisme affiché servant à démontrer au pouvoir politique son importance culturelle. Objectif 49 porte dès sa création, et de manière paradoxale, à la fois une dimension d'élitisme culturel et une volonté d'éducation du public.

Bazin est également à l'origine d'un certain nombre de présupposés théoriques qui ont contribués à façonner la pensée des membres du club. Ainsi, c'est lui qui redéfinit la notion d'avant-garde, déjà utilisée dans les années vingt, pour décrire les films auxquels s'intéresse Objectif 49.

---

[672] D'après Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49. Cocteau et la nouvelle avant-garde,* Paris, Séguier, 2014.
[673] Programme du Festival du film maudit de Biarritz, juillet 1949.

Dans un article paru dans *l'Écran français* le 21 décembre 1948, « Découverte du cinéma. Défense de la nouvelle avant-garde », considéré comme le manifeste d'Objectif 49, Bazin, se réappropriant la notion d'avant-garde, en propose une définition nouvelle et présente Objectif 49 comme un « ciné-club d'avant-garde ».

En réalité cette nouvelle définition de la notion d'avant-garde préexiste de quelques mois à la fondation officielle d'Objectif 49[674]. Elle part du constat de l'échec de la première avant-garde de cinéma, celle des années 20, qui correspond également à la première vague de création des ciné-clubs.

> Pour la première fois, le cinéma, échappant partiellement aux impératifs de l'argent, produisait des œuvres dont les créateurs s'étaient voulus aussi libres de leurs intentions et de leurs moyens que leurs confrères peintres ou romanciers[675].

Cependant, soulignant que les œuvres de ces premiers artistes du cinéma n'ont pas toujours laissé un souvenir indélébile, il remarque, au contraire, qu'un certain nombre de films sortis dans les circuits commerciaux sont devenus des classiques parce qu'ils auraient fait avancer le langage cinématographique au sein même du système commercial, qui fait partie de « l'essence » même du cinéma. Et Bazin de citer les œuvres de Chaplin, Keaton, Griffith, Stroheim même. Pour lui, en effet, l'erreur de la première avant-garde est d'avoir voulu réaliser et montrer des films en dehors du système industriel et commercial. Au contraire, explique-t-il, parce que « le cinéma est congénitalement destiné aux foules du monde entier »[676], toute volonté d'innovation en dehors de la vision et de l'appréciation du grand public est irrémédiablement vouée à l'échec parce que contraire à la nature même du cinéma.

Quelques mois plus tard, après la création d'Objectif 49, Bazin reprend cette idée et en déduit sa nouvelle définition de l'avant-garde pour le cinéma. Pour lui la notion n'a donc plus rien à voir avec l'idée d'une élite, mais désigne des films qui « se trouve[nt] sur le front conquérant de son [celle du cinéma] esthétique, et marche[nt] réellement en avant »[677] à l'intérieur du système commercial donc, et sous les yeux du public le plus large.

Dans ce système, le critique a bien entendu son rôle à jouer, et non des moindres. En effet,

---

[674] André Bazin, « Le mouvement des ciné-clubs en France depuis la Libération », DOC n°7, été 1948, repris dans André Bazin, *Écrits complets.* Edition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin, avec la collaboration de Pierre Eugène et Gaspard Nectoux, Paris, Macula, 2018.
[675] André Bazin, « Découverte du cinéma. Défense de la nouvelle avant-garde », *L'Écran français* n°182, 21 décembre 1948, repris dans André Bazin, *Écrits complets…*
[676] *Ibid*.
[677] *Ibid*.

> … c'est au génie de l'artiste et au travail du critique de discerner les bonnes nouveautés des mauvaises, les audaces auxquelles le public s'habituera plus tard et celles qui sont incompatibles avec le caractère populaire du cinéma.

Et Bazin de faire de la création d'Objectif 49 l'outil de ce travail critique de reconnaissance de la véritable avant-garde au cinéma, donc de l'art cinématographique authentique.

Pour affirmer leur attitude nouvelle face au cinéma, les critiques membres d'Objectif 49 vont choisir, pour le premier festival qu'ils organisent, de mettre en valeur l'un des genres les moins bien considérés par la critique française de l'époque : le cinéma américain, et en particulier le film noir – pur produit du système industriel hollywoodien – qu'Objectif 49 choisit de mettre en avant à la fin de l'année 1948 au cinéma La Pagode à Paris. Ce choix, même s'il ne fait pas l'unanimité à l'intérieur du club[678], correspond bien à la volonté des membres de valoriser une « avant-garde » invisible, parce que dissimulée au sein du système industriel, mais néanmoins novatrice d'un point de vue formel. Jean-Georges Auriol, l'un des ainés du mouvement, témoigne de la fascination qu'a pu exercer après-guerre le cinéma américain sur des jeunes gens privés de sa présence pendant les années de guerre et d'Occupation :

> J'ai vu, pour ma part, des centaines de films américains et tout le monde sait à peu près ce qu'un film américain représente en comparaison d'une bande européenne : quelque chose de vif, d'actif, de palpitant, de divertissant souvent, souvent tonique, parfois extravagant, parfois délicieux ; […] un des rares cadeaux, enfin, que notre civilisation peut encore nous faire[679].

Cependant, dans le contexte politique de l'époque, cette fascination pose problème. Bien qu'une partie de la critique montre un intérêt réel pour cette cinématographie, le contexte de guerre froide et l'inquiétude déclenchée par la signature des Accords Blum-Byrnes en mai 1946, va conduire beaucoup de critiques, proches ou affiliés au PCF, à rejeter en bloc cette cinématographie au nom de la défense d'un cinéma français menacé de mort par le système industriel américain. Maurice Thorez en personne, dans un texte publié dans *l'Humanité* en avril 1948, met ses lecteurs en garde contre les méfaits du cinéma américain :

> Le film américain qui envahit nos écrans grâce à Léon Blum ne prive pas seulement de leur gagne-pain nos artistes, nos musiciens, nos ouvriers et techniciens des studios. Il empoisonne littéralement l'âme de nos enfants, de nos jeunes gens, de nos jeunes filles, dont on veut faire des

[678] Bazin, par exemple, reste mitigé sur le film noir, même s'il participe aux séances et anime les débats. Cf. Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49…, op. cit.*

[679] Jean-George Auriol cité par Claude-Jean Philippe dans « Un objectif et un festival Maudit », *Télérama*, 29 juillet 1967.

> esclaves dociles des milliardaires américains, et non des Français et des Françaises attachés aux valeurs morales et intellectuelles qui firent la grandeur et la gloire de notre Patrie[680].

Thorez met en avant deux dangers : le premier concerne l'industrie cinématographique française en elle-même, menacée de disparition à court terme et dont les professionnels risquent de se retrouver au chômage ; le second, et pas le moindre, concerne l'aspect propagandiste du cinéma américain en faveur de l'*american way of life*, véritable impérialisme culturel, menaçant l'ensemble des pays européens et la France en particulier.

2) 1949 : la forme et le fond

Ainsi, la naissance d'Objectif 49 est immédiatement marquée par une tension entre, d'un côté, les membres du club et, de l'autre, les critiques communistes devenus, avec la guerre froide qui s'intensifie, les thuriféraires d'un discours orienté, d'une part par la nationalité des films (les cinémas français et soviétique sont systématiquement défendus, le cinéma américain presque systématiquement critiqué), d'autre part par leur contenu idéologique. Jean-Charles Tacchella, alors jeune critique de cinéma à *L'Écran français* et membre fondateur d'Objectif 49, témoigne dans ses mémoires de cette atmosphère particulière :

> Très vite, nous [les membres d'Objectif 49] sommes attaqués. Ceux qui se contentent de lutter pour la révision des Accords Blum-Byrnes nous traitent d'esthètes, de formalistes. Les deux clans s'affrontent dans les colonnes du journal [*L'Écran français*]. Pierre Barlatier [rédacteur en chef] laisse faire, les lecteurs apprécient[681].

À travers ces tensions, c'est la question de l'engagement de l'artiste et de son œuvre qui est en jeu. Nous l'avons vu plus haut, le cinéma – tout comme l'ensemble des pratiques artistiques et littéraires – se trouve, au sortir de la Seconde guerre mondiale, confronté à cette question. Cependant, la « fin » de l'après-guerre – qui advient dans les années 1948-1949 avec de la fin de la pénurie alimentaire[682] et le retour à une politique économique libérale – conduit à un rejet des modèles antérieurs. À côté de la critique engagée issue de la Résistance, s'affirme désormais une jeune critique rejetant les positions éthiques de ses aînés et privilégiant l'aspect esthétique et formel des films[683].

---

[680] Maurice Thorez dans *L'Humanité* du 19 avril 1948, cité par Laurent Marie, *Le cinéma est à nous. PCF et cinéma français de la Libération à nos jours… op. cit.*

[681] Jean-Charles Tacchella, *Mémoires, op. cit.*

[682] Les cartes de rationnement sont utilisées jusque fin 1949 pour certains produits de première nécessité (le pain, en particulier).

[683] On retrouve un processus proche dans la querelle de « l'art pour l'art » de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Théorisée au milieu des années trente par Théophile Gautier (préface à *Mademoiselle de Maupin*) elle est une réaction à l'engagement de plus en plus net de la première génération des romantiques en faveur des mouvements révolutionnaires du siècle.

La question de l'engagement n'est cependant que rarement abordée frontalement par les deux groupes. Ce sont plutôt les débats sur la notion de réalisme et sur la question de la primauté de la forme ou du fond qui cristallisent les tensions. Comme l'a indiqué Tacchella, *L'Écran français* est le principal théâtre des opérations. Cette revue, créée en décembre1943[684] sous l'impulsion du Comité du cinéma du Front National, d'abord clandestine, autonome ou incluse dans les *Lettres françaises* (organe du Comité National des Écrivains), devient rapidement après-guerre le principal hebdomadaire de critique de cinéma. Bien qu'en partie financé par le PCF et des mouvements issus de la gauche résistante (groupes Libération et Franc-Tireur), *L'Écran français* fait montre, à la Libération, d'un remarquable pluralisme politique en accueillant dans ses colonnes les critiques et les écrivains les plus brillants de l'époque, quelle que soit leur orientation politique. Georges Sadoul, communiste notoire, André Bazin, plus proche de la démocratie chrétienne, Denis Marion, Alexandre Astruc, Jean-Georges Auriol, Brunius, Jean-Charles Tacchella, Pierre Kast et bien d'autres se retrouvent dans les colonnes du journal.

Après une période de succès allant de 1945 à 1947, l'année 1948 marque cependant le début d'une crise qui correspond à une baisse des ventes de la revue. Après quelques semaines d'incertitude, c'est le PCF, à travers *Les Lettres françaises*, qui renfloue l'hebdomadaire. La rédaction quitte alors les locaux qu'elle occupait depuis la Libération pour s'installer dans des bureaux appartenant aux *Lettres françaises*. Ce retour dans le giron du PCF ne signifie pas immédiatement un alignement avec les mots d'ordre politiques et artistiques décidés au Comité central. Pendant encore deux ans, la revue continue à accueillir des signatures très diverses. Olivier Barrot date le durcissement de la ligne politique à l'année 1950. En 1948 et 1949 effectivement, *L'Écran français* anime le débat sur la question de la forme et du fond qui agite les milieux de la critique. Les colonnes du journal accueillent les signatures de Louis Daquin et de Georges Sadoul comme celles – du côté des « formalistes » – d'André Bazin et de Pierre Kast. Par ailleurs, la rédaction de l'hebdomadaire organise deux débats publics en mars et avril 1949 qui mettent face à face Sadoul, du côté des partisans du « fond » et Bazin du côté des « formalistes ». Si les positions sont bien tranchées et le débat très vif, les critiques se prêtent d'autant plus au jeu qu'ils sont liés personnellement. L'amitié de Sadoul et Bazin – pourtant les deux grands « ennemis » du moment –, ancienne et bien connue, n'est pas mise à mal par le débat de 1949[685].

[684] Sur l'histoire de *l'Écran français* voir Olivier Barrot, *L'Écran français…, op. cit.*

[685] Ce ne sera plus le cas en 1950, année durant laquelle les deux critiques se brouillent définitivement suite à l'article d'André Bazin sur le « Mythe de Staline dans le cinéma soviétique » et la réponse acide de Sadoul à cet

L'autre épicentre du débat se trouve dans une revue mensuelle nouvellement créée par le PCF, *La Nouvelle Critique*, dont le premier numéro parait au mois de décembre 1948[686]. Avec cette revue, le PCF tente de concurrencer les grandes revues intellectuelles de l'époque, *Les Temps modernes* en particulier, en proposant un lieu d'expression pour les intellectuels communistes autour des grands débats artistiques, politiques et philosophiques du moment. Sous-titrée « revue du marxisme militant », elle adopte d'emblée une posture de combat dans le contexte de la guerre froide, se revendiquant « stalinienne » avec fierté. Contrairement à *L'Écran français* donc, issu de l'esprit d'ouverture de l'Occupation et de l'immédiat après-guerre, *La Nouvelle Critique* accueille avec parcimonie les contradicteurs dans ses colonnes.

Se plaçant sur le terrain du débat intellectuel, la revue accueille des articles – la plupart du temps signés par Georges Sadoul – consacrés au cinéma, d'autant plus que, nous l'avons vu, le PCF se fait fort, à ce moment, d'être le seul des grands partis à défendre les travailleurs des studios (techniciens, ouvriers) et les artistes de cinéma. C'est d'ailleurs le célèbre critique et historien qui ouvre les hostilités (à l'écrit du moins) sur la question de la forme et du fond dans le premier numéro de la revue (décembre 1948), au moment même où Objectif 49, très récemment créé, tient sa première séance, autour des *Parents terribles* de Jean Cocteau (1er décembre 1948).

La question du réalisme : Sadoul dans La Nouvelle Critique *n°1, décembre 1948*

Cet article, intitulé de manière provocante « Métaphysique de la profondeur de champ », est une attaque directe contre le « camp formaliste » en même temps qu'une réponse à André Bazin et à son article « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène » publié dans la *Revue du cinéma* en février et mars 1948[687].

La Revue du cinéma, refondée en 1946 par Jean-Georges Auriol, est un luxueux mensuel publié chez Gallimard et rassemblant dans ses colonnes les grands noms des milieux intellectuels de l'époque. L'idée de base de la revue est de faire cohabiter des critiques de films, des textes plus théoriques et les réflexions des grands intellectuels sur le cinéma. D'emblée, elle adopte un point de vue esthétique sur le cinéma, devenant, en quelque sorte, le point de

article. Bazin est d'ailleurs éjecté – tout comme la majorité des critiques non communistes – de *L'Écran français* à cette même époque.

[686] Sur l'histoire de la Nouvelle critique cf. Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti… op. cit.*

[687] André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La Revue du cinéma* n°10 et 11, février et mars 1948, repris dans André Bazin, *Écrits complets…, op. cit.*

ralliement des penseurs attirés par les questions techniques et esthétiques, bref de la critique dite « formaliste ». Pour quelqu'un comme Sadoul, cette revue représente ce qu'il y a de plus opposé à son point de vue sur le cinéma. D'ailleurs, le critique et historien n'apparait qu'une seule fois dans le sommaire de la revue, avec un article sur les pionniers du cinéma[688]. Il n'y fera pas d'autres interventions ce qui, dans le très petit monde de la critique de cinéma de l'époque, est notable.

L'article de Bazin, à travers une analyse du travail de William Wyler, et en particulier de son film *Les Plus Belles Années de notre vie*, sorti en France le 7 octobre 1947, propose une réflexion sur la question du réalisme au cinéma à travers l'utilisation de la profondeur de champ. À partir de la mise en scène de Wyler, en plans-séquences et utilisant la profondeur de champ, Bazin propose une définition particulière du réalisme cinématographique : parce que le cinéma est un procédé d'enregistrement mécanique de la réalité, son « essence » réaliste est indépassable. Pour Bazin, les progrès de la technique ne peuvent aller que vers plus de réalisme. L'utilisation la profondeur de champ dans les films de Renoir, Welles et Wyler constitue pour lui une révolution du langage cinématographique en ce qu'elle permet d'échapper au « découpage analytique » et au montage du langage classique du cinéma qui morcelle la réalité pour la rendre significative. Au contraire, l'utilisation de la profondeur de champ et des plans longs, en refusant de morceler le réel, représentent un gain de réalisme puisqu'ainsi la caméra retrouve le processus physique de la vision humaine. En effet, si le montage reproduisait par son morcellement le travail d'analyse pratiquée par l'œil et le cerveau, l'utilisation du plan-séquence prend le processus à sa source en reproduisant la vision humaine. Le spectateur, mis face à l'ambiguïté de la réalité filmée (comme face à la réalité), est libre de procéder à sa propre analyse (son propre découpage-montage) de la situation qui lui est montrée et d'en tirer sa propre interprétation. Ainsi, alors que le cinéma « découpé » induit un sens à la réalité montrée, le plan-séquence laisserait libre le spectateur, comme face à la réalité même.

Dans son article de *La Nouvelle Critique*, Sadoul, d'accord avec Bazin pour faire du réalisme l'élément autour duquel se cristallise l'histoire du cinéma français, rejette cependant la définition proposée par le critique. Derrière ce rejet se nouent des enjeux politiques autour de la question de l'engagement de l'artiste et de l'œuvre d'art. En effet, Sadoul souligne que Bazin, en se focalisant sur l'analogie entre la profondeur de champ et le processus de vision humaine, ne tient pas compte du message véhiculé par le film de Wyler. L'idée que la profondeur de champ – ou n'importe quel autre procédé technique d'ailleurs – est en elle-même

[688] Sadoul Georges, « Les apprentis sorciers – d'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma* n°1, octobre 1946.

un gage de réalisme lui semble discutable, puisque pour lui le réalisme ne se trouve pas dans « l'essence » du cinéma, mais plutôt dans le discours qui est tenu par son intermédiaire sur la réalité. De ce fait, la profondeur de champ est une technique, un « truc » pour parler comme Méliès, bref un outil, vecteur de signification certes, mais non porteur en lui-même de sens, donc de réalisme. Ainsi, reprenant l'exemple des *Plus Belles Années de notre vie*, Sadoul écrit :

> La morale des *Plus Belles Années de notre vie*, et de son emploi « démocratique » du champ en profondeur, est donc que, dans l'Amérique du Président Truman, les plus hideuses mutilations de guerre ne rebutent pas les jolies filles, les financiers savent être humains et compréhensifs, et les filles de banquiers naturellement promises aux chômeurs énergiques. La technique et l'esthétique qu'on disait réalistes « en elles-mêmes » sont ici employées à défendre le pire et le plus irréaliste des conformismes[689].

Les deux hommes utilisent le concept de réalisme sur deux plans complètement différents. Pour Bazin, le cinéma est réaliste parce qu'il voit comme un œil. Pour Sadoul, au contraire, le réalisme est le résultat d'un travail d'analyse des structures économiques et sociales opéré par le réalisateur au moyen du cinéma.

La crise du sujet : Sadoul, La Nouvelle Critique *n°2, janvier 1949*

Sadoul continue l'offensive dans le numéro suivant de *La Nouvelle Critique*[690]. Partant du constat qu'une partie de la critique se désintéresse complètement de la question du sujet, allant jusqu'à chercher le réalisme dans la forme, il met en avant la crise du sujet qui touche le cinéma français depuis l'Occupation. La plus grande partie de l'article de Sadoul est consacrée à la question du sujet dans le cinéma américain. Il montre que l'absence de thèmes sociaux – dans lesquels se situe pour lui le réalisme au cinéma – dans cette cinématographie est le fruit de la volonté consciente et concertée des financiers à la tête des *majors*. Derrière la censure morale mise en place par le « code Hayes » se cache en réalité un véritable travail de censure politique des films. D'où, d'une part, la chute de la fréquentation des cinémas aux États-Unis, et, d'autre part, l'idée que : « Faute de pouvoir choisir leurs sujets, les cinéastes américains sont rejetés vers les recherches formelles »[691]. Ainsi, la recherche formelle apparait comme un pis-aller, en contexte de censure, par rapport à la question du sujet. Dans cette optique, un cinéaste comme Orson Welles, admiré en France pour ses innovations formelles, apparaît, sous la plume

[689] Georges Sadoul, « La métaphysique de la profondeur de champ », *La Nouvelle Critique* n°1, décembre 1948, p.102.
[690] *La Nouvelle Critique* n°2, janvier 1949.
[691] Georges Sadoul, « Le choix du sujet », *La Nouvelle critique*, n°2, janvier 1949.

de Sadoul, comme un cinéaste empêché plutôt qu'un artiste accompli. En effet, malgré ses qualités formelles, le cinéma américain est bien, comme le cinéma nazi en son temps (la comparaison est de Sadoul), un cinéma de propagande :

> Hollywood jadis, travaillait surtout à persuader le monde que les radios, les frigidaires ou les automobiles américaines étaient les meilleurs ; Hollywood s'applique en outre, désormais, à démontrer systématiquement que les institutions américaines sont les seules "démocratiques", les soldats américains les seuls invincibles, les espions américains les seuls perspicaces…[692]

Ainsi, contrairement aux apparences, les films américains sont bien porteurs d'un contenu, de propagande qui plus est, dissimulé derrière des sujets anecdotiques et des éléments formels brillants.

Après ce développement autour du cinéma américain, Sadoul consacre ses trois derniers paragraphes (soit une page sur cinq) au cinéma français et à la crise du sujet qu'il rencontre également. Il devient alors très clair que cette crise existe parce que le cinéma français se trouve dans un processus d'industrialisation dont le modèle est, justement, le cinéma américain. Processus d'autant plus rapide que, pour Sadoul, le cinéma français se trouve « sous la dépendance étrangère »[693], les sociétés Pathé et Gaumont étant « liées à la finance anglo-saxonne ». Ainsi, les metteurs en scènes français, tout comme leurs collègues américains, se trouvent dans l'obligation de réutiliser des sujets anciens, qui ont certes fait le succès du cinéma français des années trente, mais ne sont plus d'actualité après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Cette crise est d'autant plus grave qu'elle met le cinéma français – empêché de traiter des sujets portant des enjeux contemporains – en position de vulnérabilité, commerciale et morale, face au cinéma américain.

Le Point du jour*, de Louis Daquin,* La Nouvelle Critique *n°3, février 1949*

Dans le numéro suivant de *La Nouvelle Critique*[694] Sadoul continue sa campagne contre la lecture formaliste avec cette fois un allié en la personne de Louis Daquin. L'article prend la forme d'un entretien avec le cinéaste, dont le film *Le Point de jour* est sur le point de sortir[695]. Il apparaît comme la suite de l'article du précédent numéro, puisqu'est placée en exergue – après un titre sous forme d'un « nuage de mots » visant le cinéma américain, son aspect

[692] Georges Sadoul, « Le choix du sujet », art. cité, p.75.
[693] *Ibid*. p.76.
[694] *La Nouvelle Critique*, n°3, février 1949.
[695] Sorti le 7 avril 1949.

séducteur mais moralement condamnable – une phrase de Sadoul extraite de cet article : « Le cinéma français souffre aujourd'hui d'une profonde crise du sujet ».

C'est en tant que défenseur du « sujet » que Daquin est présenté, sa position de cinéaste lui assurant la légitimité nécessaire pour décrire de l'intérieur l'impossibilité dans laquelle ses confrères réalisateurs et scénaristes se trouvent de choisir des sujets ayant une portée sociale et/ou politique. Au contraire, il apparait, avec toutes les difficultés que cela implique, comme l'un des rares cinéastes à accorder la primauté au fond, quoi qu'il en coûte.

Cependant, plus qu'aux conditions de travail des cinéastes, c'est aux positions de la jeune critique « formaliste » que s'en prend d'abord Daquin. Pour lui, en effet, si le cinéma rencontre effectivement une crise du sujet, celle-ci est aggravée par la position des « formalistes » qui, en accordant tout leur intérêt à la forme, favorisent implicitement le cinéma américain au détriment des films français puisque, comme l'a écrit Sadoul dans le numéro précédent : « Faute de pouvoir choisir leurs sujets, les cinéastes américains sont rejetés vers les recherches formelles »[696]. Au contraire, pour Daquin, la principale caractéristique du cinéma français, qui est aussi la raison de son succès international dans les années trente, est d'avoir :

> … sciemment ou inconsciemment […] eu jusqu'ici le mérite de chercher l'avant-garde dans le choix du sujet, dans une profondeur qui n'avait rien à voir avec celle de l'objectif, dans l'élaboration d'un style fait de jeunesse, de sensibilité, d'humanité, de souci de vérité, plutôt que de la recherche systématique du « plafonnage » des décors[697].

Répondant directement aux articles de Bazin ou d'Alexandre Astruc[698], Daquin propose sa propre définition de l'avant-garde dans le « choix du sujet » en opposition avec la définition « formelle », fortement influencée par la vision des films d'Orson Welles (d'où la référence au « plafonnage » des décors et à la « profondeur de l'objectif »), proposée par Bazin et Astruc.

Pour Sadoul également, le succès du cinéma des années trente s'oppose au mouvement d'avant-garde formaliste des années vingt. En effet, le succès du cinéma français des années trente vient démontrer l'importance du sujet au cinéma, tandis que la confidentialité de l'avant-garde des années vingt, et son échec final, démontrent la superficialité de la mouvance formaliste. Comme Bazin donc, Sadoul juge cette première avant-garde coupable mais pour des raisons différentes. La remise en cause de ce mouvement lui permet de désigner les « sauveurs » du cinéma français : ceux qui, échappant aux questions superficiellement formelles ont de nouveau placé le sujet au centre de la création cinématographique et assuré sa survie. Et Sadoul

[696] Georges Sadoul, « Le choix du sujet », art. cité.
[697] Louis Daquin, *La Nouvelle Critique* n°3, février 1949.
[698] Alexandre Astruc, « Défense d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français* n°144, 30 mars 1948.

de citer les noms de René Clair et Jacques Feyder, suivis par Jean Renoir, Marcel Carné et enfin Jean Grémillon.

Ainsi apparait, pour la première fois au cours de ce débat, le nom de Grémillon. Est-ce la présence de Louis Daquin qui rappelle à Sadoul l'importance de ce cinéaste pour le cinéma français ?

Avec Pierre Kast, Louis Daquin est, en effet, un grand admirateur de Grémillon à cette époque. Né en 1908 à Calais[699], Daquin fait des études de droit et de commerce (HEC), puis travaille dans un premier temps chez Renault en tant que rédacteur publicitaire. Après quelques tentatives d'écriture dramatique, il commence à travailler pour le cinéma en 1933 sur un film de Pierre Chenal, dont il devient l'assistant tout au long des années trente. Il participe également à la réalisation de *La vie est à nous*. C'est également à cette époque qu'il rencontre Jean Grémillon et devient son assistant le temps de trois films : *Gueule d'amour* (1936), *L'Étrange Monsieur Victor* (1938) et *Remorques* (1941). Cette expérience le marque à vie et fait de lui un fervent admirateur de Grémillon et grand promoteur de son œuvre. Après sa première expérience « politique » sur le tournage de *La vie est à nous*, Daquin rencontre véritablement la politique pendant l'Occupation. Tenté dans un premier temps par la proposition que lui fait Raoul Ploquin[700], directeur du COIC, de diriger les actualités cinématographiques de Vichy[701], Daquin se rend rapidement compte de l'impossibilité de la tâche et donne sa démission. Il adhère en 1941 au PCF, qu'il ne quittera plus jusqu'à la fin de sa vie. Par ailleurs, il rejoint la section cinéma du Front national, organisation de la Résistance intellectuelle, où il retrouve Jean Grémillon, qui en est lui aussi membre. Les deux hommes, qui ont déjà travaillé ensemble, deviennent des « camarades de lutte » dans la Résistance et au Parti Communiste que Grémillon rejoint en 1944. Après la Libération, ils se retrouvent également au sein de la Coopérative Générale du Cinéma Français que Daquin préside et pour laquelle Grémillon réalise *Le 6 juin à l'aube*. De même, ils sont tous deux à la tête du Syndicat des techniciens de la production cinématographique CGT, Grémillon en tant que président (jusqu'en avril 1948) et Daquin comme secrétaire général (jusqu'en 1962). Si Daquin encense le travail de Grémillon d'avant-guerre, il est également admiratif de son engagement politique et moral et de ses tentatives

[699] Les informations biographiques sur Daquin sont issues de https://maitron.fr/spip.php?article21430, notice DAQUIN Louis par Laurent Marie, version mise en ligne le 25 octobre 2008, dernière modification le 22 février 2016.
[700] Les deux hommes se connaissent certainement depuis les années trente quand Daquin était l'assistant de Grémillon, qui était alors produit par Ploquin pour la UFA.
[701] En 1940.

concrètes de mise en place d'un cinéma engagé dans l'après-guerre. Comme Kast, il est très sensible aux difficultés professionnelles que rencontre alors le cinéaste et s'attache à mettre en avant l'injustice dont il est victime[702].

Pour Sadoul au contraire, Grémillon fait partie des cinéastes secondaires des années vingt et trente et ne prend vraiment de l'importance que sous l'Occupation. Ainsi, dans son *Histoire du cinéma mondial*, publiée en 1949, l'historien se contente de signaler l'existence de ses films comme des œuvres de qualité, mais seulement après avoir traité des « grands maîtres » de l'époque (Renoir, Feyder, Clair). Ce n'est que pour la période de l'Occupation qu'il concède à Grémillon la première place dans le cinéma français. *Le ciel est à vous*, en particulier, est pour lui « le meilleur film français de l'Occupation »[703], en même temps que le meilleur film de Grémillon, du fait de l'ancrage de son sujet dans le monde contemporain.

Cette idée de Sadoul ne date pas de 1949. Déjà dans un article de 1947, il voyait dans *Le ciel est à vous* le précurseur d'une « tendance entièrement neuve » du cinéma apparue à l'occasion de la sortie d'*Antoine et Antoinette* de Jacques Becker :

> L'œuvre de Becker s'oppose à la fois à l'optimisme mensonger du tout-venant hollywoodien et à un pessimisme qui ne fut peut-être pas esthétiquement nécessaire au cinéma, il y a quinze ans, mais qui, éternellement rabâché, est devenu un insupportable cliché. *Antoine et Antoinette* est peut-être bien […] un des films les plus importants de ces dix dernières années parce qu'il témoigne d'une tendance entièrement neuve […] qu'annonçait sous l'Occupation un autre film de premier ordre : *Le ciel est à vous* de Grémillon[704].

Ainsi, Grémillon apparaît, au-delà de la simple énonciation rapide du titre de ses films, dans le « panthéon » de Sadoul au moment où ce dernier cherche une généalogie de films axés sur des sujets contemporains – en opposition avec le cinéma d'évasion censément majoritaire pendant l'Occupation et à la Libération – qui puissent servir de modèles pour le cinéma futur après la Libération.

Sadoul utilise en 1949 la figure de Grémillon au moment où il cherche justement à construire une généalogie du cinéma réaliste en France dans le cadre de la concurrence qui émerge à ce moment avec les jeunes critiques « formalistes » et André Bazin. Ce dernier proposant lui aussi sa propre théorisation du réalisme cinématographique avec une généalogie

---

[702] D'autant qu'il en est victime lui-même. Cf. Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon, Jean-Paul Le Chanois », art. cité.
[703] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1949, p.192
[704] Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 3 novembre 1947, cité par Laurent Marie, *Le cinéma est à vous…, op. cit.*

de cinéastes. Ainsi, Sadoul place Grémillon dans la même lignée de cinéma que Rouquier avec *Farrebique*, Becker avec *Antoine et Antoinette* (1947) et, bien entendu, Daquin, co-auteur de l'article, avec *Les frères Bouquinquant* et surtout *Le Point du jour*.

La dernière partie de l'article, la plus courte, est consacrée au film de Daquin : elle propose un exemple de mise en pratique de ce nouveau cinéma ancré dans le monde contemporain. Ainsi, pour Daquin : « Le vrai sujet de notre film, c'est le milieu qu'il décrit, la vie des mineurs telle qu'elle était en 1947. Tout a été subordonné à ce dessein »[705]. Il développe en parlant de la mine[706], du tournage en décors naturels[707], de la réalisation de certains décors indispensables sous le contrôle des mineurs[708] et du travail d'immersion des comédiens dans la vie ouvrière[709]. Il insiste sur l'aspect précurseur du projet, qui explique les difficultés décrites plus haut :

> Ma tâche a d'ailleurs été difficile. Nous étions les premiers à aborder de front en France, le monde du travail dans l'exercice de son métier, sans prendre presque aucun prétexte d'intrigue sentimentale ou criminelle[710].

Ainsi, Daquin met en avant l'aspect « avant-gardiste » de son projet et insiste sur sa dimension héroïque dans le contexte cinématographique et politique de l'époque.

À la faveur de la sortie du film, Sadoul et Daquin donnent leur vision de ce que devrait être le cinéma – ancré dans le présent, en résonnance avec l'actualité – tout en déplorant ce qu'il est en réalité.

> Notre cinéma, écrit Daquin, au moment de la Libération a eu le tort de se tourner trop souvent vers les sujets qui lui avaient autrefois réussi. Ainsi avons-nous laissé échapper, au bénéfice du cinéma italien, la chance qui nous était offerte de présenter un miroir à la réalité contemporaine, et de découvrir de nouveaux problèmes et de nouveaux milieux. La Libération ne nous a pas entièrement délivré d'un goût de l'évasion développé dans les contraintes de l'Occupation[711].

---

[705] *La Nouvelle Critique* n°3, février 1949, p.83.
[706] « Je suis du Nord, et je voulais depuis longtemps entreprendre un film sur ses travailleurs, sur les mineurs dont la tâche est la plus rude. », *La Nouvelle critique* n°3, février 1949, p.82.
[707] « Cette recherche de la réalité nous a conduit à réaliser notre film presque entièrement sur place », *Ibid.*, p.83.
[708] « Le décorateur n'a jamais perdu le contact avec la vraie mine où il descendait deux à trois fois par semaine pour trouver les éléments dont il avait besoin. Et il était bon gré mal gré soumis à la critique quotidienne des mineurs et des ingénieurs », *Ibid.*
[709] « Nos acteurs, et tout notre personnel ont vécu dans les corons, et se sont, pendant de longues semaines, pénétrés de leur atmosphère. Les acteurs revêtaient l'habit du mineur, ou de la trieuse, plusieurs jours avant de commencer à interpréter leur rôle, et ils ne le quittaient plus. », *Ibid.*
[710] *Ibid.* p.84.
[711] *Ibid.*

Daquin, « Remarques déplacées », 8 mars 49 :

Après cet article en forme d'entretien qui reste, malgré les attaques contre la critique formaliste qu'il porte, assez courtois, Daquin passe frontalement à l'attaque. Il le fait dans un article publié par *L'Écran français*[712] dans lequel il s'en prend directement à Objectif 49 et au type de discours que ses membres tiennent sur le cinéma. Pour en accentuer l'aspect dramatique, Daquin le met en rapport avec le contexte de crise du cinéma français. Il montre que, dans ce contexte, l'étude formaliste des films par la jeune critique est une attitude « déplacée » :

> Les méthodes de travail de Wyler ou d'Hitchcock vont-elles révolutionner le cinéma ? Que nous importe, messieurs, cette question, au moment où nos meilleurs réalisateurs sont réduits au chômage ou à une activité sporadique ? Expliquez-moi donc pourquoi Grémillon n'a pas tourné *Le Printemps de la liberté* ?

Daquin, dans sa croisade contre les jeunes critiques, utilise à son tour la figure de Grémillon et l'abandon du *Printemps* comme exemple de l'impossibilité de mener à bien un projet porteur d'un vrai sujet. Ici, Daquin se fait le porte-parole des réalisateurs empêchés de travailler et prend à parti les membres d'Objectif 49 :

> Au lieu de décortiquer Orson Welles plan par plan, au lieu de chercher comment les acteurs entrent dans le champ dans tel film de Renoir, expliquez donc à vos membres comment, nous [les réalisateurs], nous sortons des maisons de production avec nos scénarii sous le bras, expliquez leur que si cette année on a réalisé en France une nouvelle version de dix succès anciens, ce n'est point parce que nos scénaristes et nos réalisateurs manquent d'idées, mais parce que l'on ne veut pas de leurs idées et puisque vous parlez de "rénovation", un soir, au lieu de projeter un film et de "discuter technique", réunissez donc les réalisateurs et les scénaristes pour qu'ils viennent parler des films qu'ils n'ont pas fait, qu'ils n'ont pas pu faire et qu'ils ne pourrons jamais faire s'ils sont seuls à combattre.

Les « valeurs fictives et suspectes » défendues par les membres d'Objectif 49 sont :

> … issues d'un esthétisme ou d'un formalisme destinés à maquiller le vide et la stérilisation des seules œuvres tolérées encore aujourd'hui par une bourgeoisie essayant en vain de freiner sa décadence et par un capitalisme décidé à détruire tout ce qui tend vers l'avènement d'une humanité libérée et heureuse.

Au sein de ce discours global, l'utilisation de la figure de Grémillon permet à Daquin, d'une part, de mettre en avant un cinéaste qu'il aime et qu'il juge injustement tenu à l'écart de la réalisation et, d'autre part, d'apostropher Pierre Kast, figure en vue du « camp formaliste », lui aussi grand admirateur de Grémillon et son assistant (à la suite de Daquin) sur *Le Printemps*

[712] Louis Daquin, « Remarques déplacées », *L'Écran français* n°193, 8 mars 1949.

de la liberté. Daquin, en renvoyant Kast à une expérience vécue, tente de le mettre face à l'impossibilité concrète de mener à bien la réalisation d'un film porteur d'une thématique forte. À travers Grémillon, Daquin cherche un terrain d'entente avec Kast, pour le convaincre du bienfondé de ses arguments.

Alors que jusqu'ici les articles de Sadoul et Daquin n'avaient pas provoqués de réponse directe de la part du camp « formaliste », ce dernier article, dont le ton est nettement plus violent et qui parait dans un hebdomadaire beaucoup plus lu dans les milieux du cinéma, provoque une réaction immédiate du côté d'Objectif 49. Sans surprise, c'est Kast – directement visé par Daquin à travers la référence à Grémillon et au *Printemps de la liberté* – auquel s'adjoint Bazin, autorité morale et théorique du ciné-club, qui se chargent de la réponse.

Bazin-Kast : « Entretien sur une tour d'ivoire ? »

Paru fin mars 1949 dans *L'Écran français*[713] sous la forme d'un entretien comme l'article de Sadoul et Daquin, Kast et Bazin cherchent dans un premier temps à réduire la distance qui les sépare de Daquin. Ainsi, loin de l'emportement du premier, les deux hommes se présentent comme des critiques réfléchis et des juges impartiaux.

Kast écrit, par exemple : « Je comprends fort bien que Daquin, dont nous estimons l'honnêteté profonde et la valeur… ». De même, Bazin, un peu plus loin, parle de « La réaction de notre ami Daquin… ». La colère de ce dernier – que Bazin qualifie chastement de « réaction » – entrant en contradiction avec la qualification d'ami qui suit immédiatement. Tout comme Kast, Bazin met également en avant son empathie pour le cinéaste : « On comprend les mouvements d'irritation et d'humeur de l'artiste […]. On les comprend d'autant mieux… ». Derrière cette courtoisie, Bazin s'attache à minimiser l'ampleur du désaccord, pourtant mis en scène de manière brutale par Daquin, en expliquant la colère de ce dernier par l'existence d'un « malentendu habituel » entre les artistes et la critique. « Mais, écrit Bazin, que Daquin se rassure, de notre fauteuil et de notre bureau, nous n'allons certes pas lui apprendre son métier ». Ainsi, Bazin prend soin de ménager Daquin, de le flatter même, en le plaçant parmi les artistes – lui dont la réputation d'artiste est régulièrement mise à mal du fait de son statut de « cinéaste du PCF » – alors que lui-même, affectant la simplicité, se positionne du côté d'une critique se voulant « rassurante » pour le créateur.

[713] André Bazin et Pierre Kast, « Entretien sur un tour d'ivoire ? », *L'Écran français* n°196, 29 mars 1949, repris dans André Bazin, *Écrits complets…, op. cit.*

Kast et Bazin, semblant en cela aller dans le même sens que Daquin, insistent sur « la situation particulièrement pénible de la création cinématographique »[714] et mettent en scène ostensiblement leur solidarité avec les artistes. Bazin écrit :

> On comprend les mouvements d'irritation et d'humeur de l'artiste devant l'espèce de parasitisme du critique. On les comprend d'autant mieux quand il s'agit du cinéma où les difficultés matérielles de la création atteignent aux proportions monstrueuses de l'absurde[715].

Kast, de son côté, n'est pas en reste :

> Pourtant, il est juste, indispensable, capital, de tenir compte des conditions particulièrement atroces de l'exercice de la création au cinéma.
>
> Et de dire, voire de répéter, que la fameuse « liberté d'expression », cette valeur cardinale de l'Occident, est purement et simplement inexistante dans le système de production que nous subissons. Un auteur a rarement l'inspiration, mais surtout la commande d'un film[716].

Ici, la figure de Grémillon intervient implicitement quand il s'agit de traiter de la condition difficile des réalisateurs. En effet, ces paragraphes signés de Kast sont émaillés de phrases et d'expressions tirées du texte qu'il avait écrit pour l'édition du scénario du *Printemps de la liberté*. Ainsi, le texte intitulé « Historique de la fabrication du *Printemps de la liberté* » commençait par la phrase :

> La liberté des auteurs de films s'exerce dans des conditions bien particulières. Le choix du sujet, et le choix des moyens de mettre en film le sujet retenu, ne leur appartient en aucune façon. On n'a presque jamais l'inspiration, mais plutôt la commande d'un film[717].

Pour Kast, parler des conditions de travail des cinéastes renvoie directement, même si c'est implicite ici, à Grémillon et à l'écriture du *Printemps de la liberté*.

Plus encore, Kast renvoie à tout un ensemble d'idées autour de la question des conditions concrètes de création cinématographique en système capitaliste développés par Grémillon dans ces écrits et discours de la période 1947-1949.

Pour Grémillon, il est en effet inenvisageable de traiter de la question de l'auteur de film sans prendre en compte la nature industrielle du médium. Contrairement aux autres artistes, le cinéaste se trouve devant une somme de contraintes inédites parce que de nature différente de celles que rencontrent habituellement les artistes. Nées de la nature industrielle et commerciale du cinéma, ces contraintes répondent à des besoins qui n'ont rien à voir avec les questions

[714] André Bazin, « Entretien… », art. cité.
[715] *Ibid*.
[716] Pierre Kast, « Entretien… », art. cité.
[717] Pierre Kast, « Historique de la fabrication du *Printemps de la* liberté », Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté*…, *op. cit.*

esthétiques. Grémillon montre que la contrainte touche le choix même des sujets de film qui ne dépend pas des réalisateurs mais des industriels (les producteurs), lesquels décident en fonction d'un objectif de rentabilité commerciale. Par exemple, dans une conférence devant les élèves du Lycée Montaigne fin 1947, Grémillon déclare :

> Le choix du sujet, en tout cas le pouvoir d'accepter un sujet, appartient rigoureusement aux propriétaires de l'appareil de production. Ce choix est fonction d'une somme d'idées empiriques incertaines sur la rentabilité éventuelle du film, en bref, sur une interprétation purement subjective des goûts du public[718].

De cette volonté de plaire, Grémillon déduit la pratique intensive du *remake* et de la « loi des séries », qui contraint les réalisateurs et les scénaristes à reprendre sans fin les mêmes sujets sous prétexte qu'ils ont un jour plu au public.

Plus encore, Grémillon montre que le réalisateur – après avoir accepté un sujet – n'a pas la capacité de décider des moyens adéquats à sa réalisation. Pour démontrer cela, il prend souvent l'exemple du choix des interprètes qui échappe en grande partie, en tout cas pour les rôles principaux, au cinéaste :

> Le choix des moyens employés pour la réalisation des sujets retenus, et en premier lieu des interprètes n'est similairement laissé ni au hasard ni à la liberté du réalisateur. Les acteurs, spécialement les vedettes, sont devenus des valeurs d'échange, jouissant d'une relative stabilité devant les incertitudes de toute entreprise participant du spectacle, et comme telles sont les valeurs essentielles sur le marché du film. Le *star system*, méticuleusement organisé, tenu à jour par le box-office, devient la principale source d'inspiration et le fondement même de l'industrie de la production des films[719].

Le cinéaste peut finalement conclure :

> Le contenu et la forme extérieure du film dépendent ainsi directement de préoccupations strictement commerciales, en fonction desquelles tout, du bureau des scénarii au magasin de costumes, se trouve mis sur pied[720].

L'industrie du cinéma a donc pour objectif de « tendre au maximum de standardisation »[721], visant à la fabrication d'un « objet bien neutre, toujours différent et toujours semblable, aussi bien dans son contenu que dans sa forme »[722]. Pour parler de ces

---

[718] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947. La même idée est également présente dans « Cinéma et culture », 21 juin 1947, « Cinéma et document », 2 février 1947, « Remarque sur l'exercice de la création du cinéma », février 1949. Textes repris dans Jean Grémillon, *Le cinéma ? Plus qu'un art !..., op. cit.*

[719] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947.

[720] *Ibid*.

[721] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économique », décembre 1947.

[722] Jean Grémillon, « La malédiction du style », juillet 1949.

« films-marchandises » produits à la chaîne selon les mêmes règles que les produits de consommation courante, Grémillon emploie le terme d'« objet-film », qui revient très régulièrement sous sa plume[723].

Cette limitation des capacités de création est d'autant plus problématique que « Chacun des instants qui composent le film est, dans ses moindre détails, pesé et calculé en vue d'un effet précis. Il n'est un moment de la suite des images qui ne soit le résultat d'un choix préalable du réalisateur »[724]. Ainsi, alors que l'essence de la création au cinéma se trouve justement dans le « choix » (du sujet, de la composition des images, des interprètes, des combinaisons des images et des sons…), ce dernier est drastiquement limité par les contraintes imposées par le système industriel et commercial. « En fait, écrit Grémillon, tout concourt à ramener l'auteur de film dans les limites de l'exercice d'un "métier", et sa liberté de création à l'exercice d'un choix relatif »[725]. Plus encore, ces contraintes « font du métier d'auteur de films un esclavage quotidien »[726].

Dans ces conditions, il va sans dire que « la liberté d'expression, cette valeur réputée cardinale de notre civilisation, est plus un but lointain qu'une réalité »[727]. Choisissant une définition pragmatique du concept (la liberté totale est hors de question), Grémillon précise dans un texte de 1949 :

> La liberté d'expression en matière de film, qui serait d'obtenir des moyens de réalisation en rapport étroit et nécessaire avec un sujet retenu uniquement en fonction de sa valeur, bien peu, et bien peu souvent ont réussi à en disposer[728].

Grémillon, et Kast à son tour, mettent en avant la limitation des capacités créatives du cinéaste dans un monde où, pourtant, la liberté d'expression est tenue pour une des valeurs fondatrices de la société.

Partant de ce constat élaboré autour et avec Grémillon, Kast, dans « Entretien sur une tour d'ivoire ? », en déduit que c'est l'absence de maîtrise des réalisateurs sur leur travail qui est la cause de la « crise du sujet » :

---

[723] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité ; « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité ; « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948 ; « La malédiction du style », juillet 1949.
[724] Jean Grémillon, « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[725] Jean Grémillon, « Remarques sur l'exercice de la création au cinéma », février 1949, art. cité.
[726] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.
[727] *Ibid*. La même idée, liant liberté d'expression et monde occidental pour en montrer les limites au cinéma est reprise par Grémillon dans de nombreux textes de la période : « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité ; le titre de la conférence que donne Grémillon en décembre 1947 au lycée Montaigne est « Liberté d'expression et contraintes économiques ».
[728] Jean Grémillon, « La malédiction du style », juillet 1949.

> Ce qui nous parait dramatique, c'est que la précipitation de cette crise, l'écrasement de nos moyens de production sous le poids d'une effarante cohorte d'objets films confectionnés à la chaine, entraine l'impossibilité quasi absolue de s'emparer de certains sujets, même de tout sujet nouveau, et de donner aux films un contenu valable[729].

Pour Grémillon également, le processus de standardisation de la production des « objets-films » conduit à la perte des capacités créatrices des réalisateurs. Si les questions formelles sont évidemment en jeu, cette restriction se joue d'abord au niveau du choix des sujets, donc sur le « contenu » des films :

> Les conditions présentes de fabrication et de diffusion des films dans cet hémisphère « occidental » font donc qu'on ne peut donner aux film un contenu systématiquement culturel[730].

Grémillon constate l'impossibilité de faire du cinéma un « instrument de culture » porteur d'un « contenu humain »[731] qui dépasse les préoccupations de rentabilité du système commercial. Plus encore, il souligne que les « objets-films » sont porteurs d'éléments favorisant la conservation de l'ordre établi : « il existe d'ailleurs une coïncidence un peu singulière entre les nécessités du commerce et la protection de l'ordre économique et social, qui précisément est responsable de cet état des choses »[732]. Il précise sa pensée dans un texte postérieur :

> La dramaturgie, si l'on peut dire, de la plupart des objets-films repose sur une vision conventionnelle de la réalité sociale, parfaitement conforme aussi bien aux intérêts en jeu qu'à la version officielle et traditionnellement gouvernementale de cette même réalité. Dans le maintien de l'ordre, comme on dit, le cinéma de cette manière joue ainsi un rôle capital, celui de persuader à la fois du naturel, de la légitimité et des agréments d'un certain ordre de choses. L'exemple bien connu des rapports dactylos vertueuses – milliardaires épouseurs demeure à cet égard fort probant[733].

Ainsi, en pratiquant une « propagande par omission des réalités gênantes »[734] qui consiste à écarter tous les sujets sociaux sensibles, le système commercial du cinéma assure le maintien de l'ordre moral qui l'a rendu possible :

> Des raisons d'ordre commercial, à elles seules, peuvent peut-être expliquer l'existence de cette machine à distribuer l'oubli. Mais elles correspondent à coup sûr à la nécessité inconsciente de protection de l'ordre économique et social qui engendre cette production même[735].

---

[729] Pierre Kast, André Bazin, « Entretien … », art. cité.
[730] Jean Grémillon, « Cinéma et culture » 21 juin 1947, art. cité.
[731] *Ibid*.
[732] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité.
[733] Jean Grémillon, « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[734] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité ; « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[735] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité.

Derrière les préoccupations commerciales, la question politique joue donc un rôle important. Pour Grémillon, l'ensemble du système capitaliste est solidaire : industriels et politiques, en situation d'interdépendance, marchent main dans la main pour se maintenir au pouvoir. Plus que de la censure, le conservatisme du contenu des films est pour lui le fait d'une autocensure des industriels du cinéma. Dans ce système :

> Pour ce qui est de l'inspiration du créateur, la place lui reste bien chichement mesurée, avant même que n'intervienne, avec quelle efficacité, le système avoué de censure que le cinéma traine avec lui depuis sa naissance[736].

Système de censure « primitivement chargée d'éviter la transformation éminemment profitable d'un cinéma en distributeur d'aphrodisiaque, et devenue dans la plupart des cas l'instrument du maintien de l'ordre, ou de propagande par omission »[737].

Ainsi, tout le système est solidement verrouillé à tous les niveaux pour empêcher l'apparition des thèmes sociaux et politiques, les seuls vraiment importants aux yeux de Grémillon parce que constituant le « contenu humain » qu'il appelle de ses vœux.

En montrant l'impossibilité de donner un « contenu valable » aux films, Kast se rattache donc à la pensée de Grémillon. Plus encore, le jeune critique se sert de la légitimité que lui procure son travail à ses côtés[738] pour se placer ouvertement du côté des réalisateurs de films en s'incluant à l'intérieur du groupe par le recours à la première personne du pluriel. Ainsi, il s'adresse d'égal à égal à Louis Daquin, ayant de fait les mêmes préoccupations et inquiétudes que lui. C'est en tant que jeune réalisateur qu'il apporte son témoignage sur les conditions de la création. Si Daquin vise avant tout l'attitude formaliste de la critique parce qu'encourageant la futilité des sujets, tout en soulignant en même temps les difficultés des cinéastes, Kast lui répond en tant que réalisateur, reprenant à son compte la même argumentation que Daquin :

> La vérité, chacun de nous s'est aussitôt profondément senti d'accord, chacun de nous a compris que la bataille était engagée contre un ordre de choses qui nous refusait la possibilité de donner un contenu valable à ce que nous voulions faire.

Ainsi, Kast, après Grémillon, montre que c'est le système commercial du cinéma qui empêche les cinéastes d'aborder les thèmes profonds qu'ils souhaiteraient traiter et non pas les réalisateurs eux-mêmes qui cherchent absolument des sujets futiles. Plus encore, dans ce

[736] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité.
[737] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité.
[738] Il l'assiste sur l'écriture du *Printemps* et il coréalise *Les charmes de l'existence* en 1949.

contexte marqué par la contrainte, la recherche formelle apparait comme une manière de lutter en dernière instance contre le système commercial du cinéma :

> Ainsi le souci de la forme dans le cadre du cinéma capitaliste se présente, dans la plupart des cas, comme une *valeur de défense*, comme un moyen détourné, mais certain, de donner un contenu valable à un objet industriel qui n'en comporte *aucun*[739].

Partant du même constat de crise du sujet que Daquin, Kast retourne donc l'argumentation de ce dernier pour faire de l'intérêt pour la forme, non plus un pis-aller face à l'impossibilité de donner un contenu social aux film, mais comme le siège d'une résistance désespérée, le dernier bastion de défense contre les diktats commerciaux. Si l'argument peut sembler nouveau, il est vraisemblablement le fruit d'un échange d'idées avec Grémillon. En effet, ce dernier écrivait dès 1948 :

> Entre autres conséquences, se trouve alors celle-ci : il est possible d'imaginer, parmi d'autres, une façon inattendue et précieuse de *nier* fondamentalement le mode contemporain de fabrication des objets-films, et la qualité du produit industriel qui leur est imposé, en axant consciemment et sur un point précis, un film sur une recherche même purement formelle. En somme, on pourrait hasarder comme hypothèse, comme théorème dans le *cadre de production ainsi défini*, et *après épuisement d'autres possibilités*, que l'auteur de films qui consacre son attention à des problèmes formels sans doute, mais véridiques, donne un contenu, paradoxal, mais réel, à une œuvre qui théoriquement n'en devrait comporter aucun[740].

Ainsi, dans le contexte du système commercial qui tend à la production d'objets standardisés au niveau de la forme comme du fond, la volonté de créer une forme originale est en soi un acte de résistance. C'est cette volonté de résistance qui devient alors le vrai contenu du film. Contenu, « paradoxal » certes, parce que dissimulé, mais véritablement significatif dans un contexte de contraintes.

De son côté, dans la suite de l'article de *L'Écran français*, Bazin s'attache à défendre la critique de cinéma à partir de la même argumentation. En effet, malgré son accord avec Daquin sur « l'importance qu'il accorde à juste titre au choix du sujet », Bazin affirme que dans un contexte où les cinéastes se trouvent contraints de faire de la forme le contenu de leur film, « nous sommes, en effet, quelques-uns à penser que l'analyse, disons même "formelle", reprend aujourd'hui une signification particulièrement urgente en fonction de la crise du sujet »[741] puisque « le simple fait de réfléchir, de poser un problème du cinéma sur le plan de l'examen

[739] Pierre Kast, « Entretien… », art. cit.
[740] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.
[741] André Bazin, « Entretien… », art. cité.

intellectuel, s'inscrit en faux contre le système même de production qui est imposé aux créateurs »[742]. Ainsi, comme les cinéastes, les critiques formalistes se trouvent dans la position de résistants face au système capitaliste. Dans ce contexte particulier, « l'escroquerie » dont parle Daquin dans son article « Remarques déplacées »[743] ne se trouve pas dans la position que prend Objectif 49 en prétendant changer la manière d'envisager le cinéma, mais dans le propre aveuglement de Daquin quand il refuse de prendre en compte les conditions réelles dans lesquelles les cinéastes exercent leur métier.

Partant du principe que le système capitaliste empêche de donner un contenu aux films, Kast et Bazin ne peuvent que déplorer cet état de fait et affirmer la primauté que devrait avoir le contenu sur la forme dans un système non capitaliste.

Grémillon, de son côté, s'il envisage à un moment la possibilité de faire des questions formelles le centre des préoccupations des cinéastes dans le cadre du système capitaliste, ne revient pas sur cette idée dans ses textes ultérieurs. Quelques mois seulement après le texte cité plus haut, Grémillon revient sur la question dans un article écrit dans le cadre de la « Tribune d'Objectif 49 » créée spécialement à la fin de l'année 1948 dans *Combat* pour donner la parole aux membres du ciné-club. Ici, il n'est plus question d'une possible primauté de la forme, bien au contraire. Dans cet article somme, Grémillon revient sur les conditions concrètes de l'exercice de la création cinématographique en système capitaliste pour aboutir à la question des rapports de la forme et du fond dans ce contexte de contraintes. Il montre alors que forme et fond sont inséparables, mais il souligne que la réflexion sur la forme arrive chronologiquement après le choix du sujet. En effet, si Grémillon accorde une importance capitale à la question de l'engagement – donc au contenu politique et social des films – il refuse pourtant de tenir la forme pour quantité négligeable. Si la réflexion sur la forme est seconde, ce n'est pas parce qu'elle a moins d'importance que le contenu, mais simplement parce qu'elle intervient dans un second temps, après le choix du sujet et en accord avec lui :

> Plus on accorde d'importance à la signification du contenu, plus – paradoxalement si l'on veut – les problèmes de l'adéquation de la forme au contenu prennent d'importance : c'est dans l'extrême attention portée à la signification que le souci de la forme, et de la perfection formelle, trouve sa plus grande chance : la forme cesse nécessairement d'être neutre ; et les recherches les

[742] Pierre Kast et André Bazin, « Entretien… », art. cité.
[743] Daquin répond aux « formalistes » dans « Remarques déplacées » : « Je m'excuse, mais vous n'avez pas le droit de formuler pareilles déclarations. C'est de l'escroquerie et votre position est d'autant plus malhonnête que votre autorité et votre vérité ne reposent que sur quelques centaines de snobs, alors que le cinéma n'existe que par les centaines de millions de spectateurs du monde entier ».

plus subtiles, de l'efficience du nombre d'or aux rapports musique-bruits-images sont donc tout à coup, et au maximum, justifiées[744].

Ainsi, parce qu'elle est au service du sujet, la forme devient capitale. La volonté d'exprimer un contenu riche justifie alors les recherches formelles les plus subtiles et les plus abstraites.

Avec ces deux textes écrits presque au même moment, Grémillon se trouve pris dans un mouvement de balancier entre fond et forme. Il ne peut, affirmant la primauté de l'un, s'empêcher d'affirmer l'importance de l'autre. S'il envisage à un moment la possibilité que le contenu soit la forme, c'est dans une optique de résistance et de refus dans le sens où les questions esthétiques, comme le contenu, sont les unes et les autres mises à mal dans le système commercial du cinéma. Finalement, il change d'avis et choisit plutôt de refuser de séparer les deux dimensions, comme le montre le mouvement dialectique au cœur de son écriture.

C'est justement ce mouvement dialectique qui permet aux deux courants de s'approprier la figure de Grémillon. Ainsi, Kast utilise les écrits de Grémillon dans « Entretien sur une tour d'ivoire ? » en en forçant légèrement le sens de manière à étayer sa propre argumentation : il cite l'article de Grémillon paru dans *Combat,* tout en tronquant légèrement ses propos.

Voici la phrase telle qu'écrite par Grémillon (nous soulignons les passages supprimés par Kast) :

> Il est tout à fait probable que, pour un temps au moins, il n'y ait pas d'invention possible, pas de perfectionnement, dans le langage même du cinéma. On a mille exemples de manières riches, diverses, frappantes, habiles de ne rien dire, mille exemples de procédés audacieux, bouleversants, éclatants pour faire sur le fond les plus grandes concessions au conformisme, à la facilité, à la complaisance. L'essentiel devient le contenu et la force poétique, dramatique, tragique ou satirique, si on a le goût et le don, du film lui-même, bref de sa signification artistique en tant que totalité, parfaitement autonome et spécifique. Ce qui ne veut dire en aucun cas que tout est dans le sujet, ni le modèle idéal Jean-Paul Laurens[745]…

Et la phrase reprise par Kast :

> Il est tout à fait probable que, pour un temps au moins, il n'y ait pas d'invention possible dans le langage même du cinéma. On a mille exemples de manières riches et nouvelles de ne rien dire.

[744] Jean Grémillon, « Remarques sur l'exercice de la création au cinéma », février 1949, art. cité.

[745] Jean-Paul Laurens (1838-1921), l'un des derniers représentants de la peinture d'histoire, connut une grande notoriété sous la Troisième République. Son œuvre prolifique et diverse, le rôle qu'il joua dans les institutions artistiques de son temps le font apparaître comme l'archétype de l'artiste officiel. D'après https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/jean-paul-laurens-1838-1921-peintre-dhistoire-3953.html?cHash=760d984772

> L'essentiel devient donc le contenu, la force poétique, dramatique, tragique ou satirique… ce qui ne veut dire en aucun cas que tout est dans l'intrigue, ni le modèle idéal Jean-Paul Laurens…

On remarque dans un premier temps que la phrase de Grémillon est assez largement réduite par Kast. Si cela peut passer à première vue pour une nécessité, la longueur des articles étant elle-même limitée, on constate cependant que ces suppressions changent le sens du passage.

Tout d'abord, dans les deux premières phrases du paragraphe, Kast supprime l'accumulation des adjectifs pour décrire les manières possibles « riches, diverses, frappantes, habiles » de ne rien dire et, surtout, toute référence aux procédés « audacieux, bouleversants, éclatants pour faire sur le fond les plus grandes concessions au conformisme, à la facilité, à la complaisance ». Ainsi, Kast amoindrit la défiance qu'exprime Grémillon vis-à-vis des formes brillantes et nouvelles, certes, mais qui cachent en réalité un contenu conservateur. Par-là Kast cherche visiblement à montrer qu'il n'y a pas lieu de se méfier de la forme et évacue la dimension politique du propos de Grémillon.

Dans le même objectif, dans l'avant dernière phrase du paragraphe, Kast supprime la conjonction de coordination « et », remplacée par une virgule. Chez Grémillon, cette partie de phrase prend la forme d'une énumération d'éléments distincts. Pour paraphraser le réalisateur, l'essentiel « devient » d'une part, le « contenu » « et », d'autre part, la « force poétique, dramatique ». Au contraire, en supprimant « et », Kast transforme l'énumération en équivalence, « contenu » et « force poétique » devenant alors synonymes. Par-là, c'est la signification du concept de « contenu » qui se transforme pour acquérir un sens bien plus large que ne l'entendait Grémillon. En effet, alors que pour lui, c'est bien le thème du film qui importe d'abord, avant la « force poétique », chez Kast le contenu devient un équivalent de cette « force poétique », à la signification beaucoup plus vague et largement plus inoffensive d'un point de vue politique. Il lui est facile, ensuite, d'affirmer son accord non seulement avec les propos de Grémillon, mais également avec ceux de Daquin et de Sadoul, sur la primauté du fond.

Suivant le même principe, Kast tronque également la suite de la citation de Grémillon en remplaçant, dans la dernière phrase du paragraphe le mot « sujet » par celui d'« intrigue ». Alors que Grémillon notait : « Ce qui ne veut dire en aucun cas que tout est dans le sujet et le modèle idéal Jean-Paul Laurens », chez Kast, cela devient « …ce qui ne veut dire en aucun cas que tout est dans l'intrigue, ni le modèle idéal Jean-Paul Laurens ». Kast ayant donné un sens très large au terme de « contenu » se voit donc dans l'obligation de remplacer le concept de « sujet » utilisé par Grémillon, qui peut lui aussi être pris dans une acception large, par « intrigue » au sens beaucoup plus restrictif des péripéties du récit, de l'anecdote. Ainsi, Kast

peut, sans mal, affirmer que le « contenu » – synonyme de « force poétique » et auquel il retranche la notion d'intrigue – prime sur la forme.

Au contraire, Daquin et Sadoul – et Grémillon, dans une certaine mesure – affirment à de nombreuses reprises que la « crise du sujet » touche effectivement la capacité des cinéastes à mettre en scène des intrigues s'éloignant des standards du récit hollywoodien (les dactylos qui épousent leur patron, est l'exemple le plus cité, y compris par Grémillon) et à mettre en scène des milieux autres que la bourgeoisie. Bref, dans la définition que proposent Sadoul et Daquin du concept de « sujet », il n'est que fort peu question de « force poétique » ou « dramatique » – concepts abstraits –, c'est l'histoire racontée et les présupposés sociaux et politiques qu'elle véhicule, qui polarisent leur attention. On le voit bien quand Sadoul, dans l'article qu'il écrit pour le premier numéro de *La Nouvelle Critique*, reprend l'analyse de Bazin sur *Les Plus Belles Années de notre vie* de Wyler en mettant en valeur, justement, le conformisme réactionnaire transmis par l'intrigue du film, au-delà de la modernité de la forme.

En réalité, donc, les critiques d'Objectif 49 sont bien loin des conceptions de Sadoul et Daquin. Changer le sens des mots permet cependant à Kast de réduire l'intensité des dissensions qui l'opposent aux critiques communistes. Ainsi, il fait de Daquin un homme en colère, avant d'être un adversaire intellectuel à part entière. Attaquer la légitimité de « l'ennemi », réduire son opposition à l'anecdote, montrer l'illégitimité de son combat, fait partie des stratégies de lutte les plus courantes en cas de conflit ouvert, que Kast utilise ici contre Daquin et Sadoul. Dans cette stratégie, Grémillon est utilisé comme une autorité morale, alors même que Kast déforme les citations qu'il utilise, ne rendant pas justice à la finesse de pensée du cinéaste.

De son côté, Bazin n'est pas en reste puisque, prenant le problème complètement à l'envers, il soutient que l'apparition de nouveaux sujets dépend des progrès formels qui sont réalisés. Abordant la question de l'adaptation, il explique que le cinéma a tout à gagner à s'inspirer de la littérature et en particulier de ses techniques de récit. Pour lui, cette avancée passe par la recherche formelle, dont dépend la capacité du cinéma à raconter de nouvelles histoires. Il écrit : « Un temps viendra peut-être où le personnage cinématographique de Fabrice del Dongo ne trahira pas Stendhal parce qu'un metteur en scène saura enfin comment s'y prendre pour filmer le Code civil »[746]. Pour Bazin donc, si le cinéma se trouve, au moment où il écrit, dans la position de trahir Stendhal, c'est qu'il est formellement incapable de l'exprimer.

[746] André Bazin, Pierre Kast, « Entretien… », art. cité.

C'est ainsi par des questions formelles abstraites que des progrès expressifs pourront être réalisés et de nouveaux sujets abordés. On le voit, si Bazin est proche de Grémillon pour montrer que fond et forme sont inenvisageables l'un sans l'autre, il adopte un raisonnement inverse par rapport à celui du cinéaste. Pour le critique, la recherche formelle pure (filmer le Code civil) apparait donc comme une étape nécessaire en vue de la résolution de la crise du sujet qui touche le cinéma français.

Cette réflexion de Bazin se rattache à la pensée d'Alexandre Astruc – autre personnage important de la critique « formaliste », frontalement attaqué par Sadoul dans *La Nouvelle Critique* – développée dans son célèbre texte-manifeste « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo »[747]. Astruc y insistait sur la nature abstraite du cinéma, c'est-à-dire sa capacité non pas à illustrer, mais à être un langage à part entière capable d'exprimer toutes les idées, tous les concepts et toutes les émotions. Ainsi, sous la plume d'Astruc, le cinéma devient un langage, un moyen d'expression à part entière, au même titre que la littérature ou la peinture. Nouveau langage qui mérite donc d'être analysé sous l'angle formel, pour en comprendre le fonctionnement.

Cette idée du cinéma comme « art abstrait » est également reprise par Kast qui écrit à la suite de l'intervention de Bazin :

> Mais je tiens pour certain que le cinéma qui présente au spectateur, comme sa propre expérience sensible, le monde de l'écran, est un art démonstratif et le véhicule idéal de l'explication des idées[748]

Kast reprend une idée formulée par les « formalistes » mais en évitant la référence à Astruc et au concept d'abstraction. À la place, le jeune cinéaste utilise le discours de Grémillon.

Dès juin 1947, en effet, Grémillon, utilise l'adjectif « démonstratif » pour qualifier le cinéma : « Rhétorique ou démonstratif comme un manuel, il agit simultanément sur des millions d'hommes en s'adressant pourtant à chacun comme s'il était seul » [749]. Dans cette phrase, souvent reprise ensuite, l'adjectif « rhétorique » est utilisé pour montrer que le cinéma constitue bien un discours, avec ses règles propres susceptibles d'être utilisées en vue de la transmission d'un message. L'aspect « démonstratif » du cinéma, qui découle de sa dimension rhétorique, concerne, en outre, sa capacité à procéder à des démonstrations, ses qualités argumentatives c'est-à-dire, par extension, sa capacité à convaincre. Ainsi, Grémillon pointe ici la qualité pédagogique du cinéma, autrement dit sa capacité à transmettre des informations, des

[747] Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », art. cité.
[748] Kast et Bazin, « Entretien… », art. cité.
[749] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité.

idées et des connaissances. Avant Astruc donc, Grémillon défend à sa manière la nature abstraite du cinéma. Dans le dernier texte qu'il écrit consacré à cette question, il adjoint d'ailleurs à ces deux adjectifs celui d'abstrait, sans doute après sa lecture de l'article d'Astruc paru en mars 1948. Du fait de son caractère « abstrait, rhétorique et démonstratif »[750], le cinéma est donc en capacité de proposer des discours convaincants, de transmettre des idées et des concepts. Et Grémillon d'insister sur la richesse potentielle du langage cinématographique mariant « les formes les plus riches et les plus complexe du monde des images avec les plus riches et les plus complexes du monde des sons »[751]. De même, « ses images, dans leur disposition, dans leur enchainement, sont le résultat d'une série d'opération intellectuelles fort compliquées. Chacun des instants qui composent le film est, dans ses moindre détails, pesé et calculé en vue d'un effet précis »[752].

Cependant, et là se trouve le grand paradoxe que Grémillon cherche à mettre en valeur dans ces écrits :

> Bien qu'il [le cinéma] soit en fait le résultat d'une série d'opérations intellectuelles fort complexes, et ainsi tout entier tourné vers la démonstration, la preuve ou l'effet, chacun se trouve devant lui comme devant la vie elle-même[753].

De là découle une « force de conviction jamais encore égalée dans l'histoire des arts »[754], le spectateur ayant l'impression de se trouver dans la réalité alors que, justement, il n'est pas d'art plus construit et aux richesses formelles plus importantes que le cinéma.

D'où sa « fonction de de document »[755] puisque « que les auteurs l'aient ou non voulu, le spectateur va en [de la vision d'un film] tirer une expérience, qu'il pendra pour celle de ses sens, et les films porteront témoignage »[756]. Le cinéma possède donc un lien particulier avec la réalité dont il convient de tirer le maximum. Comme l'écrit Grémillon :

> La fonction même du cinéma – et par là même sa responsabilité – est de rendre compte de son temps et d'assumer cette immense charge de nourrir les foules considérables dont, en bien des cas encore, il est la seule « alimentation » culturelle[757].

Ainsi, la fonction réaliste du cinéma est clairement posée.

---

[750] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.
[751] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité.
[752] Jean Grémillon, « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[753] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité.
[754] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité. ; « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[755] Jean Grémillon, « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.
[756] Jean Grémillon, « Remarques sur l'exercice de la création au cinéma », février 1949, art. cité.
[757] Jean Grémillon, « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité.

Cependant, il met en garde contre les dangers que comporte cette capacité exceptionnelle de ressemblance avec la réalité :

> Où est donc la réalité des films ? Dans la ressemblance du monde de l'écran et du monde extérieur ? Ou dans la réalité, la vérité sociale profonde du drame ? […] Le seul réalisme qui n'est pas un leurre, pour l'auteur et pour le spectateur, est celui du tragique qui vit sur l'écran. On a beaucoup parlé du cinéma dans la rue, dans la vraie rue, dans la vraie foule. Un drame, un récit dramatique qui contribuerait à accroitre ou à maintenir la mystification, les tabous de notre forme de vie en société, pourrait fort bien se parer de la vérité, de la réalité de sa représentation extérieure[758].

Ainsi, il cherche à bien faire la différence entre l'impression de réalisme qui relève du recours à une technique produisant des effets de réel (tournage en décors naturels, recours à des acteurs non professionnels…) et le réalisme véritable qui relève davantage de l'analyse précise des rapports sociaux (le tragique sur l'écran).

Kast, cependant, ne va pas si loin et se contente de lier – sans en tirer toutes les conséquences comme le fait Grémillon – la puissance de conviction du cinéma avec ses capacités formelles hors normes. Ainsi, en s'appuyant sur Grémillon et non sur Astruc – tête de turc de la critique communiste – Kast conforte la pensée des formalistes tout en l'étayant par l'argumentation de Grémillon, modèle pour les communistes et victime du système capitaliste.

Victime de choix puisque, comme l'affirment les deux hommes dans leur conclusion :

> Et d'ailleurs, ceux des réalisateurs dont nous examinons les œuvres, à la lumière des préoccupations d'aujourd'hui, sont justement ceux que Daquin nous accuse de ne pas défendre, ceux dont nous savons bien que le problème tragique des moyens de s'exprimer les concerne au premier chef, Grémillon, Carné, Pierre Prévert, Leenhardt ou Bresson, ceux dont les œuvres, que nous montrons sont rejetées ou tenues en suspicion par les aruspices de la distribution[759].

Ici, Kast et Bazin reprennent volontairement les noms de cinéastes déjà utilisés par Daquin dans son article « Remarques déplacées ». Grémillon, qui fait si souvent office de « second couteau » dans les histoires classiques du cinéma (y compris celle de Sadoul, nous l'avons vu), figure ici en premier, avant même Carné. Une grande partie de la pensée développée dans l'article ayant été élaborée avec ou autour des idées de Grémillon, il peut sembler logique que son nom vienne en premier. Mais, Grémillon étant connu pour sa proximité avec le PCF et sa pratique d'un cinéma engagé, cela permet en outre à Kast et Bazin de nier le reproche de conservatisme politique énoncé par Daquin et Sadoul à leur encontre.

---

[758] Jean Grémillon, « Remarques sur l'exercice de la création au cinéma », février 1949, art. cité.
[759] André Bazin, Pierre Kast, « Entretien… », art. cit.

Ainsi, la figure de Grémillon, et bientôt son image de « cinéaste maudit », constitue un terrain d'entente entre les deux parties. Sadoul et Daquin font de Grémillon l'un des rares cinéastes français qui tient dans ses films un discours sur le monde contemporain. Bazin et Kast reconnaissent cette idée, mais en montrant de leur côté l'importance que le cinéaste accorde à la forme. Grémillon, de son côté, favorise ces appropriations diverses, en choisissant volontairement une position certes nuancée, mais qui le place en porte-à-faux, au centre des feux croisés des deux groupes de critiques.

Kast dans La Nouvelle Critique *n°5*

Le numéro d'avril 1949 de *La Nouvelle Critique* est, une fois encore, le lieu d'une confrontation par articles interposés entre Kast et Sadoul. Désireuse de prendre sa place dans les débats intellectuels de son époque, *La Nouvelle Critique* invite en effet Pierre Kast – le plus proche des communistes parmi les formalistes – à défendre son point de vue dans la querelle de la forme et du fond. Dans ce texte, Kast reprend globalement ce qu'il avait écrit avec Bazin pour *L'Écran français* quelques semaines pour tôt. Là encore, il calque son raisonnement sur celui de Grémillon, reprenant certaines formulations du cinéaste ou le citant parfois explicitement, se servant en particulier de son article paru dans *Combat* quelques mois plus tôt et déjà utilisé dans « Entretien sur une tour d'ivoire ? ». La pensée de Grémillon étant largement influencée par le marxisme, cela permet à Kast, comme dans le précédent article, d'attaquer les critiques communistes sur leur propre terrain, proposant à ses adversaires une véritable « leçon » de matérialisme historique. En effet, tout le raisonnement de Kast consiste à montrer que « le problème du sujet est une affaire de prudence dans le jugement, et de juste estimation des contradictions de son temps »[760]. En bon marxiste, il montre que l'analyse des significations réelles des films ne doit pas se résumer à la prise en compte de leur contenu explicite, mais nécessite impérativement d'être remise dans son contexte. Partant de ce principe, Kast envisage, une fois encore, et avec les mêmes accents grémilloniens[761] que dans « Entretien sur une tour d'ivoire ? », la possibilité de faire de la forme le contenu du film :

> … dans ce cadre [la société capitaliste], et après épuisement d'autres possibilités, l'auteur de film qui consacre son attention à des problèmes purement formels, et en fait éventuellement le sujet de

[760] Pierre Kast, « De l'avant-garde au cinéma », *La Nouvelle Critique* n°5, avril 1949.
[761] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.

son film, nie malgré tout, et peut-être sans le savoir, la qualité d'objet industriel du film, et donne ainsi à son œuvre un contenu paradoxal, mais réel, et en tout cas parfaitement estimable[762].

Par rapport à son article antérieur, Kast ajoute l'idée que le cinéaste pourrait subvertir la nature industrielle du cinéma « sans le savoir », inconsciemment donc. Ici, il va à l'encontre de la pensée de Grémillon qui, s'il envisage à un moment l'éventualité de faire de la forme un moyen de lutte contre cette nature industrielle[763], précise bien que cela est possible « en axant consciemment et sur un point précis, un film sur une recherche même purement formelle ». Kast, une fois encore, reprenant certains aspects de la pensée Grémillon, la déforme sur certains autres, en particulier sur sa dimension politique. En imaginant la possibilité d'un engagement idéologique inconscient (ce qui est contradictoire dans les termes), Kast neutralise en quelque sorte l'ensemble de la réflexion de Grémillon sur le cinéma, sa « fonction de document » et la « responsabilité » du cinéaste qui en découle.

Poursuivant sa réflexion sur les possibilités du cinéma en système capitaliste, Kast envisage une autre solution d'expression pour le cinéaste qui est, elle aussi et sans équivoque possible, directement issue de la réflexion et de l'expérience de Grémillon. Kast écrit, en effet :

> Dans la majorité des cas, s'il [le cinéaste] veut exprimer la réalité sociale de son temps, mettre à jour les contradictions internes des régimes imposés ou subis, démystifier les valeurs communément avérées, et éventuellement indiquer le mode de résolution de ces divers problèmes, il est contraint à la ruse, à la contrebande, ou la parabole[764].

Ici, Kast fait en réalité la synthèse entre deux idées développées par Grémillon. Tout d'abord, il met en avant la « fonction de document » du cinéma, reprenant quasiment mot pour mot des propos de Grémillon qui écrivait, dès 1945, et les reprendra ensuite dans la quasi-totalité de ses écrits :

> COMPRENDRE et FAIRE VOIR les rapports sociaux réels de son temps, mettre à nu les contradictions internes des régimes imposés ou subis, voilà me semble-t-il une plateforme de départ pour ceux qui, demain, devront porter témoignage, sous des formes et des accents divers, d'un temps dont la maturité est proche et la rupture d'explosion près de se produire[765]

Kast s'approprie donc sur la réflexion de Grémillon sur la fonction de « témoignage » du cinéma. Comme si, sur cette question, pour les besoins du débat, il devait emprunter au

[762] Pierre Kast, « De l'avant-garde au cinéma », art. cité.
[763] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.
[764] Pierre Kast, « De l'avant-garde au cinéma », art. cité.
[765] Jean Grémillon, « À front découvert », septembre 1945 ; « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité ; « Liberté d'expression et contraintes économiques », décembre 1947, art. cité ; « Cinéma et document », 2 février 1947, art. cité.

cinéaste une réflexion fortement influencée par la théorie marxiste, pour l'opposer aux critiques communistes.

En fait, Grémillon reprend ici des propos de Jean Fréville dans sa préface aux écrits de Marx et Engels sur l'art[766] : « Pourquoi Marx et Engels admiraient-ils Balzac ? Parce qu'il a su comprendre et faire voir les rapports sociaux réels de son temps, parce qu'il a mis à nu les contradictions internes du capitalisme ». On reconnait, presque à l'identique la phrase de Grémillon citée plus haut. Chez lui, cependant, le medium cinématographique se substitue à l'art du romancier Balzac pour atteindre le réalisme. Ainsi, pour Grémillon, par l'intermédiaire de Fréville, le cinéma joue à son époque le rôle capital que jouait la technique romanesque de Balzac au temps de Marx et Engels. L'art du romancier se trouve donc supplanté par le cinéma.

Ainsi, Kast, souhaitant adopter un mode de pensée inspiré du marxisme, cite, à son corps défendant, l'un des idéologues du Parti sur les questions artistiques. On remarque cependant que Kast fait l'impasse sur le messianisme révolutionnaire que suggère la phrase de Grémillon annonçant « un temps dont la maturité est proche et la rupture d'explosion près de se produire ».

Prudent, Kast préfère ignorer cette idée et lier plutôt la « fonction de document », non avec l'idée révolutionnaire, mais avec l'idée de « ruse », de « contrebande », de « parabole », qui est également une idée régulièrement développée par Grémillon dans ses textes et mise en pratique dans ses films.

Chez Grémillon, le recours à la ruse découle logiquement des conditions de création cinématographique dans le système capitaliste. En effet, puisque le secteur industriel, qui a la mainmise sur les sujets des films, empêche pour des raisons commerciales et politiques les cinéastes de mener à bien la « fonction de document » du cinéma, ils sont contraints d'avoir recours à la ruse pour donner malgré tout un contenu à leurs films. Pour Grémillon « l'exercice valable de la création se manifeste par un combat contre les contraintes, par la ruse avec les impératifs, et la seule liberté dont on dispose est purement défensive »[767]. Plus qu'un exercice artistique, la création cinématographique est un combat contre le système capitaliste. Ici, la ruse devient « une arme de légitime défense »[768], plus finalement que l'intérêt exclusif pour la forme.

[766] Jean Fréville, « Le marxisme et la littérature », préface à Karl Marx, Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'art,* Paris, Éditions sociales internationales, 1936.
[767] Jean Grémillon, « Cinéma et culture », 21 juin 1947, art. cité.
[768] Jean Grémillon, « Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma », v. 1948, art. cité.

Ainsi, Kast montre, à travers les écrits de Grémillon, que la ruse et le combat sont le mode « normal » de création au cinéma. Il est donc impossible d'envisager des cinéastes dignes de ce nom n'ayant pas ce genre de pratiques. C'est donc parce que les critiques communistes (Sadoul et Daquin) sont aveugles qu'ils ne saisissent pas le véritable contenu des films. D'où l'insistance de Kast sur l'idée que « la prudence du jugement est nécessaire » de la part du critique au moment d'analyser le contenu du film, nécessairement dissimulé. Kast arrive au bout de son raisonnement en montrant que le réalisme exigé par les critiques communistes, qui consiste en la mise en scène du milieu ouvrier, est trop réducteur puisque focalisé uniquement sur les apparences du réalisme. D'autre part, il montre que le « vrai » réalisme, irréalisable dans les conditions de production en régime capitaliste à moins d'être caché, doit en conséquence être débusqué à l'intérieur de films qui n'ont pas l'apparence du réalisme.

Sadoul dans La Nouvelle Critique *n°5*

La volonté d'ouverture idéologique de *La Nouvelle Critique* est relativisée par la réponse de Sadoul[769] qui suit immédiatement le texte de Kast. L'historien du cinéma commence par récuser le constat désabusé de Kast sur la condition des réalisateurs de films à l'intérieur du système capitalise. Au contraire, Sadoul prend l'exemple du cinéma français des années trente qui, selon lui, a innové en proposant de nouveaux sujets, davantage tournés vers le milieu ouvrier, les personnages incarnés par Jean Gabin en attestant. Il est donc possible de trouver des producteurs et de rencontrer le succès auprès du public avec des films possédant un contenu social. C'est le défaitisme de Kast qui provoque la colère de Sadoul :

> Poser en principe que toute tentative de film ouvertement progressif est vouée à l'échec, c'est décourager à l'avance tout auteur honnête, prier les scénaristes de laisser leurs idées non-conformistes dans l'encrier et persuader les réalisateurs d'accepter sans scrupules des sujets médiocres ou ignobles[770].

Cette attitude de vaincu ne peut conduire, pour Sadoul, qu'au refus de mener le combat et donc, forcément, à la défaite. Du point de vue de la crise du sujet, cette attitude serait donc absolument contre-productive, ne faisant que conforter les propriétaires de l'appareil de production qui souhaitent, justement, faire perdurer l'appauvrissement des thèmes abordés par le cinéma.

[769] Georges Sadoul, « Mettre l'accent sur le sujet », *La Nouvelle Critique* n°5, avril 1949.
[770] *Ibid*.

Au contraire, Sadoul montre que, y compris pendant les périodes les plus contraignantes en particulier l'occupation allemande, les cinéastes ont réussi à donner un contenu à leurs films malgré la censure. Ici intervient de nouveau la figure de Grémillon puisque Sadoul prend l'exemple de *Lumière d'été* et du *Ciel est à vous* qui constituent, selon lui, deux exemples de cette volonté de traiter de sujets importants en dépit des contraintes. Il écrit, à propos du *Ciel est à vous* :

> Le vrai sujet de Grémillon – qui se servit de l'anecdote pour berner la *propagandastaffel* – fut l'héroïsme français. […] Au début de 1944 son film sonnait comme un appel aux armes. *Par son sujet*. Et ce sujet avait commandé un style sobre, dépouillé, proche des « actualités », qui précédait et annonçait les réussites de l'école italienne[771].

Sadoul offre une interprétation du *Ciel est à vous* identique à celle que proposait le PCF au moment de la sortie du film. Nous avons vu cependant que le message de Grémillon dans ce film était bien plus complexe qu'ont bien voulu le dire les commentateurs de l'époque, communistes, vichystes et autres. Si Sadoul reconnait la nécessité de « berner » l'occupant grâce à « l'anecdote », bien différente du « sujet », il évacue néanmoins une partie du sens porté par le film.

Proposant une interprétation simpliste du sujet du film, Sadoul donne également une analyse simpliste de sa forme, mettant en avant la « sobriété » du style de Grémillon « proche des actualités ». Or, nous avons vu dans le chapitre précédent à quel point le réalisateur avait travaillé la forme de ce film de manière, justement, à le rendre porteur d'un double sens. Cette pratique renvoie à la théorie que développe Grémillon sur les rapports entre forme et fond. Pour le cinéaste en effet, c'est la volonté de faire passer un message qui conditionne l'ensemble du travail formel : plus cette volonté est forte, plus l'intérêt pour la forme – en tant que moyen de transmettre le message – est capital. Ainsi, l'idée, développée par Sadoul, que l'intérêt porté au message provoque le désintérêt pour la forme (d'où la sobriété stylistique) ou, inversement, que la sobriété formelle est la marque de la présence d'un contenu véritable, va complètement à l'encontre du travail et de la pensée de Grémillon.

La question de la « contrebande » revient également sous la plume de Sadoul qui s'oppose à la définition qu'en donne Kast, comme moyen de subversion des formes classiques du cinéma et, en particulier, des genres du cinéma américain. À partir des films de Grémillon toujours, l'historien montre que cette définition n'est pas suffisante, parce que la subversion

[771] Georges Sadoul, « Mettre l'accent sur le sujet », art. cité.

formelle en soi n'est pas nécessairement la marque d'un message politique progressiste. Au contraire, pour Sadoul, la « contrebande » véritable se trouve dans le fond, et non pas dans la forme. Cependant, nous avons vu que pour Grémillon la pratique de la contrebande renvoie au contraire à un dispositif total liant travail d'écriture, mise en scène et volonté de faire passer un message subversif.

Grémillon se trouve donc fortement impliqué dans le débat sur la forme et le fond qui occupe la critique de cinéma dans la première moitié de l'année 1949. Si les communistes prennent en exemple son cinéma, comme l'un des rares porteurs, depuis l'Occupation, d'une véritable ambition politique et sociale, les « formalistes » de leur côté, menés par Pierre Kast, utilisent la pensée de Grémillon sur le cinéma et sur les conditions pratiques de l'exercice du métier de cinéaste pour contrer les arguments des communistes sur leur propre terrain du marxisme en montrant que la « crise du sujet » n'est le fait ni des cinéastes, ni des critiques, mais découle de la nature industrielle et commerciale du cinéma. Ainsi, la pensée de Grémillon permet-elle aux critiques « formalistes » d'ajuster leur discours aux impératifs critiques du présent en lui donnant une coloration « matérialiste ».

Plus encore, partant du constat de crise du cinéma français – crise du sujet, crise de la production et de la distribution – porté par les communistes, Kast, reprenant les écrits de Grémillon – qui fait le constat empirique de cette crise en tant que réalisateur – porte la conscience de celle-ci parmi les membres d'Objectif 49. À partir de ce moment donc, l'un des objectifs que s'assignera le ciné-club consistera à pallier les manques de la distribution en donnant à certains films sacrifiés l'occasion de rencontrer leur public. Comme l'écrivent Kast et Bazin dans *L'Écran français,* Objectif 49 aura la « modeste mais légitime ambition […] de découvrir aujourd'hui, dans le cinéma d'aujourd'hui, tout ce qui refuse les contraintes du commerce »[772], liant ainsi la notion d'avant-garde à celle de résistance au système commercial. Cette défiance face au système commercial est, du côté de la majorité des « formalistes », une nouveauté au printemps 1949. Pour ne prendre qu'un exemple de cette évolution, rappelons-nous que dans son article de décembre 1948[773], Bazin montrait que l'avant-garde de 1920 avait laissé fort peu de traces dans l'histoire du cinéma du fait de son refus du système commercial. Or, il est visible qu'à la fin du printemps 1949 – du fait du débat autour de la question de la forme et du fond et de l'intégration, par l'intermédiaire de Kast, du discours, très anti-commercial, de Grémillon dans leur argumentation pour l'article de *L'Écran français* – Bazin

[772] André Bazin, Pierre Kast, « Entretien… », art. cit.
[773] André Bazin, « Découverte du cinéma. Défense de l'avant-garde », *l'Écran français* n°182, 21 décembre 1948.

se trouve dans la position de défendre un cinéma d'avant-garde libéré des contraintes du commerce. Partant du constat fait par Grémillon sur la condition des réalisateurs de film, les deux critiques se placent donc – et placent Objectif 49 – dans la position de lutter contre cet état de fait, déclarant en conclusion de leur article se sentir « profondément solidaires de ces victimes d'un ordre économique et social accablé par la notion de profit que sont les auteurs de film »[774]. L'organisation du Festival du film maudit de Biarritz porte la marque de cette réorientation.

3) Le Festival du film maudit de Biarritz, 29 juillet-5 août 1949

L'idée d'organiser un festival prend naissance à l'intérieur d'Objectif 49 au mois de mars 1949 dans les bureaux de *La Revue du cinéma* hébergés par Gallimard[775]. Le premier cercle d'organisateurs, d'après Frédéric Gimello-Mesplomb est constitué des proches de la revue de Jean-Georges Auriol et membres d'Objectif 49 depuis sa fondation : Jacques Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, André Bazin, Jean-Charles Tacchella, Pierre Kast.

La création du festival de Biarritz est en réalité le résultat de la déception causée par les défaillances des deux grands festivals de l'époque : Cannes, encore balbutiant, n'a pu avoir lieu en 1948 et, surtout, Venise, dont l'édition 1948 s'est révélée particulièrement médiocre. Cette médiocrité est due, selon les jeunes critiques, au mode de sélection des films, chaque pays participant envoyant les œuvres qu'il souhaite voir concourir, les organisateurs des festivals n'ayant pas la possibilité de les refuser, sous peine de graves incidents diplomatiques. En réaction, Objectif 49 veut donc faire de Biarritz un festival anti-commercial, anti-diplomatique et anti-médiatique. C'est, en tout cas ce que souligne Jean Cocteau, président du jury du festival, quand il affirme : « Nous choisirons nous-mêmes nos films. Nous serons de parti pris »[776]. Les films seront sélectionnés en fonction de leur qualité esthétique et non pour des raisons diplomatiques. S'affirme ici une critique de cinéma érigeant ses goûts en valeur souveraine sur laquelle reposerait l'ensemble de l'édifice cinématographique.

En outre, le festival se veut résolument hostile aux mondanités qui accompagnent les festivals de Cannes et de Venise. En conséquence, très peu de journalistes sont invités et accrédités, que ce soit dans la presse locale ou parisienne. France Roche pour *France Soir* fait figure d'exception, mais c'est une proche de Cocteau, de même pour Claude Mauriac, correspondant du *Figaro Littéraire*, qui est membre d'Objectif 49 et du Comité d'honneur du

[774] André Bazin, Pierre Kast, « Entretien… », art. cité.
[775] Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
[776] Cité par Jean-Charles Tacchella, « Biarritz 1949 », *L'Écran français* n°201, 3 mai 1949.

festival. Au contraire, le refus d'accréditer le journaliste de *L'Écran français* provoque un scandale dans le petit monde du cinéma[777].

Cocteau, président d'honneur d'Objectif 49, s'implique avec entrain dans l'organisation du festival, proposant la ville de Biarritz parce qu'il y connait des personnalités – en particulier Pierre d'Arcangues, riche aristocrate propriétaire d'un château dans les environs – susceptibles d'influencer la mairie en faveur de l'accueil du festival et de l'attribution d'une subvention. De plus, d'Arcangues, devenu mécène à cette occasion, prêtera son imposante propriété pour y organiser la fameuse « nuit maudite », censée être le clou du festival. En outre, Biarritz, ville balnéaire disposant d'importantes infrastructures touristiques, en particulier des hôtels, semble adéquate à l'organisation d'un festival susceptible d'attirer des spectateurs, des journalistes, des cinéastes, des techniciens, des vedettes et autres personnalités du monde du cinéma.

Dès le mois d'avril 1949, les membres des différents comités et jurys du festival sont choisis. Jean Grémillon, pour sa part, est à la fois membre du Comité d'honneur du festival[778] et membre du jury[779], présidé par Jean Cocteau. En outre, il aurait servi d'intermédiaire entre le comité d'organisation du festival et la Cinémathèque française, dont il est président, pour le prêt de copies de films anciens (les films de Vigo entre autres)[780].

Jean Cocteau, faisant profiter Objectif 49 et son festival de ses talents de communicant, trouve la dénomination « Festival du film maudit »[781] qui, par son côté sulfureux, provoque à la fois l'inquiétude – la mairie de Biarritz a, à un moment donné, la crainte de voir débarquer un festival de films pornographiques – et la curiosité. Le terme vient directement de la référence au mythe de la « malédiction littéraire » dont nous avons parlé plus haut.

Par rapport au mythe tel que nous le connaissons, Cocteau opère un glissement du terme des artistes à leur production (pour Cocteau, les films), la malédiction s'attachant aux films plutôt qu'à leurs auteurs. Cocteau souhaite ainsi attirer l'attention sur les films eux-mêmes, plutôt que sur leurs auteurs, en cette période où la « politique des auteurs » n'a pas encore été inventée. C'est le film qui porte la malédiction en tant qu'objet de culture pas encore tout à fait légitime à cause de sa nature industrielle et commerciale, à ce titre soumis à une obligation de réussite immédiate – avant d'être un objet artistique. Pour Cocteau, la malédiction

[777] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49…, op. cit.*
[778] Aux côtés de Jean Cocteau, Pierre d'Arcangues, Orson Welles, René Clément, Robert Bresson, Roger Leenhardt, Claude Mauriac, Alexandre Astruc, Jean-Georges Auriol, Raymond Queneau et Henri Langlois.
[779] Jury composé de Welles, Bresson, Leenhardt, Clément, Queneau, Astruc, Auriol, tous membres d'Objectif 49, excepté le dernier.
[780] D'après Arnaud Gourmelen « Le festival et le Rendez-vous de Biarritz… », art. cité.
[781] D'après Pierre Kast dans Pierre Boiron, *Pierre Kast…, op. cit.*

cinématographique se trouve justement dans la disjonction entre l'ambition artistique des films et leur nature d'objet industriel. Dans le programme du Festival, il explique qu'est « maudit » tout film « invisible » parce qu'il « méprise les règles » imposées par la nature industrielle du cinéma[782]. Le poète réalisateur reprend à son compte la définition de la malédiction littéraire et l'adapte à l'objet particulier – industriel – qu'est le cinéma par rapport à la littérature. Ainsi, si le poète maudit, tel que le définit Brissette[783], refuse en bloc la société bourgeoise et le capitalisme, le film maudit, quant à lui, est en révolte contre son propre mode de production.

Cependant, tous les textes présentés dans le programme ne sont pas unanimes Dans le texte qu'il écrit pour le programme du Festival, André Bazin souligne que la particularité de l'avant-garde au cinéma est justement qu'elle se doit – du fait de la nature même de son l'objet – de se développer au sein même du système industriel et non contre lui[784]. Là se trouve justement pour Bazin la malédiction de cette avant-garde :

> … dans la mesure où elle [l'avant-garde des années quarante] ne recherche pas par principe l'incompréhension et s'efforce de s'inscrire dans les conditions normales du cinéma, elle court le pire des risques : le malentendu avec le public et le retrait immédiat de la confiance des producteurs [785].

Contrairement à Cocteau donc, Bazin n'envisage pas la malédiction comme une résistance au capitalisme, mais plutôt comme résultat de la rencontre entre les dimensions artistiques et industrielles du cinéma. Si avant-garde et malédiction se recouvrent parfois dans le cas où l'œuvre rencontre effectivement l'incompréhension du public, tous les films d'avant-garde ne sont pas nécessairement maudits, contrairement à ce que laisse entendre Cocteau :

> L'échec préalable (considéré comme définitif au cinématographe) est l'honneur des chefs-d'œuvre. Qu'on ne s'y trompe pas, l'échec n'est pas obligatoire. Un succès de malentendu peut donner le change[786].

Pour Cocteau le succès commercial d'un de ces films d'avant-garde relève forcément du malentendu. Ainsi, la malédiction, même si elle ne se traduit pas nécessairement par un échec commercial, s'applique de fait à ces films.

Si les deux hommes divergent sur le destin des films d'avant-garde, ils s'accordent pour définir l'appartenance à l'avant-garde par la notion de qualité. Comme les œuvres des poètes maudits en leur temps, les films maudits sont en effet reconnaissables par leur exigence

---

[782] Jean Cocteau, *Programme du Festival du film maudit de Biarritz*, juillet 1949.
[783] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire…, op. cit.*
[784] Contrairement à ce qu'avait tenté la première avant-garde cinématographique des années vingt, allant par là à sa perte, d'après Bazin.
[785] André Bazin, « L'avant-garde nouvelle », *Programme du Festival du film maudit…, op. cit.*
[786] Jean Cocteau, *Programme du Festival du film maudit…, op. cit.*

artistique sans concession et leur refus d'un quelconque compromis avec les goûts supposés du public (bourgeois pour les poètes, de masse pour les cinéastes). Bazin traduit cette idée en soulignant que ces œuvres sont « en avance sur le cinéma »[787]. Dans tous les cas, refus du système commercial ou temporalité différente, le risque est l'incompréhension du public. Pour Cocteau, plus hostile au système, ce possible rejet est le fruit de la manipulation des propriétaires de l'appareil de production (les capitalistes) sur les masses :

> Une minorité non pensante ou mal pensante et possédant les ressources qui permettent de devenir une majorité a pris l'affaire en main, dès l'origine ou presque. Une minorité pensante la dérange. Son rêve, à elle, est de détruire cette minorité pensante et de la rendre inoffensive. Elle a décidé qu'elle connaissait le public et qu'elle savait ce qu'il lui faut. Comme elle juge le public à sa mesure, elle le mésestime. Elle déclare que le cinématographe étant une entreprise populaire et le peuple étant bête, il est capital de ne pas lui demander le moindre effort. Ces riches minoritaires se trompent. Le peuple est beaucoup plus près de la minorité pensante que de la leur[788].

Les deux hommes s'accordent en revanche sur la possibilité de remédier à la « malédiction » par l'éducation du public. Face à la demande d'un cinéma exigeant, l'industrie, dépendante de la « demande », n'aurait en effet d'autre choix que de s'adapter aux nouveaux goûts du public. C'est d'ailleurs le rôle que s'est assigné Objectif 49, nous l'avons vu plus haut. Le Festival de Biarritz est donc une manière de faire événement autour des films « maudits », pour influer sur les goûts du public.

Les sens divers de la « malédiction » au cinéma est visible également dans le texte que Grémillon écrit, en tant que « pilier » d'Objectif 49, à la fois membre du ciné-club, membre du jury du festival et auteur de « films maudits » puisqu'il fait également parti des cinéastes programmés au festival, avec *Lumière d'été*. L'omniprésence du cinéaste est sans doute due à Pierre Kast, toujours soucieux de mettre en valeur l'œuvre de Grémillon. C'est donc implicitement en qualité de cinéaste victime, en particulier après l'abandon du *Printemps de la liberté*, qu'il est vraisemblablement appelé à écrire ce texte dans le programme du festival. Le texte, intitulé « La Malédiction du style », propose sa propre définition – différente de celles de Bazin et Cocteau – de la malédiction, de ses causes et de ses conséquences.

Comme il l'indique dès son titre, Grémillon place le siège de la malédiction dans la question du « style » en tant que « lien unique, nécessaire et particulier entre un auteur, ce qu'il veut dire, et la manière dont il le dit »[789] qui se trouve au cœur de la création artistique. Reprenant les idées qu'il avait développées dans un certain nombre de ses textes concernant la

[787] André Bazin, « L'avant-garde nouvelle… », art. cité.
[788] Jean Cocteau, *Programme du Festival du film maudit…, op. cit.*
[789] Jean Grémillon, « La malédiction du style », *Programme du Festival du film maudit…, op. cit.*

condition de l'auteur de films, Grémillon montre une nouvelle fois que le cinéaste se trouve dans l'incapacité de s'exprimer librement du fait de la nature industrielle et commerciale du cinéma. Ainsi, les réalisateurs ne sont quasiment jamais à l'initiative des films qu'ils réalisent et n'ont même pas la capacité de choisir les moyens adéquats pour réaliser les sujets qui leur sont imposés. Dans les deux cas, Grémillon montre que la décision appartient aux producteurs dont l'objectif est la rentabilité maximale. Ainsi, c'est bien le style – en tant que capacité d'expression d'une personnalité artistique – qui est maudit parce qu'il entre de fait en contradiction avec la nature commerciale des systèmes de production et de distribution qui fabriquent des « objets-films » selon des critères identiques pour n'importe quel produit industriel. Grémillon peut donc conclure que les cinéastes sont complètement privés de leur liberté d'expression.

Allant jusqu'au bout de sa logique, Grémillon souligne qu'un film maudit est, finalement, un film non réalisé et imagine un « festival des projets » recevant les ébauches des films des cinéastes les plus célèbres. Voilà, pour l'auteur du *Printemps de la liberté*, les véritables « films » maudits. Invisibles, ils le sont, mais, contrairement à Cocteau qui place le problème du côté du système de distribution, pour Grémillon les films sont invisibles parce que privés de la forme filmique à laquelle ils aspirent.

C'est donc naturellement, l'objet filmique n'existant pas, que Grémillon passe de la notion de « film maudit » à celle de cinéaste maudit. Si Cocteau, souhaitant insister sur les films plutôt que sur l'idée d'une malédiction touchant l'artiste, avait choisi de nommer le festival du nom de ses objets, Grémillon, pour sa part, change d'optique quand il écrit :

> « Film maudit » est donc d'abord celui qu'on ne peut pas faire. On connait bien des titres, *Forces des ténèbres*, une *Jeanne d'Arc* française, un *Curé de campagne*… Et chacun, parmi les meilleurs, en a un ou plusieurs à proposer, pour quelque douloureux FESTIVAL DES PROJETS. Finalement, c'est très vite qu'on reconnait les réalisateurs maudits, de Buñuel à un Pierre Prévert, entre lesquels existe, aussi considérable que soient leurs divergences, un front commun contre les impératifs d'un profit, lequel, d'ailleurs, n'est jamais garanti[790].

On le voit, faute de films (maudits), Grémillon associe l'idée de malédiction à la figure de l'auteur. D'autant plus que, la malédiction s'attachant au style, marque unique et indélébile de l'auteur sur son œuvre, c'est donc à l'auteur qu'elle renvoie, même si elle « passe » éventuellement à travers un objet filmique.

Grémillon retrouve Cocteau sur l'idée que la malédiction est liée au refus sans concession du système commercial du cinéma industriel, mais il insiste, par la référence au style

[790] Jean Grémillon, « La malédiction du style », art. cité.

(et à la définition qu'il en donne), sur l'idée que la malédiction prend sa source dans l'affrontement entre la personnalité de l'auteur et le système capitaliste, et non dans le film lui-même. Ce glissement nous paraît capital. Parce qu'il se trouve au cœur du sujet, le refus devient, en effet, un acte militant. Parlant de « front commun contre les impératifs d'un profit »[791], Grémillon lui donne une dimension politique (en référence au Front populaire et au Front national de l'Occupation) et collective. Au lieu du refus romantique que propose Cocteau, la malédiction devient ainsi sous la plume de l'auteur du *Printemps* une attitude politique consciente et assumée collectivement de refus du capitalisme. On reconnait bien là le rôle militant que Grémillon assigne à sa pratique du cinéma et dont nous avons eu la démonstration éclatante à propos de l'écriture du *Printemps de la liberté*.

C'est donc un « réalisateur maudit » en bonne voie de consécration qui se présente à Biarritz entre le 29 juillet et le 5 août 1949. La programmation du Festival, réalisée par les membres d'Objectif 49 – en particulier par Jacques Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, Bazin, Tacchella et Kast – se veut riche et éclectique avec trois séances quotidiennes (10h, 16h et 22h)[792]. Celle du matin est consacrée principalement aux courts et moyen-métrages expérimentaux, d'animation ou documentaires avec, par exemple, des films de Norman McLaren, Jean Rouch, Kenneth Anger, etc. C'est dans ce cadre, le 30 juillet, que sont diffusés les deux films de Jean Vigo, *Zéro de conduite* et *L'Atalante*. La séance de l'après-midi est, quant à elle, consacrée à des reprises de longs-métrages (la plupart du temps) dont les organisateurs du festival estiment qu'ils n'ont pas rencontré leur public lors de leur sortie. C'est lors d'une de ces séances qu'est montré *Lumière d'été* (le dimanche 31 juillet), de même que *Les Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson et *Ossessione* de Visconti. Enfin, les séances du soir sont réservées à des films inédits en avant-première ou n'ayant pas trouvé de distributeur en France : *The Southerner* de Jean Renoir, *Ride the Pink Horse* de Robert Montgomery, *Mourning becomes Electra* de Dudley Nichols. Ce sont en tout une vingtaine de longs-métrages qui sont programmés, dont la moitié sont américains, trois italiens et deux allemands[793]. Si les grands cinéastes français sont représentés, c'est avec leurs films réalisés pendant la Seconde Guerre mondiale. Sont ainsi proposées des films de Jean Renoir et de René Clair réalisés aux États-Unis, mal aimés du public français. De leur côté, les films de Grémillon

[791] Jean Grémillon, « La malédiction du style », art. cité.
[792] Le programme du festival est publié en annexe de l'ouvrage de Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49…, op. cit.*
[793] *Ibid*.

et Bresson, réalisés pendant l'Occupation, n'ont pas connu, d'après les organisateurs, le succès qu'ils méritaient du fait des circonstances[794]. En outre, Eisenstein, mort l'année précédente (février 1948), est présent dans la programmation grâce à un montage des rushes de son film *Que viva Mexico !* (tourné en 1932) resté inachevé, réalisé par Mary Seton en 1939.

Outre les choix de programmation, l'originalité de Biarritz – par rapport aux autres festivals de cinéma, Cannes en particulier – se trouve dans le refus affiché des mondanités. Cependant, en dépit des annonces, sans doute du fait de l'influence de Cocteau, le Festival n'y échappe pas tout à fait. Ainsi, de grandes fêtes sont organisées par les notables de la région, amis de Cocteau, dont la fameuse « Nuit maudite » dans la propriété de Pierre d'Arcangues, qui provoque un temps l'inquiétude des autorités locales[795]. Le flou sur la dimension mondaine des manifestations se traduit concrètement par la question de la tenue à adopter lors des séances et prend une intensité inattendue dans les premiers jours du festival. Si une partie des très jeunes critiques et cinéphiles acharnés (dont certains des futurs « jeunes turcs » des *Cahiers du cinéma*) s'insurge, tout à sa passion du cinéma, contre l'idée de porter le smoking, il est néanmoins décidé, après quelques débats houleux, que la cravate (ou le nœud papillon) seront nécessaires pour assister aux projections. Bazin donne alors de sa personne (et de sa garde-robe) pour fournir aux jeunes gens les accessoires de mode nécessaires à leur participation aux séances. Plein d'humour, il écrit, le 1er août dans *Le Parisien libéré* :

> La jurisprudence vestimentaire continue à défrayer abondamment la chronique du Festival de la Tenue maudite. Je m'y suis, pour ma part, soumis avec modestie, n'étant point de ceux qui ont intérêt à provoquer un scandale pour leurs mollets. Mieux, je m'emploie chaque soir, avec solidarité, à sauver la mise à quelques cinéphiles naïfs arrivant au casino insuffisamment vêtus. Ma garde-robe (restreinte) y a déjà laissé des plumes et je cherche en vain, depuis quarante-huit heures, l'étudiant qui m'a emprunté la cravate de soie marron que je réservais pour les dîners « habillés »[796].

Malgré ces controverses vestimentaires, les enjeux cinématographiques restent néanmoins la priorité : les séances sont suivies de très longs débats, parfois houleux, entre les cinéastes invités et le public. Bazin, toujours lui, écrit :

---

[794] Frédéric Gimello-Mesplomb rapporte dans son ouvrage que les organisateurs avaient d'abord pensé programmer *Remorques* dont le tournage avait été arrêté par la déclaration de guerre et la mobilisation en septembre 1939 et dont le tournage s'étend sporadiquement, au grés des événements historiques (débâcle, défaite, occupation) jusqu'en septembre 1941. Le film sort finalement en novembre 1941, dans le contexte plus que morose de l'Occupation. Cependant, pour une raison inconnue, la projection de *Remorques* se révèle impossible et le choix des programmateurs se reporte sur *Lumière d'été*.

[795] Cependant, cette « Nuit maudite » provoque la déception et n'est, d'après Bazin, qu'une sage *garden party* nocturne. Cf. André Bazin, « A Biarritz, Cocteau joue du tambour pour les paysans basques et participe activement aux débats public », *Le Parisien libéré*, n°1519, 2 août 49.

[796] André Bazin, « A Biarritz, Cocteau joue du tambour… », art. cité.

> […] l'essentiel du Festival n'aura pas été sur l'écran mais dans la salle. C'est arrivé comme ça et si les organisateurs y ont prêté la main ce fut, je dois le dire, sans plan préconçu. Nous nous aperçûmes, dès le premier jour, qu'il fallait présenter les films en quelques mots pour expliquer au public le pourquoi et le comment de la « malédiction » des films choisis, puis nous sentîmes à la troisième ou quatrième séance, à l' « ambiance » de la salle et surtout aux questions dont on nous harcelait à la sortie que l'on pouvait se risquer à ouvrir des débats et bientôt les discussions ont fait partie du rituel du Festival, qui s'institua comme une sorte de ciné-club permanent au rythme de trois séances par jour. On a vu Jean Cocteau, Jean Grémillon, René Clément venir s'expliquer avec le public non seulement sur leur film mais, comme de simples spectateurs, sur leurs réactions personnelles[797].

Ainsi, Bazin voit l'instauration d'un « ciné-club permanent » à Biarritz d'un bon œil et va s'attacher à en décrire le fonctionnement dans les articles qu'il écrit ensuite pour *Le Parisien libéré*. Au fil de ses envois il s'attache à souligner la volonté des organisateurs et des cinéastes présents d'aller à la rencontre du public pour parler de cinéma. Réciproquement, il montre que le festival attire, au-delà du cercle des cinéphiles parisiens, des estivants qui se prennent au jeu de la cinéphilie, participent vigoureusement aux débats et ovationnent certains des films présentés, y compris des films jugés peu commerciaux :

> Un fait est déjà acquis : le public du casino, composé en grande partie d'estivants qui n'ont rien de l'habitué des ciné-clubs, a fait un triomphe à des films réputés maudits, prouvant ainsi que l'on n'a pas toujours raison de ne pas faire confiance au public pour des films de qualité exceptionnelle[798].

Pour expliquer les raisons de l'insistance de Bazin sur le succès populaire des films présentés, Laurent Le Forestier[799] fait l'hypothèse que l'organisation et la programmation du festival sont une réponse aux critiques formulées par les critiques communistes (Sadoul et Daquin) lors du débat autour de la forme et du fond du début de l'année 1949. C'est l'accusation d'élitisme que Bazin cherche ici à contrer. Dans l'annonce officielle de la création du festival[800], Jean-Charles Tacchella avait déjà insisté sur le fait que le festival serait l'occasion de présenter « de nombreux films inédits dont certains ne sortiront jamais en exploitation publique ». C'était une réponse à Daquin[801] qui insistait, comme preuve de la crise du cinéma français, sur l'existence d'un certain nombre de films terminés mais ne pouvant sortir, faute de distributeur.

[797] André Bazin, « Biarritz : maudit », *L'Écran français* n°214-215, 8 août 49.
[798] Voir, par exemple, André Bazin, « À Biarritz, les estivants ne jurent plus que Cinéma… et les vedettes passent inaperçues. De notre envoyé spécial André Bazin », *Parisien Libéré* n°1521, 4 août 49.
[799] Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, *op. cit.*
[800] Jean-Charles Tacchella, « Biarritz 1949 », art. cité.
[801] Louis Daquin, « Remarques déplacées », art. cité.

Nous avons vu en effet que cette image de films « bloqués dans leurs boites »[802] rebondissait d'articles en articles au cours du printemps 1949 et avait contribué à la définition des buts d'Objectif 49, avant de marquer ceux du festival.

Décortiquant la programmation du festival, Le Forestier souligne en outre que les cinéastes programmés sont justement ceux que Daquin et Sadoul mettaient en avant dans leurs articles. Pour lui, en effet, Objectif 49, en réponse aux critiques des formalistes, apparaît comme « phagocytant les cinéastes défendus par Daquin, puisque les représentant en maudits, en avant-gardistes »[803].

Ainsi, les cinéastes français Clair, Renoir, Vigo – dont les noms figurent dans les articles de Daquin et Sadoul – sont mis en avant dans la programmation du festival. Clair et Renoir sont justement des réalisateurs plutôt à gauche et aimés de la critique communiste. Vigo, au-delà de la figure du maudit, est également un homme engagé à gauche, proche de l'anarchisme[804], dont les films sont des constats de la violence sociale (*A propos de Nice*, 1930), voire des appels purs et simples à la révolte (*Zéro de conduite*, 1933) et à la remise en cause de la morale bourgeoisie (*L'Atalante*).

De même, la présence d'Eisenstein dans la programmation ne peut être un hasard, le cinéaste soviétique étant systématiquement convoqué par Daquin et Sadoul comme représentant par excellence d'un cinéma « du sujet », engagé politiquement et dégagé des contraintes commerciales. En proposant un montage des rushes du film inachevé *Que viva Mexico !*, les membres d'Objectif 49 souhaitent démontrer que l'engagement et l'intérêt pour le sujet n'excluent pas, au contraire, la malédiction et les recherches formelles, Eisenstein lui-même ayant dû abandonner certains de ses films en cours de tournage. Enfin, si une place non négligeable est faite dans la programmation au cinéma américain, Le Forestier montre que la totalité des cinéastes programmés sont des marginaux dans le système des studios et souvent des cinéastes engagés à gauche.

La présence de Grémillon au festival relève du même ordre d'idées. Du fait de la position ambivalente qu'il occupe dans le milieu du cinéma – à la fois communiste et membre d'Objectif 49, mis en avant par la critique communiste et apprécié par les formalistes dont il se rapproche au cours de l'année 1948 – il devient l'enjeu idéal – d'autant plus qu'il est vivant,

[802] Louis Daquin, « Remarques déplacées », art. cité ; repris par Pierre Kast et André Bazin, « Entretien… », art. cité.
[803] Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, *op. cit.*, p.228. Il montre, par ailleurs, que cette appropriation a pour but de mettre en avant le rôle prépondérant de la critique – en même temps que d'Objectif 49 – en tant qu'elle est l'instance indispensable permettant de pallier les défauts du système commercial du cinéma.
[804] Il est le fils de Miguel Almereyda, militant anarchiste devenu pacifiste et assassiné en prison en 1917. Cf. Paulo-Emilio Salès-Gomès, *Jean Vigo*, Paris, Ramsay, 1988.

disponible et en pleine spirale d'échec – de la dispute entre les deux groupes de critiques. Sa présence au festival de Biarritz fait partie de la stratégie visant à « […] dire que l'intérêt pour des questions sociales, n'empêche ni d'être d'avant-garde, ni d'être maudit, et de montrer que les formalistes ne sont pas hostiles au sujet »[805]. La participation de Grémillon au second festival de Biarritz, dans lequel il occupe une place encore plus importante, vient confirmer cette adéquation entre la position professionnelle de Grémillon et le besoin des organisateurs.

4) Le Rendez-vous de Biarritz : du 11 au 18 septembre 1950

La deuxième édition du festival est préparée à partir du mois de février 1950, sur la lancée de la réussite de l'édition précédente. Cependant, dès le moment de l'organisation, la dynamique qui avait conduit à la réussite de 1949 est mise en cause. Jean-Georges Auriol meurt au cours de la préparation (en avril 1950), Cocteau prend ses distances et ne sera pas présent. Bazin, malade, participe peu à la préparation et sera également absent. La mairie de Biarritz, quant à elle, – insatisfaite des retombées du festival de l'année précédente et en manque d'argent du fait du non versement par l'État de l'argent de la reconstruction – prend également ses distances et baisse ses subventions[806]. Enfin, Henri Langlois, absent l'année précédente mais néanmoins complice (il a prêté, entre autres, les copies des films de Vigo), entre en conflit avec la direction d'Objectif 49 et décide d'organiser un festival concurrent à Antibes (du 20 août au 20 septembre 1950).

Par ailleurs, la dénomination « Festival du film maudit », qui avait contribué au succès de l'édition de 1949, du fait de son caractère sulfureux, disparait au profit d'un sage « Rendez-vous de Biarritz », beaucoup moins accrocheur[807].

La programmation du festival est finalement assurée en grande partie par Doniol-Valcroze et, sans doute, Kast. Par rapport à l'année précédente, dont l'orientation politique était discrètement à gauche, la programmation connait une « gauchisation »[808] certaine qui se traduit par un « retour au sujet »[809]. Ainsi, les films expérimentaux disparaissent de la programmation, tandis que sont privilégiés, en particulier pour le cinéma américain, des films à thèse. Edward Dmytryk, alors en butte au maccarthysme, est mis à l'honneur à travers une journée organisée

[805] Laurent Le Forestier, *La Transformation Bazin*, *op. cit.*, p.228.
[806] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49… op. cit.*
[807] Arnaud Gourmelen, « Le festival et le Rendez-vous de Biarritz… », art. cité.
[808] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49… op. cit.*
[809] Arnaud Gourmelen, « Le festival et le Rendez-vous de Biarritz… », art. cité.

en son honneur le 15 septembre, avec la diffusion de deux de ses films[810] et la rédaction d'un manifeste de soutien signé, entre autres, par Kast, Grémillon, Tacchella, Queneau et Clément. En outre, une place importante est accordée au cinéma soviétique, peu diffusé en France, avec quatre longs-métrages et quelques courts. Enfin, un ensemble d'événements est proposé autour de Jean Grémillon : la diffusion du moyen-métrage *Les Charmes de l'existence* co-réalisé avec Kast le 18 septembre à 21h30 ; l'organisation d'une exposition autour de la préparation du *Printemps de la liberté* et la présentation d'une adaptation scénique du scénario prévue le dimanche 17 septembre à 22h[811]. Enfin, deux concerts de musique de film, dirigés par Roger Désormière – un proche de Grémillon – sont programmés les 11 septembre et 13 septembre.

L'idée de persécution constitue le fil rouge de cette édition du festival : Dmytryk, victime du maccarthysme, Grémillon et le cinéma soviétique, victimes de la censure en France, sont associés dans leur refus du capitalisme international.

Pièce et exposition

Bien entendu, l'importance prépondérante accordée à la figure de Grémillon est liée à la part que prend Pierre Kast dans la programmation du festival. Comme avec l'édition du scénario, Kast continue ici sa « croisade » pour faire connaitre le travail de Grémillon auprès d'un large public et faire reconnaitre son statut de victime du système capitaliste. On retrouve l'esprit du texte écrit par Grémillon dans le programme du festival de 1949. En effet, c'est bien à un « film maudit » tel qu'il l'entendait alors – c'est-à-dire un film non réalisé – et, par extension à un réalisateur maudit, qu'est consacrée une partie importante de la programmation. Biarritz 1950 est ainsi, dans une certaine mesure, le « festival des projets » que Grémillon appelait de ses vœux en 1949. Kast, dans un texte sans doute écrit en vue de présenter *Le Printemps* à Biarritz[812], se charge d'assurer la continuité entre les deux festivals autour de la question de la malédiction :

> Le Rendez-vous de Biarritz vient à point. Il est la suite logique du Festival du film maudit. Objectif 49 ne change pas, ne transige pas. Quels films plus maudits que ceux-là même dont le tournage fut interrompu sinon ceux dont il ne put même commencer[813].

Malgré les dénégations de Kast, qui écrit, toujours dans le même texte :

[810] *Crossfire* (1947) sur l'antisémitisme aux USA et *Give us this day* (1949) qui se passe dans le milieu des ouvriers italiens des années 20 aux États-Unis.
[811] Avec Maurice Escande, Paul Bernard, Arlette Thomas, Marc Cassot. Maquette de Léon Barsacq. Projections de Jean Jacob, Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,35).
[812] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,36).
[813] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,36).

> Cette entreprise ne dissimule aucun « monsieur, on m'a battu ». Elle ne se propose d'attribuer aucune palme de martyr. Elle se situe très précisément sur le plan d'une certaine conception du cinéma, qui ne lui refuse a priori ni l'intelligence, ni la lucidité, ni l'ambition[814].

… le festival de 1950, en présentant Grémillon comme l'auteur malheureux d'une œuvre inachevée, constitue bien le moment de sa consécration en tant que « cinéaste maudit ». La présentation du scénario du *Printemps* sous forme de pièce de théâtre le dimanche 17 septembre, en donnant à voir une œuvre normalement invisible, assure surtout la visibilité des malheurs du cinéaste auprès des spectateurs.

Kast, toujours dans le même texte, après avoir établi la parenté entre « films maudits » et films non réalisés, explique que :

> […] nous voulions présenter sur une scène des séquences de quelques-uns de ces projets, tout à la fois protester et indiquer en somme fort concrètement ce que nous attendions du cinéma, et qu'il ne nous apporte pas pour des raisons qui n'ont rien à voir avec sa nature intime. Bref, devenir pour un soir les producteurs les plus riches, les plus avisés, les plus subtils. L'espérance d'aboutir encore, quelques contestations sur les droits acquis, la difficulté de « distribuer » un si vaste programme, et aussi le souci du devis qui finit bien par solliciter tout producteur nous ont conduit à nous limiter au seul *Printemps de la liberté* de Jean Grémillon.

Ainsi, Kast place la présentation du projet de Grémillon dans un objectif militant (« indiquer […] ce que nous attendions du cinéma ») en faveur de la défense de l'art cinématographique. Dans cette optique, *Le Printemps* – seul projet finalement mis en scène – devient en quelque sorte, pour des raisons d'économie et de droits, le symbole de l'ensemble des projets non aboutis de l'histoire du cinéma. Par contagion, son auteur, devient naturellement l'archétype du « cinéaste maudit ».

Nous ne possédons aucune trace (ni photos, ni enregistrement) de cette représentation. Le texte de la pièce, conservé par Grémillon[815], nous permet pourtant de nous faire une idée de son contenu. Tout d'abord, et contrairement à la version radio qui présentait le texte du scénario en intégralité, la version scénique est fortement abrégée, étant même sous-titrée « Adaptation scénique fragmentaire ». En réalité, plus qu'une adaptation pour la scène, il s'agit d'un montage d'extraits choisis du scénario, replacés dans le continuum de la fiction grâce à un commentaire qui assure la transition entre les différentes scènes présentées, le tout étant censé durer une heure.

[814] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,36).
[815] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55(39,36).

En outre, par rapport à la version radio, pour laquelle Grémillon avait écrit un texte de commentaire censé pallier l'absence d'éléments visuels, le commentaire est encore développé dans la « pièce ». D'une part, le texte prononcé à la radio par Grémillon lui-même est repris en quasi intégralité et diffusé pendant la représentation – le texte de la pièce précise « commentaire disque ». D'autre part est prévu un commentaire prononcé en direct. Malgré la possibilité d'utiliser des éléments visuels (plus qu'à la radio, en tout cas), le processus de mise en récit du scénario reste le même. Ce sont non seulement les scènes collectives (épisodes révolutionnaires et festifs) qui sont racontées plutôt que montrées, mais également un certain nombre d'épisodes que Grémillon décide de supprimer. Une fois encore, et malgré l'intervention très régulière des voix de commentaires, la présentation scénique constitue un appauvrissement volontaire de l'œuvre originale, plutôt qu'un accomplissement ou une actualisation sous une autre forme.

Par ailleurs sont prévues des projections lumineuses qui, d'après les indications manuscrites écrites sur le texte de la pièce, sont les maquettes de décors réalisées par Léon Barsacq pour le film. Ainsi, le travail de Barsacq est rendu visible, sans compter que cela permet de se passer presque complètement de décors scéniques réels. La production de la pièce obéit à un grand souci d'économie, ce qui est d'autant plus logique quand on sait les difficultés financières que connait cette deuxième édition du festival. Nous sommes loin, donc, de la réparation et de l'accomplissement que l'on pouvait imaginer. Comme pour l'adaptation radio, cette actualisation du scénario sous forme scénique ne semble pas être pour Grémillon une occasion de donner malgré tout vie à son œuvre. Au contraire, la forme théâtrale porte en elle le manque, la marque de son achèvement impossible en dehors de la forme cinématographique. Le sous-titre de la pièce – « Adaptation scénique fragmentaire » – donne d'emblée une idée du caractère volontairement inachevé de la représentation.

Reste à savoir ce que Grémillon a supprimé de son scénario ou bien, question corollaire, ce qu'il a choisi de garder. Tout d'abord, sur les cinquante-quatre scènes numérotés de la dernière version du scénario, seules dix scènes – ou fragments de scènes – sont reprises et interprétées sur scène par les comédiens. Le reste du scénario, dont l'histoire ne change pas d'une version à l'autre, est raconté par la voix des commentateurs, sur disque ou en direct.

Pour ce qui est des scènes jouées par les comédiens, les dialogues et les didascalies restent identiques par rapport à la version imprimée, le texte du scénario étant simplement repris entre les passages pris en charge par le commentaire. Ainsi, les indications liées spécifiquement à la mise en scène théâtrale sont rares, en dehors de l'indication des ouvertures et fermetures de rideau et de quelques « noirs ». Parfois, même, la reprise pure et simple du texte scénaristique

donne une tonalité cinématographique à l'ensemble : la présentation sur deux colonnes typiquement scénaristique reste ici en place, de même que le découpage en plans. Pour ne prendre qu'un seul exemple, voici la version théâtrale de la séquence 16 du scénario :

Toutes les églises de Paris commencent à sonner le glas.	

	Mathilde : Lendemain de victoire : là on sonne le glas… ici on vend…
	Espivent : Il le fallait… je vous ai dit pourquoi.
Espivent s'est approché de la verrière et voit…	

… un de ses chevaux qu'on emmène.	Espivent : Zila… ma belle jument alezane… Plus de promenades à Marigny ou la barrière de l'Étoile, chère Mathilde[816].

Perdure à l'intérieur du texte l'indication d'un raccord regard : d'abord Édouard Espivent-Vignolles puis, après un changement de plan indiqué par la ligne de tirets, l'image de la jument emmenée avec la voix-off d'Espivent qui commente. Par rapport à la version cinématographique, Grémillon ne prend donc pas la peine de changer le texte, le marquage du changement de plan et la forme même de son texte, qui reste sur deux colonnes comme un scénario. Sans doute Grémillon attend de son comédien (en l'occurrence Paul Bernard) qu'il fasse mine de voir son cheval partir, jetant un regard vers la coulisse de manière à transcrire l'indication visuelle de la colonne de gauche, mais il ne cherche pas à faire de son scénario une pièce de théâtre à part entière.

Par ailleurs, guidé par la nature du médium théâtral et par la modestie des moyens financiers mis à sa disposition, Grémillon privilégie les scènes intimistes, celles dans lesquelles le dialogue est le plus important et qui nécessitent peu de figurants et de décors. De même, il privilégie les personnages les plus importants – ceux qui ont le plus de dialogues – et supprime les autres. Ainsi, l'ensemble des scènes chez et avec le Père Nivôse sont supprimées, même si le personnage et son passé révolutionnaire sont toujours mentionnés dans le commentaire. C'est une partie de la mémoire révolutionnaire – à travers un de ses témoins direct – qui est évacuée, alors même que Grémillon y avait accordé une grande importance tout au long de son travail d'écriture.

[816] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55 (39,35).

En outre, l'ensemble des personnages secondaires, qui peuplaient l'univers de Grémillon, lui donnaient vie et profondeur, disparaissent ici : les amis de Jean, ses parents, Moissant, Lerouge et autres représentants de la bourgeoisie, l'ensemble des domestiques, les combattants des barricades et le peuple de Paris. Celui-ci ne se fait plus entendre que comme ponctuation sonore sans incarnation physique lors des scènes de discours politiques (au printemps 1848 lors de la plantation d'un arbre de la liberté et en juin comme coup d'envoi de la révolte). La conséquence de cette disparition de l'élément populaire en tant qu'entité collective induit un changement dramaturgique et politique, l'individu retrouvant sa place classique de moteur de l'histoire au détriment de l'acteur collectif que Grémillon cherchait pourtant à mettre en avant.

De même, toute la fin du scénario, constitué en majorité de scènes collectives se passant pendant le massacre de juin, n'est plus présentée « en direct » mais racontée rapidement par le commentaire. Là encore du fait de la disparition de ces scènes, la polarité de la fiction se déplace vers la destinée du couple de jeunes premiers plutôt que vers l'avenir collectif de la classe ouvrière même si, comme pour l'adaptation radio, Grémillon cherche à corriger ce biais en énonçant explicitement le rôle symbolique que les deux personnages sont censés incarner :

> Au-dessus de leurs têtes, il y a maintenant une grande déchirure et au travers de la poussière qui retombe déjà on aperçoit le ciel. En s'accrochant aux racines déchiquetées, on peut grimper, se frayer un passage, être libre.
>
> Et pour ces deux-là, pour Françoise et pour Jean, pour tous les Jean et pour toutes les Françoise du monde, l'arbre qui fut planté en Février, reste bien le signe de leur liberté[817].

Dans le même objectif, Grémillon conserve le discours politique de Jean au début du scénario (séquence 6) en tant qu'il donne, à travers une parole individuelle, une idée de la condition ouvrière en général, Jean se faisant ici porte-parole du groupe. Enfin, cette volonté de sauver coûte que coûte une parole et une expérience ouvrière de cette époque, est visible par la conservation, malgré les contraintes techniques, de la scène du récit des journées de février 1848 par Adrien, le cocher de la diligence. Nous avons vu plus haut l'importance de cette scène, à la fois épisode de conversion politique (Adrien, d'abord hostile aux manifestants, se met finalement de leur côté, face à l'injustice criante dont tous sont victimes) et séquence de contextualisation permettant de donner une idée au spectateur du déroulement de la révolution de février. Malgré l'impossibilité technique, comme il était prévu, de faire de la scène un *flash-back*, Grémillon décide néanmoins de garder cette séquence bien qu'elle perde une partie de sa

[817] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55(39,36).

force d'évocation avec la suppression des images directes censées illustrer le propos. Ici, l'évocation de ces épisodes héroïques de la mémoire populaire est confiée à la puissance de la parole du témoin individuel.

Par ailleurs, Grémillon coupe l'ensemble des considérations théoriques sur la politique et surtout sur l'histoire qui était une part importante de la séquence 32 de la dernière version du scénario. Dans cette scène se déroulant dans l'univers des bourgeois, quelques personnages, prenant acte des revendications populaires, imaginaient (avec effroi) un récit historique centré sur l'acteur collectif et laissant de côté les symboles individuels de l'histoire classique. Elina, maitresse du baron Étienne s'écriait :

> ELINA : Vous n'y étiez pas, Mathilde ? C'était étonnant cette fête de la Concorde !... Le gouvernement de M. de Lamartine fait bien les choses… Tout le monde était représenté… On ne savait plus où on était… Enfin, vous imaginez un maître d'école apprenant l'histoire à nos petits enfants… une histoire où tout serait fait par tout le monde, par n'importe qui… Eh bien ! on ne s'y retrouverait plus : plus de grand Ferré, plus de petit Bara, plus de Clovis… et du même coup, fini… plus de hache, plus de petit tambour, plus de vase. C'est tout de même ça qui donne une certaine couleur à l'ensemble, non ?... Car enfin, qui a-t-il tué le grand Ferré, je vous le demande ? On ne sait plus à quel saint se vouer !

Par volonté de réduire la durée de la scène, mais aussi, peut-être parce que le scénario lui-même ne correspond plus à cette orientation historiographique, Grémillon coupe ces considérations générales, le principal étant de donner aux spectateurs une idée rapide et efficace de l'état d'esprit de la bourgeoisie fin mai 1848 qui permette de comprendre le dénouement dramatique de juin.

Grémillon choisit de privilégier la cohérence dramatique de l'ensemble et les scènes censées éveiller l'intérêt des spectateurs. Ainsi, les scènes d'amour entre Françoise et Jean sont conservées, de même que les séquences de discours qui permettent de faire le point sur le mouvement populaire, ainsi que deux scènes dans l'univers de la bourgeoisie qui montrent la violence de sa réaction contre le mouvement populaire après les Journées de février. Ainsi, malgré la perte de nombreux éléments expressifs, Grémillon cherche à proposer une vision globale du processus historique en mettant en avant les mouvements antagonistes entre les groupes sociaux pour lui à l'origine du progrès. De même, la description des conditions de vie de la classe ouvrière, à travers les propos de Jean, sont conservées dans le texte de la pièce, de manière à rendre légitime le mouvement révolutionnaire. L'histoire d'amour, quant à elle, introduit, comme dans le scénario, la dimension affective de l'histoire, au-delà des dimensions politiques et historiques.

Cependant, le personnage de Françoise – qui, dans le scénario, en endossant le rôle de la jeune première, offrait au lecteur/spectateur l'exemple d'une « conversion » à la cause ouvrière face à l'injustice de sa condition – perd une grande partie de son intérêt. Une grande partie des scènes montrant son éveil politique sont supprimées dans la version scénique. L'épisode du voyage vers Paris avec Jean sur l'impériale d'une diligence, où l'on constate la différence des niveaux de discours entre les deux personnages – Jean parlant politique et Françoise restant centrée sur son expérience immédiate et intime – est conservé, mais la prise de conscience de Françoise, présente dans le scénario, devient implicite dans la version pour la scène, du fait de la suppression des scènes y faisant référence. Alors que dans le scénario la narration faisait de Françoise la seule artisane de sa transformation, le commentateur de la version scénique, s'adressant directement à elle, adopte une position paternaliste à son égard :

> Pauvre Françoise… voilà de bien grands événements pour une petite vie comme la tienne.
> Tu n'es qu'une fille de campagne, Françoise… et pour toi il n'y a pas grand-chose à comprendre.
> Si je connaissais bien ton cœur… je dirais que tu te sens mieux à l'intérieur de cette grande carrière déserte qu'au milieu de toute cette foule où un seul visage t'est familier…
> N'est-ce pas, Jean, que j'ai raison ?[818]

Dans l'obligation de synthétiser son travail, Grémillon n'échappe donc pas aux préjugés de son époque, malgré sa conscience de la condition dominée des femmes.

Comme pour l'adaptation radiophonique, la version scénique ne constitue pas une consécration du travail de Grémillon, loin de là. En effet, le cinéaste réalise visiblement un travail minimal d'adaptation, sans réellement prendre en considération les possibilités artistiques du médium théâtral, choisissant volontairement de garder visible le manque produit par l'absence de réalisation cinématographique du scénario, plutôt que de tenter de trouver une transformation de son œuvre.

Par ailleurs, les malheurs du *Printemps* ne s'arrêtent pas là puisque les pièces de l'exposition, dont le vernissage devait se faire à l'occasion de l'ouverture officielle du festival, arrivent à Biarritz avec trois jours de retard. Finalement, l'exposition ne peut commencer que le jeudi 14 août, en milieu de festival, et ne profite pas, de ce fait, des retombées qu'auraient pu avoir sa présentation lors de l'ouverture, en préambule du concert de musique de film prévu le premier soir.

[818] Fonds Grémillon, Bnf, 4-COL-55(39,35).

L'Affaire Claude Mauriac- Edward Dmytryk

Le travail de Grémillon passe d'autant plus inaperçu que la guerre froide, qui connait un regain d'intensité au cours de l'année 1950, s'immisce dans le déroulement même du festival : Claude Mauriac, censé être officiellement partie prenante de l'organisation et de la programmation de l'événement, s'inscrit en faux contre le reste de l'équipe d'Objectif 49, sur la programmation des films de Dmytryk et la signature de la lettre de soutien. Prenant les autres membres d'Objectif 49 par surprise, Claude Mauriac, juste avant le début de la projection, dans une salle comble, prend la parole publiquement et exprime son désaccord avec la nature politique de la programmation[819]. Quelques jours après cet événement, Mauriac, dans un article de *Combat* du 23 septembre, « auto-cite » sa déclaration du 15 septembre :

> En tant que vice-président d'Objectif 49, mais en mon nom personnel, je tiens à dire mon étonnement en lisant dans le programme, sans que j'en aie été averti, que la présente journée est « dédiée à E. Dmytryk, actuellement emprisonné ». Sans préjuger du cas de Dmytryk [et] de l'admiration que nous lui portons, je pense qu'il aurait mieux valu ne point parler de corde dans la maison d'un pendu, nommément de prison dans un festival où une place privilégiée a été donnée à la Russie soviétique. Prison pour prison, celle de Dmytryk pèse peu en regard de l'univers concentrationnaire soviétique. Ce n'est pas moi qui politise un festival qui n'aurait dû être consacré qu'à l'art cinématographique. Ce sont certains de ces inspirateurs qui font un obscur travail dont je tiens publiquement à me désolidariser[820].

Il peut sembler étrange que Mauriac, censé faire partie de la direction d'Objectif 49, qui organise collectivement le festival, n'ait pas été au courant de la programmation. Deux hypothèses sont possibles. Soit il a volontairement laissé faire et prévu à l'avance son intervention en vue de créer du scandale. Soit, comme d'autres et pour diverses raisons, il se désintéresse d'Objectif 49 et de l'organisation du Rendez-vous de Biarritz après la fin de la première édition du festival et n'a pas connaissance de la programmation à l'avance. Dans les deux cas, on peut imaginer que des tensions internes sous-jacentes parmi les membres principaux d'Objectif 49, entre un groupe plutôt proche de la gauche et un autre plus anticommuniste, sont à l'origine de la réaction publique de Mauriac. En effet, avec la remontée des tensions de guerre froide en France en 1950, la critique de cinéma – plus encore qu'en 1949

---

[819] Jean Lacouture, « Au festival de Biarritz, le cinéma soviétique nous fait assister à l'ascension de Staline béatifié », *Combat*, 16-17 septembre 1950, article en annexe de Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49*…, *op. cit. :* « *Crossfire*, puissante étude consacrée à l'antisémitisme, allait commencer. Mr Claude Mauriac s'avança sur la scène et déclara, au milieu de bruits divers, qu'il se désolidarisait de cet hommage rendu à Dmytryk, le considérant comme une manifestation politique. »

[820] Claude Mauriac, « Affaire Dmytryk », *Combat*, 23 septembre 1950.

où la dispute, même si elle était vive, restait cordiale – se déchire violement. Ainsi, l'article de Bazin « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique »[821], qui attaque frontalement la représentation idéalisée de Staline dans le cinéma soviétique, donne le signal de la rupture, y compris amicale, avec Georges Sadoul.

Dans ce contexte, il semble que ce soit plutôt la frange de gauche d'Objectif 49 – à la tête de laquelle se trouve Pierre Kast – qui prenne en charge, avec Doniol-Valcroze, l'organisation du festival en l'absence des piliers « formalistes » de l'année précédente[822]. En septembre 1950, les tensions sont telles que les choix effectués ne peuvent plus être acceptés par les membres hostiles aux communistes, dont fait partie Mauriac. Ce dernier, quand il parle des « inspirateurs » du festival fait ainsi allusion à Kast et, sans doute aussi à Grémillon.

La réponse de Kast parait dans *l'Observateur* du 21 septembre 1950. Il y insiste sur l'anticommunisme viscéral dont fait preuve Mauriac et qui le pousse à voir de la politisation là où il n'y en pas.

La disparition d'Objectif 49, consécutive au Rendez-vous de 1950, peut s'expliquer par l'explosion de son équipe dirigeante, déchirée par les dissensions politiques. L'hommage à Grémillon qui devait y avoir lieu s'en trouve hypothéqué, d'une part, par le scandale que provoque dans la presse l'« affaire Dmytryk », et d'autre part, par le soupçon de complaisance politique envers le stalinisme qui vient entacher l'ensemble de la programmation, y compris le projet de Grémillon.

Jacques Rivette et le festival : rendez-vous manqué

En outre, les critiques de la programmation du festival dépassent le conflit Mauriac-Kast et s'expriment également à travers un conflit entre Jacques Rivette, alors très jeune critique, et Jacques Doniol-Valcroze, non seulement à propos de la programmation du festival, mais aussi de l'ambiance générale des séances et de l'ensemble du festival. L'article de Rivette, qui ouvre le conflit, parait dans le quatrième numéro de *La Gazette du cinéma* d'octobre 1950. Cette revue, organe du Ciné-Club du Quartier Latin, qui exista le temps de cinq numéros (de mai à novembre 1950) avait été créée par Éric Rohmer, également animateur du ciné-club et regroupa, avant les *Cahiers du cinéma*, les signatures des futurs « jeunes trucs » (Rivette, Rohmer, Godard, Chabrol y font leurs premières armes critiques. Truffaut qui s'est alors engagé

[821] André Bazin, « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », *Esprit*, août 1950.
[822] Rappelons que Bazin alors est hospitalisé, qu'Auriol est mort et que Cocteau, pris par ses projets cinématographiques (*Les enfants terribles* de Jean-Pierre Melville et *Orphée* sortent tous les deux en mars 1950), prend ses distances avec Objectif 49.

dans l'armée est le seul à ne pas y écrire)[823]. Revue de « jeunes », volontiers polémique, les auteurs des articles n'hésitent pas à attaquer violemment les films, mais aussi les critiques de cinéma installés, jugés responsables de la mauvaise qualité du cinéma français, de son conformisme formel en particulier[824]. La première édition du festival de Biarritz s'était plutôt bien passée au niveau de la cohabitation entre les deux générations critiques, les ainés se montrant bienveillants envers les jeunes. Ces derniers étaient hébergés gratuitement dans un lycée de Biarritz[825] et Bazin n'hésite pas à sacrifier sa maigre garde-robe pour permettre à certains de participer aux projections. Cependant, les relations entre les deux groupes se dégradèrent lors de l'édition de 1950, comme en témoigne l'article de Rivette.

D'emblée, le jeune critique attaque frontalement Jacques Doniol-Valcroze. Citant une phrase de Doniol parue dans la même revue au mois d'août 1950 – « Il s'agit de désigner à l'attention publique ceux qui marchent de l'avant, ceux qui risquent par amour violent de l'art du film » [826] – le jeune Rivette, remet en cause sa vérité : « Il est regrettable de devoir avouer maintenant que de si nobles attentions et si complaisamment proclamées ne furent suivies que d'assez piètres réalités »[827]. Ajoutant :

> … comment ne pas éprouver quelque amertume en évoquant maintenant ce qui fut : le refus de tout risque, l'absence de tout ce qui aurait pu constituer l'amorce d'une discussion, et de tout climat de complicité intellectuelle, le dédain des plus élémentaires tentatives pour rassembler un public valable et compréhensif, et même pour l'accueillir et le retenir[828].

Ici, Rivette fait explicitement référence à la première édition du festival, à l'époque véritable « ciné-club permanent » selon l'expression de Bazin, pour critiquer par comparaison la deuxième édition du festival. Les tensions de guerre froide, particulièrement vives en 1950, marquent le festival, rendent difficile toute possibilité de débat – contrairement à l'année précédente où les débats, parfois vifs, avaient eu lieu dans une ambiance cordiale et de respect mutuel. Rivette, tout comme Mauriac, sous-entend-il que le festival est passé sous la férule des communistes ? Il prend le soin de préciser que les organisateurs « historiques » d'Objectif 49 et du Festival du film maudit ne se sont « comme par hasard point dérangés »[829] pour cette

[823] Sur *La Gazette du cinéma* cf. Antoine de Baecque, *Godard*, Paris, Grasset&Fasquelle, 2010.
[824] Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, (Folio), 2001, p.98 [1996].
[825] Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49…, op. cit.*
[826] La phrase complète de Doniol-Valcroze est « Il ne s'agit plus de maudire ou de démaudire, mais toujours d'essayer de désigner à l'attention du public ceux qui marchent de l'avant, ceux qui « risquent », non pour étonner ou défrayer la chronique, mais par amour violent de l'art du film », *Gazette du cinéma* n°2, aout 1950.
[827] Jacques Rivette, « Bilan pour Biarritz », *Gazette du cinéma* n°4, octobre 1950.
[828] *Ibid*.
[829] Jacques Rivette, « Bilan pour Biarritz », art. cité. Rivette cite Bresson, Leenhardt, Cocteau, Bazin, Astruc mais « oublie » Kast qui pourtant était présent en 1949.

deuxième édition. En outre, au détour d'une phrase, entre parenthèses, il laisse entendre que si les nouveaux organisateurs du festival s'intéressent à la question du scénario, celui-ci est « (particulièrement apprécié selon les résonances idéologique) »[830]. Ainsi, même implicitement, Objectif 49 (version 1950) se trouve associé aux pratiques critiques communistes et, pour cela, discrédité.

Doniol-Valcroze, dans le numéro suivant de la *Gazette du cinéma*, exprime son étonnement face à cette nouvelle génération de cinéphiles qui adopte une attitude de rejet violent vis-à-vis de la critique pourtant la plus proche de leurs idées sur le cinéma. Pourtant, écrit-il, c'est pour « cette cohorte passionnée que nous avons créé Objectif 49 et mis au point une formule qui s'écartait délibérément de la formule classique des ciné-clubs d'alors »[831]. En outre, Doniol récuse l'idée que le festival se serait fait en l'absence des « vrais » créateurs d'Objectif 49, soulignant que lui-même fait partie (de même que Kast, on le suppose) du groupe de critiques qui ont créé Objectif 49, au même titre que Bazin et les autres absents. Doniol refuse l'idée d'une scission à l'intérieur d'Objectif 49 et retourne l'attaque de Rivette contre le groupe de très jeunes critiques présents à Biarritz : si le public du festival a été décevant, c'est peut-être parce que Rivette et ses amis « cinémanes » y ont instillé un climat de tension par leur attitude « terroriste ». Et Doniol de souligner que cette attitude hostile n'est peut-être pas étrangère au refus d'Objectif 49 de sélectionner le court-métrage de Rivette pour le festival.

Il va sans dire que la présence de Grémillon dans la programmation du Rendez-vous de Biarritz contribue à le rattacher pour les très jeunes critiques qui deviendront bientôt très influents, à la frange communiste des milieux du cinéma (critiques et cinéastes) et contribue à éveiller la suspicion sur son travail. Le fait que Grémillon ait pris ses distances sur de nombreux point par rapport aux critiques communistes et développé sa propre pensée ne change visiblement rien à l'affaire. En 1950, malgré les honneurs que lui rend Objectif 49, Grémillon se trouve mis à l'écart et rejeté des deux côtés. Trop indépendant pour le PCF, il est trop « à gauche » pour être apprécié des très jeunes critiques « formalistes » et devenir un des « pères » de la Nouvelle vague.

[830] « … il nous faut bien dénoncer comme pernicieux les leitmotivs qui avaient jusqu'ici été les mots de passe de ce groupement : substituer le personnage à l'acteur, le scénario (particulièrement apprécié selon les résonances idéologiques) aux simples actes dont l'enchainement et la succession forment une « action » […] instaurer, en bref, l'abstraction dans un art qui reste celui du concret et de la représentation », Jacques Rivette, « Bilan pour Biarritz », art. cité.
[831] Jacques Doniol-Valcroze, « Les yeux ouverts », *Gazette du cinéma* n°5, novembre 1950.

Conclusion du huitième chapitre

C'est donc au cours des l'années 1948-1949 que se cristallise la figure de Grémillon en tant que cinéaste maudit. La construction de cette image est le fruit de la rencontre d'une multitude d'éléments, aussi bien issus de l'attitude personnelle de Grémillon que du milieu de la critique de cinéma de la période.

Nous avons vu Grémillon adopter une attitude de refus à l'occasion de l'adaptation radiophonique du *Printemps*. Le cinéaste ne cache pas son dépit de devoir se contenter d'une version radiophonique de son scénario et assume l'improvisation qui a présidé à la création de la pièce radiophonique. Pour Grémillon le médium cinématographique est irremplaçable.

Une seconde étape de la constitution du mythe est franchie avec la publication du scénario. L'appareil critique conçu par Pierre Kast pose les premiers jalons du mythe attaché à la personnalité de Grémillon. Mettant en avant les recherches historiques accomplies par le cinéaste tout en passant sous silence la référence aux écrits de Marx, Kast réduit la dimension politique du scénario. L'engagement de Grémillon disparait donc au profit d'une fictive « fidélité » à la vérité historique. Parallèlement, le jeune critique, en proposant le récit de l'écriture et de l'abandon du *Printemps*, auquel il adjoint des réflexions plus théoriques – inspirées en partie des réflexions de Grémillon autour du statut de l'auteur de film – sur les conditions de création déplorables dans lesquelles les réalisateurs sont forcés de travailler du fait de la nature industrielle du cinéma, pose les principaux éléments du récit qui servira de base à la constitution du mythe Grémillon-cinéaste maudit.

Le mythe, esquissé par Kast au moment de la publication du scénario, prend une nouvelle dimension au cours de l'année 1949, quand la critique de cinéma se divise sur la question de la primauté de la forme ou du fond. Dans la querelle, dont Kast et Louis Daquin – tous deux grands admirateurs de Grémillon – sont partie prenante, la figure de Grémillon, à la fois proche des communistes sur la question de l'engagement artistique et en même temps féru de questions formelles (la question du style, celle du rapport entre les images et les sons, etc.), est le point de rencontre entre les deux groupes critiques parce qu'il leur fournit un terrain commun de débat. Du côté des formalistes, Grémillon est l'exemple idéal pour montrer que l'intérêt pour la forme n'exclut pas les préoccupations politiques et sociales et leur permet d'affirmer que leur intérêt pour les questions formelles ne signifie pas leur désengagement (ce que leur reproche les communistes). Par ailleurs, les difficultés auxquelles le cinéaste est confronté, permettent à Kast de montrer l'impasse où se trouvent les auteurs « engagés » et

donc la nécessité de reporter leur attention sur des questions formelles et/ou de dissimuler le vrai sujet de leurs films derrière une apparence de futilité pour pouvoir continuer à travailler.

Du côté des critiques communistes, l'engagement de Grémillon, en particulier celui de ses films réalisés pendant l'Occupation (*Le ciel est à vous* surtout), passe pour exemplaire. L'impossibilité dans laquelle il se trouve de travailler après-guerre est imputée à la critique « formaliste » accusée de « parler technique » au lieu de s'engager pour la défense du cinéma français et de cinéastes tels que Grémillon.

Si les deux camps s'opposent sur bien des points, ils s'accordent sur la situation de Grémillon : victime, dans l'impossibilité de mener à bien ses projets, cumulant les échecs, etc. Ainsi, le mythe du « cinéaste maudit » en cour de formation sert les deux groupes et connait un développement d'autant plus important qu'il leur est utile.

Une nouvelle étape du développement du mythe est franchie lors du Festival du film maudit de Biarritz qui a lieu au mois de juillet 1949. En effet, c'est à cette occasion, par l'intermédiaire de Cocteau qui donne son nom au festival, que le mythe de la malédiction littéraire est appliqué au cinéma. C'est Grémillon qui fait passer la malédiction du film à son auteur. Se fondant sur son expérience personnelle, il affirme dans le programme du festival de 1949 qu'un « film maudit » est en définitive un film dont même le tournage n'a pas été possible. La malédiction affecte alors le cinéaste. Faute de films, Grémillon s'identifie à la figure du « cinéaste maudit ».

Ainsi, la posture que prend Grémillon à cette époque, loin de décourager son identification à la figure de la victime, ne fait que l'attiser. À partir de la Libération, il développe toute une réflexion sur les conditions de création déplorables dans lesquelles se trouvent les auteurs de films du fait de l'inscription du cinéma dans un système industriel capitaliste. Le cinéaste construit cette figure de cinéaste « victime » à partir de sa propre expérience, marquée par les échecs répétés qu'il subit au sortir de la guerre. Grémillon peut difficilement cacher son amertume après la remise en cause des espoirs nés de la Libération d'un renouvellement politique et artistique. L'échec du *Printemps de la liberté* constitue le dernier acte de cette période.

C'est à la suite de cette série d'échecs que Grémillon sombre dans l'alcoolisme. Cela déplait fortement à la hiérarchie du PCF qui charge Charles Chézeau, secrétaire général de la Fédération du Spectacle CGT, de le rappeler à l'ordre au début de l'année 1950. Nous trouvons la trace de cet entretien dans le journal intime de Chézeau. Ce dernier écrit :

> J'ai été chez Grémillon. J'étais un peu gêné dans les entournures. D'abord parce que j'ai beaucoup de sympathie pour lui, ensuite parce que je ne savais pas par quel bout commencer la conversation que je devais avoir avec lui. […] Je lui ai dit qu'il était inadmissible qu'il se saoule tous les jours parce que nos adversaires ne manqueraient pas d'en faire état. Il a été très peiné. Il avait les larmes aux yeux et moi-même, j'étais très malheureux de le lui dire[832].

L'alcool, après ces années difficiles, devient comme le stigmate visible de la malédiction qui frappe Grémillon. On comprend le désarroi du cinéaste : le Parti, qui n'avait pas bougé le petit doigt pour le soutenir au moment de l'abandon du *Printemps*, projet pourtant initié par les communistes du gouvernement, ne laisse rien passer quand il s'agit de l'image de l'homme communiste, fut-il victime de l'ordre capitaliste. Chézeau, d'ailleurs, s'avoue sa gêne et surtout sa volonté d'agir pour le cinéaste : « Il faut que nous tentions quelque chose pour le sortir de là. Ce faisant nous aurons agi en communistes »[833].

Boris Vian, dans son *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, écrit en 1950 et publié en 1951, fait de Grémillon un des personnages récurrents de l'univers nocturne des « troglodytes », habitants nocturnes des caves (de jazz) du Quartier. Il écrit, dans la notice qu'il lui consacre :

> Cinquante ans, 80 kilos. Cinéaste, amateur de ouisqui, pilier de divers établissements décrits au long de ce manuel. Solide, carré, un peu accrocheur vers deux heures du matin. Fait de bons films quand il veut s'en donner la peine, et a pour violon d'Ingres un violon, ce qui est bien bizarre et donne à réfléchir. Compose parfois les partitions de ses films[834].

Vian fait donc le constat de l'alcoolisme du cinéaste (« amateur de ouisqui »), de sa fréquentation assidue des établissements de boissons (« pilier ») et de son comportement possiblement inapproprié et décalé (« un peu accrocheur vers deux heures du matin »). En outre, Vian donne une image plutôt velléitaire du personnage (« Fait de bons films quand il veut bien s'en donner la peine ») qui ne correspond pas à la réalité des difficultés de Grémillon, mais qui concorde sans doute avec l'image de « maudit », volontairement déviant – comportement que lui reproche le PCF – que se donne sans doute le cinéaste au cours de ses soirées arrosées dans les bars et clubs de jazz du Quartier latin.

Après la tentative d'adaptation radiophonique du *Printemps*, Grémillon adopte une attitude de renoncement, de refus et de révolte, celle du maudit. Non seulement il refuse de se « contenter » du médium radiophonique et rejette toute tentative d'adaptation mais, de plus, il

---

[832] Archives départementales de Seine-Saint-Denis, fonds Chézeau, CHEZEAU C., journal non publié, entrée du 5 février 1950

[833] Archives départementales de Seine-Saint-Denis, fonds Chézeau, CHEZEAU C., journal non publié, entrée du 6 février 1950

[834] Boris Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert, 1997 [1950].

endosse les comportements déviants et l'alcoolisme du marginal s'attirant le rejet des communistes. Chézeau rapporte dans son journal que, lors de sa rencontre avec Grémillon :

> La chose qui me semble la plus grave c'est qu'au cours de la conversation j'ai compris qu'il était en désaccord avec la ligne du Parti sur le problème de la création intellectuelle. Il n'est certainement pas le seul[835].

Ainsi, suite à la mésaventure du *Printemps*, Grémillon prend irrémédiablement ses distances avec le PCF. Pour le cinéaste, désenchantement artistique et politique vont de pair.

Le festival de 1950 constitue l'étape ultime de la fabrication du mythe de la malédiction. Grémillon est omniprésent dans la programmation, mais à travers la présentation d'éléments du *Printemps de la liberté* (exposition des maquettes de décors, pièce reprenant le scénario). Ainsi, le vœu de Grémillon de voir se mettre en place un « festival des projets » constitué de films maudits non tournés se réalise. Cependant, le festival est littéralement hanté par des enjeux de guerre froide. Claude Mauriac et Jacques Rivette attaquent violemment la « gauchisation » de la programmation (Mauriac) et l'ambiance stalinienne des débats (Rivette). Dans ce contexte troublé, les événements programmés autour du *Printemps* au mieux déçoivent, au pire sont assimilés au gauchisme de la programmation. Ainsi, malgré les honneurs qui lui sont rendus, Grémillon se trouve mis à l'écart et rejeté de tous les côtés. Trop indépendant pour le PCF, il est trop « à gauche » pour être apprécié des très jeunes critiques « formalistes » et devenir l'un des « pères » de la Nouvelle vague. Grémillon restera donc dans son purgatoire, les « jeunes turcs » ne réhabiliteront pas, ne « démaudiront » pas comme dirait Cocteau, son travail. La « politique des auteurs » se fera sans lui. S'il ne fait pas partie des cibles favorites des jeunes critiques (comme Carné et Autant-Lara), Grémillon est largement ignoré, ce qui contribue à son effacement mémoriel aujourd'hui encore.

Si le mythe a cependant perduré jusqu'à aujourd'hui c'est parce qu'il a fourni la possibilité, pour quelques défenseurs de son œuvre, d'un mode de reconnaissance alternatif par rapport à la « politique des auteurs » et au « panthéon » des jeunes trucs.

[835] Archives départementales de Seine-Saint-Denis, fonds Chézeau, CHEZEAU C., journal non publié, entrée du 5 février 1950.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le projet du *Printemps de la liberté* est donc né, d'une part, de la volonté d'union qui habite les trois partis principaux au pouvoir (MRP, PCF SFIO) après la Libération et, d'autre part, de la détermination particulière des communistes, qui lancent l'idée de commémorer 1848 et décident de la réalisation d'un film à visée didactique censé faire connaitre au grand public l'histoire de la révolution de 1848. C'est donc au sein de la sous-commission des spectacles de la Commission du Centenaire, dirigée par le communiste Marcel Cornu, qu'émerge l'idée de film. Rapidement, le choix de la sous-commission se porte sur Jean Grémillon pour la réalisation, qui est à la fois un communiste et un cinéaste renommé et qui profite à ce moment-là d'une reconnaissance institutionnelle importante (il reçoit la Légion d'honneur en 1946).

Pour expliquer les raisons de cette décision de réaliser un film, il faut tout d'abord avoir à l'esprit le rapport particulier qu'entretient le PCF avec le cinéma depuis les années trente. Pour les communistes en effet, à partir du modèle soviétique transmis par Léon Moussinac à la fin des années vingt, le cinéma apparait comme le médium susceptible d'atteindre le public le plus large et le plus varié, l'instrument de propagande idéal. Ensuite, il faut prendre en compte l'apport spécifique de la réflexion menée pendant la Seconde Guerre mondiale, en particulier sur les questions artistiques et sur l'utilité sociale de l'art. À la Libération, en effet, l'idée se développe à l'intérieur de la sphère communiste et dans les milieux de gauche de la nécessité de développer un art « progressiste ». Le cinéma en fait partie. Le PCF envisage la mise en place d'un cinéma destiné au grand public et produit par des structures nationalisées. Le Parti abandonne donc sa pratique des années trente passant par la mise en place de structures de production et de diffusion distinctes du circuit commercial à destination d'un public de militants, pour tenter de gagner aux idées « progressistes » le public le plus large dans le cadre d'un cinéma d'État.

Une des conséquences directes de ce changement de stratégie aboutit à la tentative, de la part des communistes en poste dans les différentes structures de l'État, de favoriser la création d'un cinéma nationalisé sur le modèle du cinéma soviétique. Il nous semble que le projet du *Printemps de la liberté* prend racine au sein de cette volonté de mettre en place un cinéma de propagande.

Les institutions cinématographiques en place depuis la Libération vont alors être sollicitées pour mener à bien la réalisation du projet qui obtient une avance de 40 millions de francs du Ministère de l'Éducation nationale, dont dépend la Commission du Centenaire. Le

CNC, créé en octobre 1946, est chargé de gérer l'avance de l'État et de contrôler pour lui l'avancement du travail. De son côté, l'UGC, entreprise publique issue de la nationalisation des entreprises allemandes de cinéma en France – Continental (production) et SOGEC (exploitation) – est chargée de la production du film et doit le financer à hauteur de 60 millions de francs.

En fait, dès ce moment apparait clairement la contradiction entre la nature des institutions en place – dont les communistes ont été largement tenus à l'écart – et la manière dont les communistes qui mettent en route le projet souhaitent les utiliser. Ainsi, le CNC, créé comme simple organe de règlementation du secteur sans volonté d'implication directe dans la production (qui doit rester privée), se retrouve – à la faveur du *Printemps* – directement impliquée dans la réalisation du film. De son côté, l'UGC volontairement organisée, contre la volonté des communistes, comme une entreprise fonctionnant sur le modèle du secteur privé, donc soumise à une nécessité de rentabilité commerciale, se trouve contrainte – parce qu'elle est néanmoins une entreprise publique – à participer à la production d'un film dont elle n'est pas convaincue du potentiel commercial.

Pour mener à bien leur projet, les communistes du gouvernement sont contraints de tordre le fonctionnement des institutions mises en place quelques mois plus tôt sans leur accord. Ainsi, les tensions à l'intérieur de l'État et de ses structures deviennent visibles à l'occasion de la préparation du film de Grémillon. Les communistes, tenus à l'écart, se trouvent néanmoins en position d'imposer la réalisation d'un film financé par de l'argent public et produit par une entreprise publique. Preuve de l'influence qu'ils possèdent encore au printemps 1947.

L'UGC, contrainte d'assumer la production du film, obtient cependant la fixation du budget à un maximum de 100 millions de francs. De cette manière, la société pense se protéger des augmentations probables de budget, pour un film dont la valeur commerciale lui paraît problématique. Tout dépassement du budget fixé provoque un arrêt de la production et une renégociation entre les différents partenaires. C'est effectivement ce qui se passe au printemps 1948, plus d'un an après le début de la préparation du film. Malgré les coupes que pratique Grémillon dans son scénario pour tenter de réduire le budget, celui-ci est estimé au mois de mars 1948 à plus de 200 millions de francs. À la faveur de la renégociation du budget qui intervient contractuellement suite au dépassement du devis initial, l'UGC, toujours aussi réticente, met comme condition au maintien de sa participation une inversion de la proportion de chacun des financeurs : si la société consent à augmenter sa participation de 20 millions de francs (portant sa participation totale à 80 millions), elle demande à ce que le Ministère de l'Éducation nationale couvre le reste du budget et porte son avance à 120 millions de francs.

Face à cette augmentation très importante, le Ministère des Finances, qui doit donner son aval à toutes les dépenses de la Commission du Centenaire, non seulement refuse l'augmentation, mais décide de retirer l'avance de 40 millions prévue à l'origine, mettant fin définitivement au projet (lettre du 17 avril 1948).

Officiellement, le Ministère interrompt donc la préparation du film du fait de l'augmentation trop importante du budget. En réalité, derrière cet argument se cachent des raisons plus ou moins avouables. D'une part, il convient de remettre les augmentations successives du budget dans le contexte d'inflation galopante qui sévit dans les années 1946-1948. Entre ces deux années, en effet, les prix font plus que doubler, d'abord de manière incontrôlée, puis par une volonté étatique qui, pour tenter de mettre fin à cette inflation (c'est une des conditions de l'obtention de l'aide Marshall) une bonne fois pour toutes, provoque une augmentation brutale des prix en janvier 1948 (Plan Mayer). Dans ce contexte, pour ne pas dépasser les 100 millions qui avait été fixés, Grémillon se trouve contraint de réduire drastiquement son scénario. L'État, en refusant de prendre en compte l'augmentation des prix dans sa participation, procède en réalité à une diminution très importante du budget décidé au printemps 1947.

Si depuis la fin de la guerre la concurrence entre les partis est rude au sein de l'État, le rejet des communistes et du rôle qu'ils entendent donner aux institutions se confirme avec la montée des tensions de la guerre froide en France, en particulier à partir du renvoi des ministres communistes du gouvernement début mai 1947. Dans ce contexte, les compromis qui étaient de mise au sein des structures de l'État laisse la place à un rejet du dirigisme économique en faveur d'une politique libérale sous la présidence de Robert Schuman.

Il est alors clair que deviennent impossibles, d'une part, l'idée même d'impliquer directement l'État dans la production d'un film ; d'autre part, l'orientation politique du projet qui porte, du fait de son origine (communiste), de la personnalité de son réalisateur et de son thème même (un épisode révolutionnaire), une dimension idéologique que le gouvernement de « Troisième force » du printemps 1948 n'est pas prêt à assumer. Dans ces conditions, on peut faire l'hypothèse que la décision d'employer l'argent destiné originellement au *Printemps* pour la commémoration de la mort de Chateaubriand (décret du 19 mai 1948) est un acte hautement symbolique, une manière de signifier clairement le choix politique des pouvoir publics.

En outre, le montage institutionnel à l'origine de la Commission du Centenaire, qui donne le dernier mot aux Finances (les Finances doivent approuver toutes les dépenses effectuées par la Commission), ministère soigneusement tenu à l'écart de l'influence

communiste, était dès l'origine un garde-fou décisif (et invisible) contre le moindre « débordement » idéologique. En effet, si l'État semble laisser au Ministère de l'Éducation nationale le soin de juger du contenu du film et de demander des modifications si nécessaire, il s'arroge, par le jeu des interdépendances entre les différents ministères, un droit de vie ou de mort sur le projet. Ce système est d'autant plus intelligent qu'intervenant au niveau de la gestion budgétaire pure, il échappe à la suspicion d'une censure politique.

Partant de ce constat d'une possible censure idéologique masquée par le montage institutionnel de la Commission du Centenaire, il nous a semblé nécessaire, pour compléter notre réflexion sur les causes de l'échec, de nous pencher sur le contenu même du scénario de Grémillon. Plus encore, l'étude comparative des quatre versions du scénario conservées dans le fonds Grémillon de la BnF, a permis de se faire une idée précise de la manière dont Grémillon entendait pratiquer un cinéma engagé en construisant son scénario en résonance avec le contexte social et politique du moment.

Le travail d'écriture du scénario s'étend de l'été 1947 au mois de mars 1948. Dès le mois d'avril, le cinéaste écrit, avec l'aide d'Émile Tersen, conseiller historique du film, un premier projet destiné à convaincre la Commission du Centenaire. La première version du scénario à proprement parler est écrite par Grémillon en juillet 1947. Au mois d'août, il travaille avec Albert Valentin et Pierre Kast à une deuxième version. Une troisième version est écrite à l'automne 1947. Enfin, à partir de cette dernière version, Grémillon écrit seul une continuité découpée et dialoguée entre janvier et mars 1948.

C'est entre la première et la deuxième version, au cours de l'été 1947, que Grémillon réoriente l'objectif de son film. Si l'objet de la commande de l'État était un film didactique censé transmettre des connaissances sur les événements de 1848, Grémillon, dans le contexte de tension lié à la guerre froide, fait de son scénario une œuvre politique qui tient un discours sur le présent. Ainsi, il propose un scénario dans lequel, s'appuyant sur l'histoire de 1848, il souligne le péril immédiat dans lequel se trouve la République.

C'est à partir de l'écriture de cette deuxième version qu'il choisit, se fondant sur l'interprétation des événements de 1848 fournie par Marx, d'insister sur la lutte des classes à l'origine des événements. Pour cela, il renforce la bipolarité de son scénario, abandonnant la position « centriste » qu'il avait adoptée jusqu'alors. Le personnage du petit bourgeois (Moissant) qui servait de fil rouge au récit ne survit pas à cette réorientation : il devient un personnage très secondaire. À la place, Grémillon choisit de focaliser son récit sur la classe ouvrière, dont il fait l'apologie en insistant sur l'héroïsme individuel et collectif de ces

membres. Au contraire, la bassesse de la bourgeoisie est développée à travers le personnage d'Édouard Espivent-Vignolles, tandis que les personnages de bourgeois positifs sont supprimés (comme c'est le cas de La Haye-Frejeac, inspiré de Tocqueville). Surtout, le cinéaste, par la structure même de son récit par « juxtapositions », organise la confrontation morale des deux groupes et propose un commentaire implicite sur les événements.

Ici, Grémillon a donc pour objectif non seulement de transmettre des connaissances, mais de convaincre son spectateur du bien-fondé de son analyse : la survie de la République en dépend, l'enjeu est donc de taille. Pour ce faire, il met en place un ensemble de dispositifs visant à emporter la conviction des spectateurs. Ainsi, on retrouve dans le scénario deux grandes structures typiques du « roman à thèse » selon Susan Suleiman[836] : la structure antagonique qui consiste à mettre en scène, dans la fiction, l'affrontement entre celui qui a tort et celui qui a raison ; et la structure d'apprentissage, qui met en scène la « conversion » d'un personnage à la cause juste. Ainsi, dans le scénario, des personnages issus du monde ouvrier, largement positifs, affrontent les membres d'une bourgeoisie et d'une aristocratie connotés négativement. En outre, la découverte de la « vérité » par certains personnages (Françoise et La Croque) est mise en scène.

Enfin, Grémillon met en place un dispositif d'équivalence du passé et du présent. Pour résumer, l'espoir des ouvriers de 1848 après la proclamation de la Deuxième République, rejoint celui des ouvriers et des Résistants de 1944. Ensuite, le désenchantement progressif des ouvriers – provoqué par la reprise en main du pouvoir par les forces politiques traditionnelles – entre février et juin 1848 fait écho à celui des communistes après la Seconde Guerre mondiale. Par ailleurs, c'est la reprise en main du pouvoir par la bourgeoisie qui conduit en 1848 aux Journées de juin, et en 1947 aux grèves ouvrières. Avec ce constat parallèle, Grémillon suggère la remise en cause du régime républicain à courte échéance, du fait de la volonté du gouvernement de réprimer la classe ouvrière. Grémillon, en attirant l'attention des spectateurs sur les indices du retour à l'ordre et la répression violente de la classe ouvrière en juin 1848 conduisant au Second Empire, cherche donc à alerter sur la situation de 1948 : après l'embellie de la Libération, le temps du « retour à l'ordre », de la répression de la classe ouvrière, est venu. Se profile même le risque de la mort prochaine de la République, dont l'existence est remise en cause par la répression du mouvement populaire.

[836] Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse…, op. cit.*

La publication du scénario en décembre 1948 nous a en outre amené à envisager le travail de Grémillon sous l'angle du réalisme socialiste tel que le théorisa dans les années trente Louis Aragon – qui édite le scénario. À partir du précédent soviétique, le poète tente de définir une pratique littéraire susceptible d'être porteuse d'un contenu politique en même temps qu'esthétique. Pour cela, il s'attache à définir un réalisme socialiste spécifiquement français, prenant ses racines dans la tradition littéraire réaliste française.

Au sortir de la guerre, on voit émerger un ensemble d'œuvres (surtout romanesques) qui se rapprochent du réalisme socialiste tel que l'avait défini Aragon, sans faire explicitement référence au terme ni, surtout, à un mot d'ordre officiel de la part de la direction du PCF. Le scénario de Grémillon s'intègre dans cet ensemble d'œuvres en tant que proposition d'une application du réalisme socialiste au cinéma. Ainsi, *Le Printemps de la liberté*, s'il avait été mené à son terme, aurait été l'un des très rares exemple de cinéma réaliste socialiste en France.

Le scénario présente en effet un certain nombre de traits communs avec le groupe de romans « réalistes socialistes » identifiés par Reynald Lahanque[837]. Première caractéristique qui le rapproche de la « famille » réaliste socialiste, le scénario de Grémillon est celui d'un « film à thèse » dont nous avons identifié la structure grâce au travail de Susan Suleiman. La deuxième caractéristique de ce type d'œuvre identifiée par Lahanque est leur manichéisme. Nous avons vu la manière dont Grémillon travaille, à partir de la deuxième version du scénario, à mettre en scène un monde bipolaire. Il construit l'image d'une classe ouvrière positive qu'il oppose à une bourgeoisie caractérisée par ses tares et ses vices. Nous avons vu que tous les personnages « intermédiaires », bourgeois positifs (La Haye-Frejeac), ouvriers traitres (Monsieur Guy le Garde mobile) ou petits bourgeois (Moissant) ont été supprimés du scénario.

En outre, comme les auteurs réalistes socialistes, Grémillon s'est trouvé confronté à la question de la place des personnages individuels par rapport à l'acteur collectif censé être le moteur de l'Histoire. En effet, au moment de construire son scénario, le cinéaste a souhaité mettre en scène des personnages complexes auxquels les spectateurs pourraient s'identifier de manière à renforcer encore sa force persuasive. Grémillon cherche à donner une vision juste de l'expérience des acteurs individuels de l'époque sans verser dans une vision anecdotique de l'Histoire.

Ce dernier élément rejoint la volonté réaliste du cinéaste, caractéristique qui rattache également l'ensemble des œuvres identifiées par Lahanque. Cette dimension, en ce qui concerne le travail de Grémillon, ne se situe pas directement, du fait du genre historique, dans

[837] Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste français (1934-1954), op. cit.* et Reynald Lahanque, « Les romans du réalisme socialiste français », art. cité.

la ressemblance avec la réalité immédiate, mais dans la mise en valeur des recherches historiques menées pour l'écriture du scénario et la volonté de rendre compte de l'expérience populaire des événements de 1848. Plus encore, cette dimension réaliste (au sens du réalisme socialiste défini par Aragon) se trouve dans la volonté de Grémillon de faire passer un message sur le présent par l'intermédiaire de la référence au passé.

Quant au socialisme, deuxième terme du concept, Grémillon s'y rattache – selon la proposition faite par Aragon – non en décrivant une société socialiste, mais en proposant une analyse de la société selon la théorie marxiste. Ici, le réalisateur s'inspire directement, bien qu'implicitement, des écrits de Marx sur les événements de 1848 (*La Lutte des classes en France).* En outre, toujours à partir de Marx et Engels, il donne à voir à l'intérieur de son travail, le « réalisme critique » tel que les deux auteurs l'ont défini dans leurs tentatives de théorisation des questions artistiques. Le personnage de Nivôse, vieil homme porteur du passé révolutionnaire de la classe ouvrière et critique du présent, mais incapable d'envisager l'avenir, incarne cette dimension du réalisme. De leur côté, Françoise et Jean, jeunes gens qui se projettent dans l'avenir, portent la perspective socialiste de l'Histoire.

C'est d'ailleurs à ce titre que la fin du film, et en particulier la question du devenir de ces deux personnages, pose à un moment question. Dans la première version de son scénario, Grémillon les condamnait à une mort certaine et terrible dans les catacombes. Après un débat avec Émile Tersen (lettre du 3 août 1947), Grémillon décide finalement de donner une fin plus optimiste à son scénario : Jean et Françoise échappent *in extremis* au massacre des ouvriers parisiens. Ainsi, les spectateurs, que le film « à thèse » est censé pousser à l'action, ne seront pas conduits au désespoir par l'échec total de la classe ouvrière en juin 1848. En assurant la survie de ces jeunes protagonistes, Grémillon entend démontrer que la lutte n'a pas été vaine malgré la défaite apparente, et qu'il importe de lutter dans le présent pour poursuivre l'œuvre de Jean et Françoise. Ici, il retrouve l'un des caractères les plus communs du réalisme socialiste, qui est aussi le plus décrié et le plus moqué : son optimisme.

La dimension expérimentale du travail de Grémillon se retrouve donc tout à fait dans l'orientation préconisée par Louis Aragon, pour qui le réalisme socialiste consiste surtout, en tout cas dans ses textes des années trente, en un appel aux artistes et écrivains à trouver leur propre manière, dans le cadre de l'art national, de résoudre la question des rapports complexes entre l'art et la politique au sein de la création artistique.

La question du genre historique rapproche et éloigne en même temps Grémillon du réalisme socialiste. En effet, si de nombreux romans se rattachant à ce courant sont des romans historiques, ils se situent dans un passé proche (les années trente au plus tôt) et se terminent

presque toujours dans le présent de l'écriture. De son côté, le scénario de Grémillon qui traite de 1848, soit un passé complètement révolu, constitue un objet exceptionnel dans le paysage réaliste socialiste. On pourrait même supposer que cet ancrage historique lointain constitue la limite du scénario d'un point de vue « réaliste socialiste ».

C'est sans compter sur l'ingéniosité de Grémillon qui, nous l'avons vu, grâce à un système d'équivalences, réussit à tenir un discours sur le présent tout en traitant de 1848. Ici, nous atteignons une autre dimension du scénario, qui dépasse la référence au réalisme socialiste. En effet pour Grémillon, le genre historique représente une aubaine : l'ancrage du film dans un passé non immédiat permet de faire passer un message politique qui ne serait pas admissible par les autorités sans cette distance. En l'occurrence, il s'agit pour Grémillon de mettre en garde les spectateurs contre la remise en cause des acquis sociaux de la Libération et de souligner le danger dans lequel se trouve la République (entre autres avec la figure autoritaire que représente de Gaulle). Sous couvert du genre historique, Grémillon propose donc un scénario remettant en cause les orientations du gouvernement Schuman et appelle à la révolte immédiate pour défendre les acquis sociaux de la Libération. Ce schéma narratif, nous l'avons vu, est identifié par Reynald Lahanque dans un certain nombre de romans réalistes socialistes qu'il identifie comme les plus radicaux du fait de leur appel immédiat à la révolte.

Là encore, la figure d'Aragon est importante pour comprendre la manière de travailler de Grémillon. En effet, nous reconnaissons dans le travail du cinéaste la technique de la « poésie de contrebande » théorisée et pratiquée par le poète pendant l'Occupation. La référence au passé national ou aux légendes constitue en effet un des moyens décrits par le poète pour crypter le sens et le rendre incompréhensible aux censeurs.

Dès l'Occupation, Grémillon pratique une forme de contrebande dans *Lumière d'été* et *Le ciel est à vous* où il place des références au *Crève-cœur* d'Aragon comme clefs de compréhension. La réception embarrassée de *Lumière d'été* et unanimement élogieuse du *Ciel est à vous* sont l'indice de l'existence d'un double sens. Le fait que Grémillon utilise encore cette technique alors que le contexte de contraintes qui caractérisait la période de l'Occupation est censé avoir disparu depuis plusieurs années, en dit long sur l'atmosphère des années 1947-1948…

Ainsi, le scénario que propose Grémillon constitue une hybridation entre deux modèles artistiques liés tous deux à la personnalité de Louis Aragon. D'un côté, la référence au réalisme socialiste et, de l'autre, l'idée d'un art de « contrebande », celle-ci servant à dissimuler celui-là. Ainsi, Grémillon crypte le message violemment subversif que porte son scénario.

C'est également à cette période, suite à l'abandon définitif du *Printemps de la liberté*, que la figure de Grémillon en tant que « cinéaste maudit » se met progressivement en place. Son émergence est visible dans les diverses adaptations du scénario (radio et théâtre) que propose Grémillon au cours des années 1948-1950. L'émergence de la figure du « cinéaste maudit » est, en outre, le fruit de la rencontre d'une multitude d'éléments, aussi bien issus de l'attitude personnelle de Grémillon que du milieu de la critique de cinéma de la période.

À l'occasion de l'adaptation radiophonique du *Printemps* en juillet 1948, Grémillon adopte une attitude de refus brutal. Il ne cache pas, en effet, son dépit de devoir se « contenter » d'une version radiophonique de son scénario et assume l'improvisation qui a présidé à sa création. Pour Grémillon le médium cinématographique est irremplaçable et, surtout, il doit le rester.

Une seconde étape de la constitution du mythe est franchie avec la publication du scénario fin 1948. Dans l'appareil critique qu'il conçoit pour accompagner le texte de Grémillon, Pierre Kast esquisse pour la première fois le récit, qui deviendra canonique, de la « malédiction » qui pèse sur le cinéaste. Grémillon prend d'ailleurs une part active bien qu'indirecte à la construction de ce récit, puisque l'image du cinéaste victime du système capitaliste que donne de lui Kast est largement inspirée de ses propres réflexions – qu'il développe dans les textes qu'il écrit depuis la Libération – sur les conditions de travail déplorables des auteurs de films.

Le mythe, esquissé par Kast au moment de la publication du scénario, prend une nouvelle dimension au cours de l'année 1949, quand la critique de cinéma se divise sur la question de la primauté de la forme ou du fond. Dans la querelle, dont Kast et Louis Daquin – tous deux grands admirateurs de Grémillon – sont partie prenante, la figure de Grémillon, à la fois proche des communistes sur la question de l'engagement artistique et en même temps féru de questions formelles (la question du style, celle du rapport entre les images et les sons, etc.), sert de point de rencontre entre les deux groupes critiques parce qu'il leur fournit un terrain commun de débat. Du côté des « formalistes », Grémillon est l'exemple idéal pour montrer que l'intérêt pour la forme n'exclut pas les préoccupations politiques et sociales, et leur permet d'affirmer que leur intérêt pour les questions formelles ne signifie pas leur désengagement (ce que leur reprochent les communistes). Du côté des critiques communistes, l'engagement de Grémillon, en particulier celui de ses films réalisés pendant l'Occupation (*Le ciel est à vous* surtout), passe pour exemplaire. L'impossibilité dans laquelle il se trouve de travailler après la guerre est imputée à la critique « formaliste », accusée de « parler technique » au lieu de s'engager pour la défense du cinéma français et de cinéastes comme Grémillon. Si les deux

camps s'opposent sur bien des points, ils s'accordent ainsi sur la situation de Grémillon : victime, dans l'impossibilité de mener à bien ses projets, cumulant les échecs, etc.

Une nouvelle étape du développement du mythe est franchie lors du Festival du film maudit de Biarritz qui a lieu au mois de juillet 1949. En effet, c'est à cette occasion, par l'intermédiaire de Cocteau qui baptise le festival, que le mythe de la « malédiction » littéraire est appliqué au cinéma pour la première fois et appliqué au cas particulier de Grémillon. Ce dernier, une fois encore, n'est pas étranger à ce mouvement puisque c'est lui qui, dans le texte qu'il écrit pour le programme du festival, place l'origine de la malédiction dans le « style », c'est-à-dire dans l'auteur, et non dans le film en lui-même comme le faisait Cocteau. Pour Grémillon un « film maudit » est un film non réalisé et un festival de films maudits devraient être un « festival des projets ».

Cette étape est franchie lors de la deuxième édition du festival de Biarritz en 1950. En effet, cette édition du festival constitue bien pour Grémillon le « festival des projets » qu'il appelait de ses vœux en 1949, puisqu'un ensemble d'événements est organisé autour du *Printemps de la liberté* (exposition, représentation théâtrale du scénario). Cependant, le festival est littéralement hanté par les enjeux de la guerre froide. Claude Mauriac attaque violemment la « gauchisation » de la programmation et Jacques Rivette l'ambiance « stalinienne » des débats. Dans ce contexte troublé, les événements programmés autour du *Printemps* au mieux déçoivent, au pire sont assimilés au gauchisme de la programmation. Ainsi, malgré les honneurs qui lui sont rendus, Grémillon se trouve mis à l'écart. Trop indépendant pour le PCF avec lequel il prend ses distances à ce moment, il est trop « à gauche » pour être apprécié des jeunes critiques « formalistes » et devenir l'un des « pères » de la Nouvelle vague.

Ainsi, c'est au fil des échanges d'idées et d'expressions qu'on voit se constituer, dans la relation entre Kast et Grémillon, la figure du cinéaste martyr du système capitaliste qui persistera jusqu'à nos jours. L'attitude de refus de Grémillon, au moment où l'occasion lui est donnée de proposer une réalisation de son scénario (certes, sous une forme autre que cinématographique), contribue également fortement à la constitution de cette figure de maudit. À la fois construction critique et posture personnelle d'échec, la figure du maudit accolée à la personne de Grémillon marque d'autant plus qu'elle est, à ce moment, utile dans le débat qui agite le monde de la critique cinématographique.

Ainsi, les jeunes critiques passent largement à côté de Grémillon dont la réputation d'engagement a tout pour les rebuter. À leur décharge, soulignons que dans les années cinquante la quasi-totalité de ses films des années trente sont considérés comme perdus. Kast lui-même, pourtant grand défenseur du cinéaste, n'a visiblement vu aucun de ses films antérieurs à

Remorques (1941) quand il écrit son article « Exercice d'un tragique quotidien » pour la *Revue du cinéma*[838]. En outre, Grémillon se retire presque totalement du circuit commercial et réalise seulement deux longs-métrages de fiction jusqu'à sa mort en 1959. *L'Amour d'une femme* (1954), dernier film du cinéaste et son seul projet personnel des années cinquante, avec son engagement féministe, son ancrage provincial et insulaire, n'a rien pour plaire aux « jeunes trucs ». François Truffaut écrit dans *Arts* : « *L'Amour d'une femme* est une entreprise probe et honnête, aucunement inférieure aux meilleurs films de son auteur »[839]. Par ailleurs, Truffaut range le film, qui porte « le pessimisme et la noirceur un peu facile de bien des films français actuels », du côté de la « qualité française » tant décriée. On peut légitimement se demander quels films « probes et honnêtes » de Grémillon Truffaut avait alors vraiment vus.

Notre perception du cinéma étant encore largement influencée par les goûts des « jeunes turcs », l'absence de Grémillon de leur « panthéon » critique marque aujourd'hui encore la perception que nous avons de son œuvre. Ainsi, Grémillon, dont la qualité de cinéaste est aujourd'hui reconnue, semble néanmoins toujours à redécouvrir. Sa réputation de « cinéaste maudit » acquise de son vivant, conforte cette idée et est confortée par elle.

Si le mythe persiste encore aujourd'hui c'est également parce qu'il a l'avantage de fournir une explication simple à l'échec de Grémillon pour des critiques et cinéastes contemporains qui souhaitent mettre en valeur son œuvre. Souvent, cette entreprise de réhabilitation s'inscrit dans une stratégie de remise en cause des normes critiques imposées par les goûts des « jeunes turcs ». L'exemple de Paul Vecchiali, comptant parmi les plus grands défenseurs du cinéaste, est symptomatique : cultivant volontiers son opposition au cinéma de la Nouvelle Vague, c'est naturellement qu'il trouve en Grémillon le modèle qui lui convient pour s'affirmer contre elle. De même, la place qu'accorde Bertrand Tavernier à Grémillon dans sa série *Voyage à travers le cinéma français* (2016) parmi ses « cinéastes de chevet » entouré de Decoin, Ophuls, Pagnol, Guitry, Tati et Bresson (épisodes 1 et 2), lui permet d'affirmer son originalité par rapport au panthéon habituel de la Nouvelle Vague. Si Ophuls, Bresson ou Guitry avaient déjà l'estime des « jeunes turcs » des *Cahiers*, Tavernier tient à réhabiliter d'autres auteurs mésestimés depuis les années 50. En ouvrant la série sur Grémillon (les vingt premières minutes du premier épisode), Tavernier en fait le symbole d'un cinéma français à redécouvrir. Dès le début de sa carrière de cinéaste, Tavernier, en travaillant avec les scénaristes Jean

[838] *La Revue du cinéma* n°16, automne 1948. Repris dans Pierre Kast, *Jean Grémillon, op. cit.*
[839] François Truffaut, *Arts*, 28 avril 1954 et voir Laurent Marie, « La réception critique de L'Amour d'une femme », Geneviève Sellier (dir.), *Jean Grémillon, op. cit.*

Aurenche et Pierre Bost s'inscrivait déjà contre François Truffaut et son fameux article « Une certaine tendance du cinéma français »[840].

À l'encontre de ce mythe de la « malédiction », notre recherche s'est voulue une étape vers une véritable compréhension de la carrière et de la place de Jean Grémillon dans le cinéma français. Comme tout parcours de vie, celui de Grémillon a été marqué par des réussites et des échecs qu'il s'agit de remettre à leur juste place. Notre ambition a bien été de le « démaudire », non en proposant une énième tentative de « réhabilitation », mais en nous attaquant directement à ce mythe de la « malédiction » qui limite l'appréhension de son œuvre. L'analyse historique a été notre outil de prédilection : elle seule permet une reconstitution précise des divers processus à l'œuvre permettant d'expliquer les déboires rencontrés par le cinéaste.

L'outil historique nous a permis, en outre, de mieux comprendre le fonctionnement du cinéma de l'immédiat après-guerre, l'exception que représente *Le Printemps de la liberté* dans ce système, et de saisir la limite entre films « faisables » et « infaisables » d'un point de vue artistique, économique et politique.

Justement, notre attention a été particulièrement attirée par cette méthode originale, détournée, de transmission du message politique élaborée par Grémillon. Cette volonté de dissimulation d'un contenu subversif constitue sans doute une exception par rapport à la production militante courante qui s'affirme comme telle.

Enfin, nous faisons le constat, au terme de cette thèse de cinéma « sans objet film » ou presque, de l'importance du recours aux archives « non film » dans l'élaboration d'une histoire du cinéma attachée, non pas seulement à comprendre les films en eux-mêmes, mais également à saisir le fonctionnement des diverses structures de production dans leur relation avec les intentions expressives des créateurs.

Cette saisie du processus de fabrication d'un film se situe au croisement de divers courants de recherche. D'une part, la recherche génétique dont l'objet est de mettre en valeur le processus de création artistique du point de vue de l'auteur. D'autre part, l'apport de l'histoire culturelle dans le sens où elle envisage la culture (le domaine du symbolique et des représentations[841]) – dont font partie les productions artistiques – comme un des éléments fondamentaux pour comprendre les sociétés. Ainsi, notre ambition, au-delà de la figure de Grémillon et de l'histoire du *Printemps de la liberté* a été de proposer un « instantané » de la réalité française entre 1947 et 1950. Plus particulièrement, c'est la transition entre le monde de

[840] François Truffaut, « Un certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954.
[841] Cf. Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Puf (« Que sais-je ? »), 2004.

l'immédiat après-guerre et celui de la guerre froide, marqué par les divisions et les tensions, que nous avons pu saisir en actes. La réponse que Grémillon propose à cette évolution politique au travers de son projet de film vient nous éclairer sur la manière dont les contemporains ont pu envisager les changements à l'œuvre dans ce contexte précis et s'adapter à elle.

Une analyse des autres projets historiques de Grémillon à la même période permettrait de confirmer, infirmer ou nuancer nos hypothèses sur les méthodes de travail de Grémillon, son rapport au cinéma, à l'histoire et à l'engagement politique. Pour compléter notre connaissance de cette dernière période de la carrière du cinéaste, un travail sur ses projets réalisés nous semble indispensable. Au-delà des trois longs-métrages réalisés par Grémillon après la Seconde Guerre mondiale, il est nécessaire de découvrir le continent encore peu étudié de ses courts-métrages, dans lesquels il trouve un moyen et une forme d'expression « libres ». La remise en perspective de ces films avec les projets de longs-métrages historiques dont il a été question plus haut, permettrait de se faire une idée plus globale et sans doute plus juste, du travail de Grémillon et de la manière dont il l'inscrit dans son époque.

Plus largement, l'approche mixte, mêlant recherche génétique, analyse filmique (quand il y a lieu) et travail de recherche historique, permet une appréhension globale des conditions de production des objets cinématographiques et de la manière dont ils s'inscrivent dans des processus historiques plus larges. Ainsi, ce n'est pas seulement l'activité de création individuelle qui est mise en avant, mais également la manière dont celle-ci se trouve confrontée ou portée par le contexte. L'image de l'« auteur » démiurge dût-elle en souffrir, ce sont les conditions réelles de la création pour une période donnée qui sont mise en avant.

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES TITRES DE FILMS

A

A propos de Nice, 346
Acoulon, Philippe, 51
Adam, Georges, 262
Affre, Denys, 95, 110, 116, 158, 167, 178
Agel, Henri, 11, 265
Agulhon, Maurice, 39, 221
Albéra, François, 12, 264
Albert, ouvrier, 199, 208
Alexandre Nevski, 68
Allégret, Yves, 86
Almereyda, Miguel, 346
Amour d'une femme, 9, 11, 12, 144
Anger, Kenneth, 343
Antoine et Antoinette, 86, 315, 316
Apollinaire, 15
Aprile, Sylvie, 137, 209, 267, 269
Arago, François, 199
Aragon, Louis, 5, 20, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 285, 300, 368, 369, 370, 390, 391
Arcangues, Pierre d', 339, 344
Arletty, 304
Armand, Félix, 227
Arnaud, Frédéric, 261
Arouet, Carole, 15
Artaud, Antonin, 15
Astruc, Alexandre, 302, 308, 313, 329, 330, 331, 339, 357
Atalante (L'), 343, 346
Aucouturier, Michel, 235
Aurenche, Jean, 374
Auriol, Jean-Georges, 302, 306, 309, 338, 339, 347
Auriol, Vincent, 30, 34, 306, 308, 339, 356
Autant-Lara, Claude, 85, 362

B

Baecque, Antoine de, 357
Baladins (Les), 10, 56, 61, 66, 298
Balzac, Honoré (de), 237, 334
Barbès, Armand, 208, 209
Barbusse, Henri, 257
Barlatier, Pierre, 307
Barrat, Fernand, 221
Barrot, Olivier, 247, 309
Barsacq, Léon, 7, 166, 300, 348, 350
Barthes, Roland, 275
Bastid, Paul, 227
Baudelaire, Charles, 276
Bazin, André, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 318, 319, 322, 324, 325, 326, 329, 331, 332, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 356, 357, 358
Becker, Jacques, 82, 85, 87, 315, 316
Bernard, Paul, 69, 177, 178, 348, 351
Bernard, Raymond, 54
Berstein, Serge, 29, 30, 31, 32, 33, 71, 73, 80, 82, 277
Berthod, Aimé, 36
Berthomé, Jean-Pierre, 12
Bertin-Maghit, Jean-Pierre, 13, 46, 48, 50, 52, 107, 196
Bevin, Ernest, 72
Bidault, Georges, 30, 34, 72
Billard, Pierre, 7, 8, 11
Billaut, Manon, 16, 17
Billoux, François, 31, 32
Blanc, Louis, 90, 122, 180, 199
Blanchar, Pierre, 9, 47, 262
Blanqui, Auguste, 90, 110, 115, 121, 122, 157, 158, 163, 173, 208, 209, 210, 211, 228, 269, 282, 286, 290
Blasetti, Alessandro, 299
Blech, René, 46
Blier, Bernard, 94, 95, 98
Bloch, Jean-Richard, 238
Blum, Léon, 28, 30, 31, 34, 53, 54, 73, 79, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 214, 270, 301, 306, 307
Boiron, Pierre, 233, 285, 339
Bonaparte, Louis-Napoléon, 87, 89, 96, 115, 122, 129, 169, 198, 209, 224, 266, 268, 269, 283
Bost, Pierre, 47, 374
Bouju, Marie-Cécile, 247
Bourdieu, Pierre, 20, 254, 255, 275, 276
Bourgès-Maunoury, Michel, 74, 75, 81
Bourget, Jean-Loup, 17
Brasseur, Pierre, 9, 260
Bresson, Robert, 331, 339, 343, 344, 357, 373
Brissette, Pascal, 20, 273, 274, 275, 276, 340
Bruhat, Jean, 228
Buchez, Philippe, 90, 180, 208
Bugeaud, Thomas, Robert, 110
Bussières, Raymond, 86
Buton, Philippe, 32, 39, 76
Byrnes, James, 53, 54, 73, 82, 84, 85, 86, 270, 301, 306, 307

C

Cabet, Etienne, 90, 180
Cachin, Marcel, 28
Calvet, Yann, 13
Carné, Marcel, 304, 314, 331, 362
Carrière, Jean-Claude, 16
Casanova, Laurent, 43, 246
Cassot, Marc, 348
Caussidière, Marc, 208

Cavaignac, Eugène, 110, 116, 117, 122, 123, 124, 167, 173, 183, 204, 223
Cavelier, Patrice, 277
Céline, Louis-Ferdinand, 257
Cendrars, Blaise, 15
Cépède, Frédéric, 30, 82
Chabrol Jean-Pierre, 270
Chabrol, Claude, 356
Chagneau, André, 70, 74, 75, 81
Chaplin, Charles, 305
Charbonne, Mme, 36
Charmes de l'existence (Les), 7, 348
Chateaubriand, François, René (de), 83, 84, 87, 88, 100, 298, 365
Chenal, Pierre, 314
Chézeau, Charles, 54, 360, 361, 362
Churchill, Winston, 71
Ciel est à vous (Le), 8, 9, 12, 13, 55, 66, 67, 260, 262, 264, 265, 266, 297, 315, 336, 360, 370, 371
Clair, René, 46, 314, 315, 343, 346
Clément, René, 339, 345, 348
Clouzot, Henri-Georges, 52, 55, 262
Cocteau, Jean, 86, 277, 302, 303, 304, 309, 338, 339, 340, 341, 341, 343, 344, 345, 347, 356, 357, 360, 362, 372, 388
Cogniot, Georges, 43, 89, 242
Considérant, Victor, 180
Corbeau (Le), 55, 262
Cornu, Auguste, 227
Cornu, Marcel, 37, 38, 54, 55, 57, 58, 61, 65, 69, 98, 107, 131, 363
Courtade, Pierre, 270, 285
Courtais, Amable, Gaspard, Henri de, 208
Crémieux, Albert, 150, 162, 288, 289
Cuirassé Potemkine (Le), 68

D

Daïnah la métisse, 7, 66
Dames du Bois de Boulogne (Les), 343
Daquin, Louis, 5, 13, 19, 46, 47, 49, 54, 55, 86, 140, 196, 259, 261, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 327, 328, 331, 332, 335, 345, 346, 359, 371, 385, 388, 389
Dautry, Jean, 228
de Gaulle, Charles, 29, 30, 31, 32, 39, 50, 52, 63, 80, 83, 91, 101, 226, 266, 268, 269, 271, 283, 370
Debucourt, Jean, 69, 97
Decoin, Henri, 373, 385
Delair, Suzy, 9
Delfosse, Léon, 213
Depreux, Edouard, 81, 82, 83, 88
Désormière, Roger, 348
Despans-Cubières, Amédée, 187
Djilas, 76
Dmytryk, Edward, 347, 348, 355, 356
Doniol-Valcroze, Jacques, 302, 303, 304, 338, 343, 347, 356, 357, 358
Douy, Max, 9
Dreyfus, Michel, 39
Dubois, Jean-Pierre, 33, 34, 80, 218
Duclos, Jacques, 54, 77, 78, 79
Duveau, Georges, 228

E

Eck, Hélène, 277, 279
École Buissonnière (L'), 94
Eisenstein, Sergueï, 68, 174, 287, 344, 346
Eisner, Lotte, 285
Ellul, Jacques, 107
Éluard, Paul, 42, 242
Engels, Friedrich, 129, 236, 237, 292, 293, 334, 369
Escande, Maurice, 348
Etrange Monsieur Victor (L'), 9, 12, 66, 67, 314
Eugène, Pierre, 305

F

Fabiola, 299
Fajon, Etienne, 77, 79
Faure, Alain, 36
Ferrer, Daniel, 17
Feyder, Jacques, 314, 315
Flaubert, Gustave, 237, 288
Flocon, Ferdinand, 199
Fourier, Charles, 90, 180, 227
Fourré-Cormeray, Michel, 14, 51, 58, 59, 61, 65, 73, 74, 81, 82, 83, 84, 93, 93
Frachon, Benoit, 41
Franco, Francisco, 89, 258
Frères Bouquinquant (Les), 316
Fréville, Jean, 334

G

Gabin, Jean, 9, 12, 55, 84, 335
Galey, Louis-Émile, 9, 48, 177
Gallinari, Pauline, 43, 45, 46, 51, 54, 58, 108, 243
Garaudy, Roger, 27, 36, 42, 43, 242, 243, 246
Gardiens de phare, 9
Garnier-Pagès, Louis-Antoine, 199
Garreau, Laurent, 96
Gautier, Théophile, 307
Gay, Francisque, 28
Gignac, Mélissa, 15, 16
Gimello-Mesplomb, Frédéric, 304, 306, 338, 339, 343, 344, 347, 355, 357
Godard, Jean-Luc, 356, 357
Godart, Justin, 36
Gorki, Maxime, 238, 240
Gouin, Félix, 29, 31
Gourmelen, Arnaud, 339, 347
Grémillon, Christiane, 11
Grenier, Fernand, 48, 54, 82
Grève (La), 68
Griffith, D.W., 305
Groppo, Bruno, 39
Gueule d'amour, 9, 12, 66, 314
Guignebert, Jean, 50
Guillemin, Henri, 228
Guitry, Sacha, 46, 52, 280, 373
Guizot, François, 112, 120, 127, 155, 161, 183, 188

H

Halley des Fontaines, André, 14, 38, 56, 60, 61, 65, 66, 74
Herriot, Édouard, 28
Hervé, Frédéric, 49, 50
Hervé, Pierre, 285
Hitchcock, Alfred, 317
Hubert-Lacombe, Patricia, 46
Hugo, Victor, 139, 266, 288, 289
Huisman, Danielle, 49
Huisman, Georges, 49

I

Isay, Raymond, 38, 56, 57, 58, 69, 70, 81, 93
Ivan le Terrible, 68

J

Jaeger, Claude, 48
Jdanov, Andreï, 77, 78, 238, 246, 247
Jeancolas, Jean-Pierre, 53, 54, 85, 86
Jeannelle, Jean-Louis, 16
Jeanson, Henri, 54
Joliot-Curie, Frédéric, 42
Joubert-Laurencin, Hervé, 305
Jouvet, Louis, 54
Juglas, Jean-Jacques, 27, 36

K

Kast, Pierre, 5, 11, 12, 14, 64, 67, 70, 233, 235, 273, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 346, 347, 348, 349, 356, 357, 358, 359, 366, 371, 372, 373, 383, 385, 389
Keaton, Buster, 305
Kohlheim, P.C., 60, 65, 66, 69

L

L'Herbier, Marcel, 85
La Bruyère, 162
La vie est à nous, 45, 264
Laborde, Maxime, 93, 94, 95
Lacoste, Robert, 40, 82, 83
Lacouture, Jean, 355
Lahanque, Reynald, 235, 236, 238, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 255, 270, 271, 293, 368, 370, 390
Lahy-Hollebecque, Marie, 49
Lamartine, Alphonse (de), 89, 90, 110, 113, 114, 117, 157, 158, 162, 183, 228, 282, 353
Lamennais, Félicité Robert de, 228
Langevin, Paul, 42
Langlois, Henri, 7, 8, 285, 339, 347
Laroche, Pierre, 54
Larquey, Pierre, 69
Laurens, Jean-Paul, 326, 327
Le Chanois, Jean-Paul, 13, 19, 46, 94, 95, 196, 261, 315
Le Forestier, Laurent, 338, 345, 346, 348
Le Vigan, Robert, 52
Ledoux, Fernand, 69, 97
Ledru-Rollin, Alexandre, 199
Leenhardt, Roger, 331, 339, 357
Lefebvre, Georges, 37
Léger, Fernand, 42, 242
Lehérissey, Pierre, 93
Leroux, Pierre, 180
Libération de Paris (La), 47, 48, 52, 259
Lindeperg, Sylvie, 13, 18, 19, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 55, 196, 259, 261, 262, 315
Louis-Philippe, 110, 113, 139, 152, 183, 281
Luguet, André, 54
Lumière d'été, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 144, 176, 177, 178, 260, 273, 298, 336, 341, 343, 344, 370, 383, 384

M

Macé, Jean, 87
Maffei, Claire, 86
Maldone, 7
Malraux, André, 238, 258
Marais, Jean, 86, 270
Marault, Lucile, 9, 176
Marie de Saint-Georges, 110, 124, 183, 199, 207
Marie, Laurent, 45, 48, 307, 314, 315
Marion, Denis, 308
Marrast, Armand, 157, 183, 199
Marshall, Georges, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 270
Martelli, Roger, 39, 42, 44, 76, 78, 85, 179, 270
Martin, Gaston, 227
Marx, Karl, 4, 89, 90, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 140, 155, 175, 199, 200, 225, 227, 228, 236, 237, 250, 289, 292, 293, 334, 359, 366, 369, 392, 474
Massacre des innocents (Le), 7, 8, 10, 13, 53, 196
Mauriac, Claude, 302, 338, 339, 343, 355, 356, 357, 362, 372
Mayaud, Jean-Luc, 27, 35, 89, 228
Mayer, Daniel, 30, 215, 216
Mayer, René, 73, 75, 83, 91
McLaren, Norman, 343
Mencherini, Robert, 39, 76, 77, 78, 212, 214, 215, 216, 217
Milza, Pierre, 29, 31, 32, 33, 71, 73, 80, 277
Moch, Jules, 96, 215
Modot, Gaston, 86
Molinier, Sylvain, 228
Molotov, Viatcheslav, 72
Monsieur Vincent, 88
Montagne est verte (La), 93
Montgomery, Robert, 343
Morain, Gilles, 31, 82
Moreau, Jeanne, 69
Morel-Maroger, Olivier, 277
Morgan, Michèle, 10, 299
Mourning becomes Electra, 343
Moussinac, Léon, 45, 363

N

Naegelen, Marcel-Edmond, 28, 35, 37, 302
Napoléon III, *voir Bonaparte, Louis-Napoléon*
Nectoux, Gaspard, 305
Nichols, Dudley, 343
Nizan, Paul, 239, 240

O

Octobre, 68
Ophuls, Max, 373, 385
Ory, Pascal, 374
Ossessione, 343

P

Page, Louis, 7, 9
Pagnol, Marcel, 46, 373, 385
Painlevé, Jean, 48, 49, 50, 285
Parents terribles (Les), 303, 309
Pasolini, Pier Paolo, 16, 17
Pattes Blanches, 9, 12, 69, 178, 285
Pauker, Ana, 77
Paulvé, André, 10, 56, 61, 260, 298
Petite Lise (La), 66
Petsche, Maurice, 93
Philipe, Gérard, 8, 69, 97, 185, 270
Philippe, Claude-Jean, 306
Picasso, Pablo, 42, 242
Pigaut, Roger, 86
Platon, 274
Ploquin, Raoul, 10, 260, 262, 265, 314
Plus Belles Années de notre vie (Les), 310, 311, 328
Poe, Edgar, 276
Point du jour (Le), 312, 316
Politzer, Georges, 258
Pouthas, Charles Hyppolite, 95, 97
Pozner, Vladimir, 270
Presle, Micheline, 9
Prévert, Jacques, 9, 178, 260
Prévert, Pierre, 331, 342
Prost, Antoine, 30, 41, 82, 196
Proudhon, Pierre-Joseph, 90, 180
Pujol, Louis, 123, 159, 202, 205, 207

Q

Que viva Mexico !, 344, 346
Queneau, Raymond, 302, 339, 348

R

Radek, Karl, 238
Raimu, 9
Ramadier, Paul, 30, 34, 76, 79, 212, 214, 278
Raspail, François-Vincent, 90, 110, 113, 157, 209, 228
Rebatet, Lucien, 261
Rémond, René, 228
Remorques, 8, 9, 12, 14, 55, 144, 314, 344
Renaud, Madeleine, 9
Renoir, Jean, 45, 264, 310, 314, 315, 317, 343, 346
Revel, Jacques, 15
Ride the Pink Horse, 343
Riedinger, Pierre, 50
Rioux, Jean-Pierre, 29, 33, 38, 40, 41, 71, 72
Rivette, Jacques, 356, 357, 358, 362, 372
Roche, France, 338
Roger, Philippe, 13, 14
Rohmer, Eric, 356
Roland-Manuel, 9
Rolland, Jacques-Francis, 285
Romains, Jules, 57
Rouch, Jean, 93, 343
Rouquier, Georges, 316
Rousseau, Jean-Jacques, 274, 275
Roy, Claude, 285

S

Sadoul, Georges, 49, 54, 65, 84, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 327, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 345, 346, 356
Salès-Gomès, Paulo-Emilio, 346
Sand, Georges, 225, 227
Sapiro, Gisèle, 43, 44, 243, 254, 255, 257, 259
Sartre, Jean-Paul, 10, 47, 48, 244, 245
Schmidt, Charles, 207, 228, 288
Schœlcher, Victor, 92, 93
Schumann, Maurice, 30
Schuman, Robert, 73, 79, 80, 81, 83, 214, 278
Seghers, Pierre, 254
Seignobos, Charles, 196, 225
Sellier, Geneviève, 10, 12, 13, 263, 264
Seton, Mary, 344
Shakespeare, William, 260
Signoret, Simone, 86
Six juin à l'aube (Le), 7, 8, 198, 285
Snégaroff, Thomas, 36, 37, 89, 91, 227
Soboul, Albert, 94, 96, 97, 100, 228, 278
Socrate, 274
Sologne, Madeleine, 86, 270
Souillès-Debats, Léo, 301, 302
Soupault, Philippe, 15
Spaak, Charles, 9, 10, 18, 56, 66, 67, 139, 140, 266
Spiri-Mercanton, Victoria, 94, 96
Stendhal, 237, 328
Stern, Daniel (Marie d'Agoult), 137, 288, 289
Stroheim, Erich von, 300, 305
Suleiman, Susan R., 20, 108, 125, 126, 139, 185, 187, 204, 229, 248, 367, 368

T

Tacchella, Jean-Charles, 302, 307, 308, 338, 343, 345, 348
Tati, Jacques, 373
Tavernier, Bertrand, 373
Teitgen, Pierre-Henri, 30, 50, 51
Tersen, Émile, 36, 57, 63, 64, 65, 81, 131, 134, 135, 136, 138, 141, 145, 147, 148, 149, 153, 165, 180, 182, 201, 203, 218, 219, 224, 225, 227, 249, 251, 252, 267, 283, 285, 286, 288, 289, 294, 295, 366, 369, 471, 474
The Southerner, 343
Thiers, Adolphe, 110, 152, 183, 187
Thomas, Arlette, 69, 178, 348

Thomas, Benjamin, 13
Thomas, Edith, 227
Thorez, Maurice, 32, 34, 39, 40, 41, 77, 79, 179, 216, 240, 246, 247, 306, 307
Tillard, Paul, 271
Tillon, Charles, 31, 32
Tocqueville, Alexis (de), 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 140, 154, 155, 175, 183, 202, 229, 267, 288, 289, 292, 367
Toubiana, Serge, 357
Tour au large, 144
Trauner, Alexandre, 9
Trempé, Rolande, 40, 41
Tristan, Flora, 180
Truffaut, François, 356, 357, 373, 374
Truman, Harry S., 71, 72, 77, 311
Tulard, Jean, 67

U

Ullman, Henri, 51

V

Vailland, Roger, 285
Valentin, Albert, 67, 105, 139, 266, 286, 366
Vanel, Charles, 9
Vanoye, Francis, 15
Vecchiali, Paul, 373
Vedrès, Nicole, 285
Verdès-Leroux, Jeanine, 42, 43, 179, 309
Verlaine, Paul, 273, 274
Vernet, Guillaume, 84, 86
Vezyroglou, Dimitri, 9, 176
Vian, Boris, 361
Vie est à nous (La), 314
Vigny, Alfred de, 266
Vigo, Jean, 339, 343, 346, 347
Vincendeau, Ginette, 12
Virieux, Daniel, 255
Visconti, Luchino, 343
Voltaire, 274
Voyage à travers le cinéma français, 374

W

Weber, Alain, 10, 13
Welles, Orson, 300, 310, 311, 313, 317, 339
Wyler, William, 309, 310, 317, 328

Z

Zéro de conduite, 343, 346

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

- Fonds Grémillon, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-COL-55(39,1) à 4-COL-55(39,36).

- Fonds Charles Chézeau, archives de la Fédération nationale du spectacle CGT (Branche Cinéma), Archives Départementales de Seine-Saint-Denis.

- Fonds du Crédit national, Cinémathèque française, dossier par film CN273-B183.

- Archives Nationales, série F17, ministère de l'Éducation nationale, archives de la Commission nationale du Centenaire de la Révolution de 1848 F/17/14685 à F/17/14690.

OUVRAGES

Sur Jean Grémillon

Monographies :

Agel Henri, *Jean Grémillon,* Paris, ed. P. Lherminier, 1984 [1969].

Agel Henri, *Le tragique dans l'œuvre de Jean Grémillon,* Thèse de doctorat, Sorbonne, *1971.*

Billard Pierre, « Jean Grémillon », *Anthologie du cinéma*, tome 2, Paris, L'Avant-Scène, 1966.

Bonneau Jacques, *État de recherches sur l'œuvre de Jean Grémillon*, thèse de doctorat, Université Nancy II, 1975.

Bréaud Marie (dir), *L'Étrange Monsieur Grémillon : cinéaste 1901-1959*, catalogue de l'exposition de la BnF, Paris, BnF, 2001.

Yann Clavet (dir.), Philippe Roger (dir.), *Jean Grémillon et les quatre éléments,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

Kast Pierre, *Jean Grémillon,* Lyon, Serdoc, 1960.

Maestre Christian, *Analyse architecturale de Lumière d'été de Jean Grémillon. Proposition d'une méthode d'analyse filmique, mémoire,* 1995.

Sellier Geneviève, *Jean Grémillon : le cinéma est à vous*, ed. Méridiens Klincksieck 1989, 2012.

Sellier Geneviève (dir), *Jean Grémillon*, numéro hors-série de *1895*, octobre 1997.

- Albéra François, « A propos du *Ciel est à vous* », p. 59.
- Andrews Dudley, « Jean Grémillon, *Le Lys brisé* et *La Petite Lise* », p. 15.
- Berthomé Jean-Pierre, « La production de *Remorque* », p. 41.
- Ghiyati Karim, « Charles Dullin et Jean Grémillon », p. 5
- Marie Laurent, « La réception critique de L'Amour d'une Femme », p. 83
- Sellier Geneviève, « État des archives (BN et BiFi) », p. 101
- Vincendeau Ginette, « L'homme qui pleure : Jean Gabin dans *Gueule d'amour* », p. 29.
- Weber Alain, « Jean Grémillon et les « malédicteurs » », p. 67.

Ouvrages consacré à un film :

Ferrari Jean-Christophe, *Remorques,* Chatou, La Transparence, 2005.

Roger Philippe, *Le mystère de l'œuvre : Remorques de Jean Grémillon*, Cosmogone, 1998.

Roger Philippe, *Lumière d'été de Jean Grémillon : présence et résonance*, Crisnée (Belgique), Yellow now, 2015.

Numéros spéciaux consacrés à Grémillon :

Ciné-Club n°4, janvier-février 1951.

Les Lettres françaises n°803, décembre 1959.

Cinéma 60, n°44, mars 1960.

Images et sons n°127, janvier 1960.

Cinéma 81 n°275, novembre 1981, « Hommage à Jean Grémillon ».
Cinéma 81 n°276, décembre 1981, « Retour sur Jean Grémillon ».

Cinéma 82 n°280, avril 1982, reprise des textes des n°275 et 276.

Positif n°494, avril 2002, dossier « Jean Grémillon.

Cahiers du Cinéma n°693, octobre 2013.

Sur *Le Printemps de la liberté :*

Thomas Benjamin, « Image suggérée, Histoire latente. *Le Printemps de la liberté* (1948) », Calvet Yann (dir.), Roger Philippe (dir.), *Jean Grémillon et les quatre éléments.*

Textes publiés de Jean Grémillon :

Grémillon Jean, *Le cinéma ? Plus qu'un art ! Écrits et propos (1925-1959)*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, L'Harmattan, 2010.

Grémillon Jean, *Le Printemps de la Liberté : dialogue et découpage*, introduction et notes de Pierre Kast, Paris, La Bibliothèque Française, 1948

Ouvrages divers mentionnant Jean Grémillon :

Curot Frank, *Études cinématographiques* n65, « Styles filmiques 1. Classicisme et « expressivisme : Almodovar ; Greenaway, Grémillon, Ophuls, Paradjanov, 2000.

Langlois Henri, *Trois cents ans de cinéma : écrits. Textes réunis et présentés par Jean Narboni*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française/Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986.

Langlois Henri, *Écrits de cinéma (1931-1977)*, Paris, Flammarion, 2014.

Leprohon Pierre, *Présences contemporaines. Cinéma : Gance, L'Herbier, Duvivier, Clair, Renoir, Grémillon, M. Allégret, Ophuls, Ch. Jaque, Decoin, Pagnol, Carné, Clouzot, Autant-Lara*, Paris, Nouvelle ed. Debresse, 1957.

Sellier Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Armand Colin 2005 [1996].

Témoignages de personnes ayant connu Jean Grémillon :

Barsacq Léon, *Le Décor de film (1895-1969)*, Paris, H. Veyrier, 1985.

Boiron Pierre, *Pierre Kast*, Paris, Lherminier, 1985.

Carné Marcel, *La vie à belles dents. Souvenirs*, Paris, P. Belfond, 1989.

Daquin Louis, *Le Cinéma, notre métier*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1960.

Daquin Louis, *On ne tait pas ses silences*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980.

Le Chanois Jean-Paul, *Le temps des cerises. Entretiens avec Philippe Esnault*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

Spaak Janine, *Charles Spaak, mon mari*, Paris, France-Empire, 1977.

Sur 1944-1950

Ouvrages généraux

Agulhon Maurice et Fernand Barrat, *CRS à Marseille, 1944-1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1971.

Andrieu Claire (dir.), Lucette Le Van (dir.), Antoine Prost (dir.), *Les nationalisations de la Libération : de l'utopie au compromis*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1987.

Berstein Serge et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e^ siècle*, II. 1930-1958, Perrin, coll. Tempus, 2009.

Berstein Serge (dir), Pierre Milza (dir), *L'année 1947*, Paris, Presses de Science Po, 2000.

Berstein Serge (dir), Frédéric Cépède (dir), Gilles Morain (dir), Antoine Prost (dir), *Le Parti Socialiste entre Résistance et République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

Cavelier Patrice et Olivier Morel-Maroger, *La radio*, Paris, Puf (Que sais-je ?), 2008 [2005].

Mencherini Robert, *Guerre froide, grèves rouges. Parti Communiste, stalinisme et luttes sociales en France. Les grèves « insurrectionnelles » de 1947-1948*, Paris, Syllepse, 1998.

Pigenet Michel, Danielle Tartakowsky, *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2014.

Rioux Jean-Pierre, *La France de la Quatrième République. 1. L'ardeur et la nécessité (1944-1952)*, Paris, Seuil, coll. Points, 1980.

Tartakowsky Danielle, *Les manifestations de rue en France : 1918-1968*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1997.

Trempé Rolande, *Les trois batailles du charbon (1936-1947)*, Paris, La Découverte, 1989.

Vivens Jean-Louis, *Conflit social ou affrontement politique ? La grève des mineurs en France en 1948 sous les angles de la solidarité et de la répression*, mémoire de Master 2, sous la direction de Michel Pigenet, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

Sur le PCF

Becker Jean-Jacques, *Le PCF veut-il prendre le pouvoir ? La stratégie du PCF de 1930 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Becker Jean-Jacques, Berstein Serge, *Histoire de l'anticommunisme 1917-1940*, Paris, O. Orban, 1987.

Buton Philippe, *Les lendemains qui déchantent. Le PCF à la Libération*, Paris, Presses de Sciences Po, 1993.

Casanova Laurent, *Responsabilités de l'intellectuel communiste*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique, 1949.

Courtois Stéphane, Lazar Marc, *Histoire du PCF*, Paris, Puf, 2000.

Desanti Dominique, *Les staliniens : 1944-1956, une expérience politique*, Paris, Club français du livre, 1975.

Dreyfus Michel (dir), Bruno Groppo (dir), Claudio Sergio Ingerflom (dir), Roland Lew (dir), Claude Pennetier (dir), Bernard Prudal (dir), Serge Wolikow (dir), *Le siècles des communismes*, Seuil, coll. Points, 2004.

Lacroix-Riz Annie, *La CGT, de la Libération à la scission de 1944-1947*, Paris, Éd. Sociales, 1983.

Martelli Roger dans *L'empreinte Communiste. PCF et société française. 1920-2010*, Paris, Éditions Sociales, 2010.

Martelli Roger, *Histoire sincère du Parti Communiste*, Paris, Éditions Sociales, 1984.

Verdès-Leroux Jeanine, *Au service du Parti. Le Parti Communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Minuit-Fayard, 1983.

Virieux Daniel, « La « direction des intellectuels communistes » dans la Résistance française. Missions-organisation-pratiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 133-153.

Sur le cinéma des années 1940 et 1950

Barrot Olivier, L'Écran français *: 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, les Éditeurs français réunis, 1979.

Bertin-Maghit Jean-Pierre (dir), *Les cinémas européens des années 50*, Paris, AFRHC, 2000.

Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'Occupation,* Paris, Olivier Orban, 1989.

Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'Occupation,* Paris, Puf, (Que sais-je ?), 1994.

Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015

Chirat Raymond, *La Quatrième République et ses films*, Paris, Hatier, 1985.

Gallinari Pauline, *Les communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Garreau Laurent, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, PUF, 2009.

Hervé Frédéric, *La censure du cinéma en France à la Libération (1944-1950)*, Paris, ADHE, 2001.

Hubert-Lacombe Patricia, *Le cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1996.

Jeancolas Jean-Pierre, « L'arrangement Blum-Byrnes à l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 à 1948 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°13, 1993.

Lindeperg Sylvie, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Points, 2014 [1997].

Lindeperg Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS, 2000.

Lindeperg Sylvie, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir), *Les cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000.

Marie Laurent, *Le cinéma est à vous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Passek Jean-Louis (dir), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1988.

Perron Tanguy (dir), *L'écran Rouge. Syndicalisme et cinéma. De Gabin à Belmondo,* Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2018.

Prédal René, *Le cinéma français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1991.

Tulard Jean, *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Robert Lafont, collection Bouquin, 1982.

Sur le festival de Biarritz et Objectif 49 :

Collectif, *Programme du Festival du film maudit de Biarritz*, juillet 1949.

Gimello-Mesplomb Frédéric, *Objectif 49. Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2014.

Gourmelen Arnaud « Le festival et le Rendez-vous de Biarritz. Biarritz 1949 et 1950 », *1895. Revue d'histoire du cinéma* n°29, 1999 pp.105-126.

Souillès-Debat Léo, *La culture cinématographique du mouvement Ciné-Club. Une histoire de cinéphilie (1944-1999)*, Paris, AFRHC, 2017.

Tacchella Jean-Charles, *Mémoires*, Paris, Séguier, 2017.

Articles sur la question de la forme et du fond :

Astruc Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Ecran français* n°144, 30 mars 1948.

Bazin André, *Écrits complets.* Edition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert Laurencin, avec la collaboration de Pierre Eugène et Gaspard Nectoux, Paris, Macula, 2018.

- « Le mouvement des ciné-clubs en France depuis la Libération », DOC n°7, été 1948.
- « Découverte du cinéma. Défense de l'avant-garde », *L'Écran français* n°182, 21 décembre 1948.
- « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », *La Revue du cinéma* n°10 et 11, février et mars 1948.
- Avec Pierre Kast, « Entretien sur un tour d'ivoire ? », *L'Écran français* n°196, 29 mars 1949.

Daquin Louis, « Remarques déplacées », *L'Écran français* n°193, 8 mars 1949.

Kast Pierre, « De l'avant-garde au cinéma », *La Nouvelle Critique* n°5, avril 1949.

Sadoul Georges, « La métaphysique de la profondeur de champ », *La Nouvelle Critique* n°1, décembre 1948, p.102.

Sadoul Georges, « Le choix du sujet », *La Nouvelle Critique* n°2, janvier 1949.

Sadoul Georges, « Le film américain ? Le film français », entretien avec Louis Daquin, *La Nouvelle Critique* n°3, février 1949

Sadoul Georges, « Mettre l'accent sur le sujet », *La Nouvelle Critique* n°5, avril 1949.

Critique génétique, études sur des scénarios :

Billaut Manon, Mélissa Gignac, *Le Scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, Paris, AFRHC, 2020.

Ferrer Daniel (dir.), Michel Contat (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théories*, Paris, CNRS, 1998.d

Ferrer Daniel (dir.), Bourget Jean-Loup Bourget (dir.), *Genesis* n°28, « Cinéma », 2007.

Jeannelle Jean-Louis, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de* La Condition humaine, Paris, Seuil, 2015.

Pasolini Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Ramsay, 1989.

Vanoye Francis, *Scénarios modèle. Modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

Vappereau Marguerite, *Jean Genet, la tentation du cinéma. Une œuvre filmique et scénaristique : genèse, poétique, comparaison*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Brenez, Paris Panthéon-Sorbonne, 2013.

Cinéma et histoire :

Gauthier Christophe (dir.), Pascal Ory (dir.), Dimitri Vezyroglou (dir.), *Pour une histoire cinématographique de la France, Revue d'histoire moderne et contemporaine,* octobre-décembre 2004

Lagny Michèle, *De l'histoire au cinéma*, Armand Colin, 1992

Morrissey Priska, *Historiens et cinéastes. Rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, 2004

« Cinéma et histoire », *Annales,* novembre-décembre 2008

Sur la littérature

Sur le « roman à thèse » et la notion de propagande

Ellul Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

Suleiman Susan R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

Sur le réalisme socialiste

Aucouturier Michel, *Le réalisme socialiste*, Paris, Puf (Que sais-je ?), 1998.

Lahanque Reynald, *Le réalisme socialiste français (1934-1954)*, thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2002.

Sapiro Gisèle (dir.), Paul Aron (dir.), *Repenser le réalisme socialiste, Sociétés & Représentations*, vol. 15, n°1, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003.

Textes d'Aragon sur le Réalisme socialiste

Aragon Louis, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935.

Aragon Louis, *L'œuvre poétique IV (1927-1929)*, Paris, Livre Club Diderot, 1974.

Aragon Louis, « Arma virumque cano », préface aux *Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942.

Aragon Louis, « La rime en 40 », préface au *Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1941.
Aragon Louis, « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *Fontaine* n°14, juin 1941.

Aragon Louis, « De l'exactitude historique en poésie », préface à *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, les Livres merveilleux, 1945.

Aragon Louis, *Brocéliande*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942.

Aragon Louis, *Œuvres poétiques complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.

Littérature et engagement

Bouju Marie-Cécile, *Lire en communiste. Les maisons d'éditions du Parti communiste français, 1920-1988*, Rennes, PUR, 2010.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Denis Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil (Points), 2000.

Sapiro Gisèle, « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, no. 1-2, 1996, pp. 3-35.

Sapiro Gisèle, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, le Grand livre du mois, 1999.

Sur la malédiction littéraire

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Brissette Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

Brissette Pascal, *La malédiction littéraire : constitution et transformation d'un mythe*, thèse de doctorat, sous la direction de Marc Angenot, Université McGill, 2003.

Verlaine Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884 [réed. aug. 1888].

Sur 1848

Analyses et témoignages contemporaines aux événements

Guizot François, *Histoire générale de la civilisation en Europe de la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, 1838, « Septième leçon : tableau comparatif de l'état des Communes au XIIe et au XVIIIe siècles, Paris, Didier, 1870, consulté sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432075c/f9.item.texteImage

Marx Karl, *Les luttes de classes en France (1848-1850) et Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Montreuil-sous-Bois, Ed. Science Marxiste, coll. Bibliothèque jeunes, 2010.

Stern Daniel (Marie d'Agoult), *Histoire de la révolution de* 1848, Paris, Charpentier, 1862.

Tocqueville Alexis de, *Souvenirs*, Paris, Gallimard, (Folio Histoire), 1999.

Ouvrages généraux

Agulhon Maurice, *1848 ou l'apprentissage de la république 1848-1852*, Paris Seuil, Point, 1973.

Aprile Sylvie, *La révolution inachevée 1815-1870*, Paris, Belin, 2010.

Sur le centenaire de 1848

Faure Alain, « Quand nous faisions « 48 » », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 31 | 2005, mis en ligne le 18 février 2006, consulté le 19 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/rh19/943

Snégaroff Thomas, « D'un centenaire à l'autre : la Société d'histoire de la révolution de 1848 et le centenaire de la révolution de 1848 », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle* [En ligne], 31/2005, mis en ligne le 18 février 2006, consulté le 18 juin 2015. URL : http://rh19.revues.org/951.

Historiographie

Ginzburg Carlo, *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Verdier, 2010.

Noiriel Gérard, *Sur la crise de l'histoire,* Paris, Gallimard (Folio), 2005.

Ory Pascal, *L'histoire culturelle,* Paris, Puf (Que sais-je ?), 2004.

Prost Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Point, 1996

Revel Jacques, *Jeux d'échelle. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Seuil, 1996.

ANNEXES

ANNEXE 1 : SÉQUENCE 5

DEUXIÈME VERSION :

4. **Cuisine de l'auberge –**

C'est le postillon de la diligence de Paris, Adrien Collignon, qui fait à ceux de la cuisine et à Jean le récit de ce que lui a vu… parce qu'il y était… alors il peut en parler. Et ! bien, pour en arriver là… il faut dire d'abord que ses chevaux n'avaient plus de foin parce que la troupe montée était dans Paris depuis quarante-huit heures. Alors il avait attelé Pompon à un chariot et il avait cherché partout un foin toujours refusé.
– Ça n'est pas drôle de circuler dans un Paris où tout le monde est dans la rue, ça avait commencé Place du Panthéon et…

5. **Images directes –**

… il avait rencontré des bataillons de la Garde Nationale entourés d'étudiants et d'ouvriers, chantant la Marseillaise, criant « Vive la Réforme » quand, arrivant à la place de la Bastille, il y avait deux officiers d'État-Major qui annonçaient la chute de Guizot et la constitution d'un Ministère Molé.
La foule et les gardes nationaux étaient autour des deux messagers et criaient : « C'est une feinte » et un autre qui disait (synchrone avec la voix de Collignon) : « Peu nous importe les hommes… C'est un changement de système que nous voulons. Il nous faut la réforme et la réforme la plus entière ». Enfin le temps passe et j'arrive à trouver du foin. Pas beaucoup, mais tout de même de quoi mettre mes chevaux sur la route le lendemain.

6. **Devant un hangar à fourrage –**

C'était déjà le soir. J'aurais bien voulu rentrer. Le gars qui m'aidait à charger le foin me raconte que la foule avait entouré le poste de police, désarmé les municipaux, parce qu'on avait procédé à beaucoup d'arrestations.
Bref, j'avais à peine fini mon demi-chargement qu'un cortège se met en branle, les uns avec des lampions, les autres avec des branches. Je me dis que je vais changer de chemin et rentrer chez moi. Il faisait nuit noire quand en arrivant…

7. <u>Près du Boulevard des Capucines.</u>

… Pompon et moi nous sommes bloqués. Le cortège qui était devenu énorme demandait le passage à un barrage de fantassins du 14e de ligne.
Le Colonel lui dit :

- « Ma consigne est de m'opposer aux désordres, je refuse de vous laisser passer… »

Alors, la foule commence à crier, à dévisager les soldats. Le Colonel se retire derrière ses fantassins, fait descendre ses cavaliers et j'ai entendu : « Grenadiers, croisez la baïonnette ».
Les premiers rangs de la foule reculent, d'autres se couchent à terre. On entend un coup de feu chez les fantassins, puis une décharge générale. La foule crie, hurle, se disperse. Les chevaux se sauvent et le boulevard reste tout vide avec des morts et des blessés. Les soldats rompent les rangs et s'enfuient.
Il y eut un moment de silence de mort… Je descendais de ma charrette pour m'approcher des blessés quand un officier de la garde nationale arrive en courant… Il me fait regrimper dedans et amène Pompon par la bride sur le Boulevard.
On charge les cadavres dans mon chariot pendant que la foule relève les blessés.
Mon chariot était rempli… des gars arrivent avec des torches et on se met en marche. On criait : « Vengeance… on assassine le peuple… »
Moi qui suis habitué à mener mes quatre chevaux sur les grand' routes, je n'avais jamais pensé qu'un jour je ferais le croque-mort.

8.

Enfin, au petit jour, je rentre avec Pompon. Les gens construisaient partout des barricades.
Ma diligence était attelée. Mes clients étaient là. Un homme qui courait arrive le dernier

(On voit sans commentaire le baron Etienne traverser une barricade en construction, bousculer dans sa hâte un ouvrier qui lui arrache le revers de sa redingote).

QUATRIÈME VERSION :

CUISINE DE L'AUBERGE

Adrien est au milieu de la cuisine. Tous l'écoutent, ahuris et stupéfaits.

ADRIEN : Oui, c'est ça qu'ils ont crié… et moi avec eux… parce que c'était vrai… mais ça c'est le soir. Il faut prendre l'affaire depuis le matin.

IMAGES DIRECTES

ÉCURIE DU DÉPART DES DILIGENCES

Adrien termine le pansage de ses chevaux.

Récit : J'avais tout juste fini la litière des chevaux… il n'y avait plus grand-chose dans les râteliers. Je dis à Pompon :

Travelling avant *sur Adrien, qui caresse le museau de son cheval*

Synchrone avec lui-même :
« On ne peut quand même pas vous mettre demain matin sur la route avec rien dans le ventre, par vrai ?... Depuis deux jours que cette sacrée cavalerie est arrivée, pas moyen de trouver une botte de foin pour les civils… » Je me dis : Il faut que je le trouve, mon foin, y-a pas !

Devant la porte de l'écurie des diligences : Adrien grimpe dans un chariot.

Récit : Bref, j'attelle Pompon et nous voilà partis…

Un coin du faubourg, encombré de gens conformément au récit

Récit : Je voulais prendre par la rue pavée : c'était plein de gens

Images conformes au récit :

Je tombe sur un rassemblement de Gardes nationaux qui entouraient un officier.

Images conformes au récit :

Ils criaient :
« Il nous faut la Réforme… »

Images conformes au récit :

« À bas Guizot… »
« À bas les ministres… »
« Vive la Réforme… »

Images conformes au récit :	
	Ils étaient entourés d'étudiants, d'ouvriers qui les applaudissaient et qui criaient avec eux.
Images conformes au récit :	Un peu plus loin, le long des maisons, il y avait des gars de la Ligne…
Images conformes au récit :	… et des Municipaux qui s'apprêtaient à charger les manifestants.
Travelling *rapide avec l'officier :*	Alors, l'officier de la Garde va les trouver :
C'est toujours la voix d'Adrien, synchrone avec ce que dit l'officier sur l'image.	« Rentrez dans vos casernes… ne tirez pas sur des citoyens inoffensifs, sinon nous nous y opposerons par la force. »
Adrien fait demi-tour avec son chariot.	*Récit :* Moi j'avais pas affaire là-dedans, fallait que je trouve mon foin.
Le cortège entoure la voiture d'Adrien :	Quand je m'en allais, ils se sont tous mis en marche en chantant *La Marseillaise*.
Adrien arrête son cheval. Il descend de son chariot et prend la patte de Pompon.	J'arrive à l'entrée du faubourg, mais j'ai un embêtement… … Pompon avait un clou dans son sabot. Vous pensez, tous ces chevaux de cavalerie, c'est ferré comme pas un… Bref, je lui enlève son clou.
Images conformes au récit :	Il y avait un gars qui gueulait (ils m'ont dit que c'était un médecin) :
Voix d'Adrien synchrone avec le médecin :	« Cette monarchie est une équivoque. Cette crise politique est une véritable offense… Qu'a-t-il fait le Roi ?... » J'avais envie de lui dire :
Adrien, tenant le clou à la main :	*Synchrone avec lui-même :* « C'est bien vrai ce que tu dis là, mais mon cheval qu'est-ce qu'il a fait pour

qu'on lui foute des clous dans les pattes… et rien dans l'estomac. »

Images conformes au récit :

Il y en a un autre, un peu plus loin, qui crie (un avocat) :
Synchrone avec l'avocat.
« Le peuple est dans son droit. »
Sur quoi…

Images conformes au récit :

… arrivent deux officiers d'État-major. Ils annoncent que Guizot et le Ministère sont par terre.

Images conformes au récit :

Ils se mettent tous à crier :
« À bas Guizot… »
« Vive la Réforme… »

Images conformes au récit :
Adrien, synchrone avec celui qu'on voit :

Il y en a un qui dit :
« C'est encore une feinte. »

Images conformes au récit :
Adrien, synchrone avec celui qu'on voit :

Un autre :
« Ce n'est pas un changement d'hommes que nous voulons, c'est un changement de système… Il nous faut la Réforme, la Réforme la plus entière. »

Images conformes au récit :

Sur quoi, arrive un escadron de cuirassiers…

Images conformes au récit :

… qui veut faire mettre tout le monde en place.
On les insulte. Les gardes, les ouvriers, les étudiants se mettent tous à chanter.

On entend La Marseillaise.

Synchrone avec lui-même :

Oh !… que je dis à Pompon… Viens donc, gamin, c'est pas encore par là qu'on trouvera notre pâture.

Arrivée dans une rue :

J'arrive rue des Prouvaires. Un gars m'avait dit : « Vas-y toujours… qu'est-ce que tu risques… » S'il n'y a plus rien

Adrien entre dans une cour. On lit : Pailles et fourrages.

pour les gens, il y a peut-être encore de quoi pour les pauvres bêtes. Je me mets à gueuler dans la cour :

Synchrone avec lui-même :

« Je voudrais du foin… du foin pour mes chevaux… Alors, où est-ce qu'il est le foin ?... C'est quand même pas M. Guizot qui le bouffe… ni les gens du quartier ? »

Plan du garçon qui arrive en courant.
Voix d'Adrien, synchrone :

Le garçon arrive :
« On va te le donner ton foin… heureusement que tu n'es pas venu deux heures plus tôt… Il y en a plus d'un ici, dans le coin, qui est resté sur le pavé. Enfin maintenant, ça y est, on est tranquille, il n'y a plus de Guizot et on a la Réforme.

Soir tombant :
Adrien sort de la cour.

Enfin, mon demi-chargement était terminé, la nuit commençait à tomber quand…

Passage du cortège avec des branchages et des lampions. (On entend le Chant des Girondins).

… tout un cortège se met en branle.

Suite du précédent :

« Si ça continue comme ça, que je dis à Pompon, on n'est pas encore rentrés chez nous. » Je ne croyais pas si bien dire…

Adrien arrive dans une rue qui débouche boulevard des Capucines. La foule l'empêche d'avancer.

… voilà qu'en arrivant près des boulevards, Pompon et moi nous sommes bloqués.

Image conforme au récit :
Ils chantent Le Chant du Départ.

Le même cortège était devenu énorme.

Image conforme au récit :

Le Lieutenant, qui était en tête, demande le passage à un barrage de fantassins.

Image conforme au récit :
Voix d'Adrien, synchrone :

Le colonel lui répond :
« Je refuse de vous laisser passer… »

Image conforme au récit :

La foule commence à crier.

Image conforme au récit :

Tous ceux qui étaient derrière et qui ne comprenaient pas ce qui se passait, se mettent à pousser…

Image conforme au récit :

… et les gens qui sont en tête arrivent jusque sous le nez des chevaux…

Image conforme au récit :

Le colonel fait descendre ses cavaliers et crie :

Image conforme au récit :

« Grenadiers… croisez la baïonnette. »

Image conforme au récit :

Il y a tout un tumulte. Les premiers rangs veulent reculer.

Image conforme au récit :

On entend un coup de feu…

Image conforme au récit :

… puis une décharge générale qui vient de la troupe.

Image conforme au récit :

La foule crie… hurle…

Image conforme au récit :

… se disperse…

Image conforme au récit :

… les chevaux se sauvent….

Image conforme au récit :

… les soldats s'enfuient…

Image conforme au récit :

… et le boulevard reste tout vide avec des morts et des blessés.

Image conforme au récit :

J'allais descendre de ma charrette pour m'approcher d'eux, quand un officier de la Garde arrive en courant…

Image conforme au récit :

… et amène Pompon par la bride sur le boulevard.

Image conforme au récit :

On entasse les cadavres dans mon chariot…

Image conforme au récit :

… et, tout autour de nous, les gens portent secours aux blessés.

Image conforme au récit :

Mon chariot était tout rempli…

Image conforme au récit :

… des gars arrivent avec des torches…

Image conforme au récit :

… et on se met en marche.
On criait :
« Vengeance… on assassine le peuple…

Promenade du chariot funèbre aux lueurs des torches.

… Aux armes… Aux armes… on égorge nos frères. »

Suite du même

Le tocsin commence à sonner. On bat la générale dans les rues
(Un temps)

Suite du même

Moi qui suis habitué à conduire mes quatre chevaux sur les grand-routes, c'est comme ça que, pendant toute une nuit, j'ai fait le croque-mort.
Enfin, au petit jour, je rentre avec Pompon… il en avait plein ses sabots…

On voit Adrien lui caresser l'encolure.

… Hein, Pompon… on pourra dire qu'on en aura fait du chemin tous les

deux, et jamais l'un sans l'autre… hein ?... On en a eu du mal à rentrer…

Ici une barricade.

Là, une autre.
J'avais beau leur dire : Alors… où voulez-vous que je passe avec mon cheval si vous foutez tous les pavés en l'air ?

Bref, j'arrive au départ de la poste. Nicolas, le maréchal-ferrant, m'avait donné un coup de main.

ANNEXE 2 : SÉQUENCE 6

DEUXIÈME VERSION :

9. <u>Dans la cuisine de l'auberge.</u>

Jean a les yeux rivés au visage de Collignon. La douceur de son visage a fait place à une expression de colère.
Le baron Étienne pousse la porte de la cuisine et demande fort sèchement « si on va bientôt manger et si c'est une raison parce que les émeutiers déchaînent la foule des Parisiens pour que les honnêtes gens se passent de nourriture. »
Et notre Jean, jusqu'alors modeste et effacé, prend feu :

- « Naturellement « les honnêtes gens » s'étonnent maintenant de ce qui arrive, mais ils auraient pu y penser un peu plus tôt… Ont-ils fait droit, eux qui tiennent le pouvoir, à des revendications très justes et très simples : la presse libre, le droit de se réunir, le droit de voter pour chacun et non pour ceux qui paient plus de deux cents francs d'impôts… -

Pendant qu'il parle, une jeune fille est entrée, qui porte un sac de voyage. Elle est habillée simplement. Elle est trempée de pluie. Elle ne peut parler car Jean continue ses récriminations, qu'elle écoute, éberluée.

- « Et les conditions de travail : 14 heures par jour pour des salaires de famine… et les enfants de dix ans dans les ateliers… le chômage qui grandit et un hiver sans pain…

Et la jeune fille, Françoise, demande doucement :

- « J'ai retenu ma place pour demain matin. Je vais à Paris… Je voudrais bien dormir ici ».

C'est facile. – De la salle à manger voisine monte un indescriptible brouhaha dans lequel on perçoit : le Roi… La Charte… La Réforme… etc..

QUATRIÈME VERSION/

La porte de la cuisine s'ouvre. Apparaît le baron Étienne, dont l'image se superpose à sa propre image, courant :

BARON ÉTIENNE : Je voudrais bien savoir.
ADRIEN : Décidemment, vous arrivez toujours au même moment, vous.

BARON ÉTIENNE : Je voudrais bien savoir si nous pourrons bientôt prendre notre souper… ou si c'est une raison, parce qu'une bande d'énergumène veut mettre Paris à feu et à sang, que les honnêtes gens se passent de nourriture.

ADRIEN : Oh ! la faim ne choisit pas ses victimes, Monsieur.

JEAN : Seulement, jusqu'à présent, c'est toujours les mêmes qui l'ont éprouvée… la faim.

Jean se lève :

ÉTIENNE : Qu'est-ce que c'est ?

JEAN : Ça veut dire que « les honnêtes gens », comme vous les appelez, auraient pu penser un peu plus tôt à ce qui arrive… Pour vous, la faim ça fait partie du travail… Tous ceux qui ont trop faim, c'est bon pour la fusillade… Depuis quinze ans, entre Lyon, Saint-Étienne et Paris, il n'y a qu'à se baisser pour en ramasser.

À mon dernier passage ici… il y avait là, au coin de cette table, deux compagnons verriers… Le plus jeune, lui, n'a sûrement pas eu le temps d'avoir faim : il a été brûlé vif par coulée de verre… il avait 14 ans et gagnait huit sous par jour, pour ses douze heures de travail… De quoi se la couler douce en somme et voir la vie en rose.

Et quand vous refusez aux gens le droit de faire entendre ce qu'ils ont à dire, parce que seuls ceux qui paient leurs deux cents francs d'impôts ont le droit de voter… quand vous refusez aux journaux la liberté d'écrire… vous pouvez toujours les appeler des énergumènes, tous ceux-là…, ça ne changera rien aux choses qui doivent être changées.

Qu'est-ce que vous comprenez, vous, de l'existence ?... Est-ce que vous pensez que vous êtes seul sur la terre ?

Pendant que Jean parle, une jeune fille trempée de pluie a poussé la porte de la

cuisine, c'est Françoise. Elle s'arrête sur le seuil, stupéfaite.

… Quand le grand-père disait : « Allons, un dernier coup de collier… il n'y en a plus pour longtemps et on pourra se reposer, être heureux… » À quoi est-ce qu'il pensait le vieux ? Pas à la soupe populaire, ni au bureau de charité… Il pensait à un banc, devant une maison, où il pourrait s'asseoir à la fin de sa vie. Eh ! bien, personne ne peut plus se reposer…. Personne ne peut plus être heureux…. Les vieux ne sont plus que des machines à traîner leurs pieds…

Jean s'avance vers le baron Étienne :

… Ça n'est quand même pas leur faute à ceux-là s'il ne pousse que du charbon ou de la ferraille dans le coin où ils sont nés… Oh ! je sais bien ce qu'ils disent : « Il faut des gens pour tout », mais on voudrait tout de même bien que notre vie n'ait pas l'air d'un péché et notre métier d'une punition… Parce que enfin, toujours le charbon, toujours l'acide, toujours le verre fondu, toujours la limaille de fer, le minimum et la céruse, on a envie de crier : « Merde… on en a assez d'être malheureux. »

ANNEXE 3 : FIANÇAILLES JEAN ET FRANÇOISE

PREMIÈRE VERSION :

1. À Robinsson

Une grande kermesse. Tout à la fois un bal, un grand banquet, un marché et la réunion de tous les spectacles qu'on peut organiser en plein air. Il fait très beau, et la foule très nombreuse qui est venue fêter le premier dimanche de la République qu'on voit partout, sur les enseignes des marchands de frites, les drapeaux et les partitions du kiosque à musique, est d'une humeur fort joyeuse. L'hiver de la faim touche à son terme, le régime détesté s'est écroulé sous les coups qu'on lui portait, la toute jeune République est « démocratique et sociale » et de plus, toute l'Europe bouge. Justement un homme grimpe sur une table et veut faire un discours, mais à peine a-t-il annoncé la chute du vieux dictateur autrichien Metternich qu'il est interrompu par les clameurs de joie ; on porte en triomphe un jeune hongrois en costume, membre sans doute d'une de ces délégations qui affluent auprès du Gouvernement provisoire. Cris et acclamations « Vive l'Italie, la Hongrie et la Pologne ». Il semble que le monde entier fasse peau neuve.

On s'arrache les journaux que proposent des crieurs qu'on voit pour la première fois. Des groupes se forment partout dans une sorte de grande exaltation.

Mais aussi on s'amuse, on danse et on boit. Une grande table où nous reconnaissons au milieu de tous leurs amis, Françoise et Michel, côte à côte. Debout, un verre, qui n'est en tout cas sûrement ni le premier, ni le dernier, à la main, Adrien Collignon, le vieux père Nivôse, a quelque peine à retrouver le fil d'un discours où il est question d'un mariage tout prochain. Charbonnel, très entouré, et célèbre déjà, comme l'organisateur tout récent du club le plus avancé de Paris, passe devant la tablée. Reconnu, il est invité à s'asseoir un moment. On n'avait pas osé l'inviter, le sachant très occupé par ses nouvelles fonctions, mais puisqu'il est là, tout s'arrange. On lui raconte tout, les fiançailles, le bonheur, et puisqu'on a réussi à arracher à la bourgeoisie le fameux droit au travail, plus rien à craindre. Michel et Françoise vont être heureux et le père Nivôse vendra son fonds et achètera à Vanves une petite maison dont il rêve sans doute depuis son arrière-grand-père.

La réserve de Charbonnel étonne un peu, mais on le voit se dérider enfin devant le spectacle qu'offrent Michel et Françoise ; comment le père Nivôse pourrait-il ne pas chanter…

Un cortège débouche, venant du « village ». On va planter un arbre de la Liberté. Charbonnel sollicité dit quelques mots très simples « Notre victoire est celle du bonheur. Nous avons seulement voulu vivre comme si nous n'étions pas des bêtes. Que personne ne se risque à vouloir nous enlever ce que nous venons de conquérir, le droit d'être des hommes ». Une sorte de grande danse entraîne tout le cortège, gardes nationaux, pompiers, maire, et peut-être curé.

Le capitaine Armand Michelot, dans son uniforme neuf, avec encore un peu la conscience d'être un des artisans de cette victoire dont on parle, avait voulu montrer à sa famille la liesse populaire. « Chapeaux bas devant l'ouvrier, mais va-t-on continuer à m'en acheter d'aussi beaux » et il est un peu ébouriffé par tout ce tapage.

DEUXIÈME VERSION :

4. <u>Atelier du père Nivôse –</u>

Le père La Croque (ainsi est surnommé le postillon depuis que les diligences ont réduit leur service) entre sur la pointe des pieds et dit bonjour des yeux à ceux qui sont là. Il y a – bien sûr – le père Nivôse qu'on entend, au milieu de la table – Françoise et Jean – son père et sa mère qui ont célébré les fiançailles par un repas simple et familial.
À l'autre bout de la table, les quatre compagnons de métier que nous avons rencontrés le matin de l'enterrement.
Ce qu'il dit le père Nivôse ? Beaucoup de choses sensées en peu de mots : Qu'on ne tient pas le bon bout uniquement parce qu'on plante des arbres de la liberté… que c'est bien beau les chansons et les idées générales, mais qu'enfin pour qu'une maison tienne sur pieds… il faut d'abord savoir sur quoi on les pose ses pieds. Eh ! bien, lui n'est pas du tout rassuré… et tout ça qui a débuté dans la polka pourrait bien se terminer dans un drôle de quadrille.
Il y a naturellement un petit temps de froid… puis on se reverse un coup de café et de gniole et la conversation générale reprend tant bien que mal
C'est le moment que choisit Jean pour entraîner sa mère dans la pièce voisine.

TROISIÈME VERSION :

24. Atelier du père Nivôse –

Le père La Croque (ainsi est surnommé le postillon depuis que les diligences ont réduit leur service) entre sur la pointe des pieds et dit bonjour des yeux à ceux qui sont là. Il y a – bien sûr – le père Nivôse qu'on entend au milieu de la table – Françoise et Jean – son père et sa mère qui ont célébré les fiançailles par un repas simple et familial.
À l'autre bout de la table, les quatre compagnons de métier que nous avons rencontrés le matin de l'enterrement.
Ce qu'il dit le père Nivôse ? Beaucoup de choses sensées en peu de mots : Qu'on ne tient pas le bon bout uniquement parce qu'on plante des arbres de la liberté et qu'on fait des discours ronflants qui se perdent dans les idées générales. C'est par la logique et l'audace qu'on sauve les Révolutions. Si vous en manquez vos ennemis en auront pour vous. Ils ne verront qu'une chose dans votre faiblesse, la mesure de leur force… et ils s'en serviront je vous le garantis…
Ce sont les premiers pas qui déterminent la route où on s'engage… Ces élections précipitées seront dérisoires… Le peuple ne sait pas… et il faut que la lumière se fasse dans le moindre hameau… sinon le vote de demain sera une surprise et un mensonge.
« Tu nous prophétise déjà des malheurs ?... » demande Jean
« Je ne les prophétise pas… je les prévois….

que c'est bien beau les chansons et les idées générales, mais qu'enfin pour qu'une maison tienne sur pieds… il faut d'abord savoir sur quoi on les pose ses pieds. Eh ! bien, lui n'est pas du tout rassuré… et tout ça qui a débuté dans la polka pourrait bien se terminer dans un drôle de quadrille.

Il y a naturellement un petit temps de froid… puis on se reverse un coup de café et de gniole et la conversation générale reprend tant bien que mal
C'est le moment que choisit Jean pour entraîner sa mère dans la pièce voisine.

QUATRIÈME VERSION : séquence 24

ATELIER NIVOSE

L'Atelier est très simplement décoré de guirlandes et de feuillages. Une grande table est installée au centre, et tout autour sont assis Jean et

Françoise, le père Nivôse, le père et la mère de Jean, les copains de l'Atelier.

LA CROQUE : Excusez-moi, j'arrive toujours comme un courant d'air… C'est la faute aux enterrements. Mais j'ai du bleu, du casse-poitrine.
NIVÔSE : C'est ce que je disais… les gens crient toujours que les choses arrivent comme un courant d'air qui vous attrape au détour d'une rue. Ils disent : « Tiens… encore un accident… on n'avait pas regardé du bon côté. »
LE PÈRE DE JEAN : Il faut tout de même bien que les choses soient dites, Nivôse.
NIVÔSE : Il faut surtout que les choses se fassent… ce qui n'est pas fait à son heure et dans son temps, c'est du mauvais travail pour le lendemain et d'une bonne chose, hein ! on en a vite fait une mauvaise… Tiens… les élections par exemple ! Qu'est-ce qu'il disait le citoyen au pied de son Arbre de la Liberté ? quand il parlait de suffrage universel ? Eh bien ! si la lumière n'est pas faite jusque dans le moindre hameau… si chacun n'a pas compris que c'est le bien commun qui est en cause… ces élections précipitées, ce sera hypocrisie et mensonge.
LA CROQUE : Tu parles comme un imprimeur. Ceux-là, ils ont tout lu… Mais pour les autres, il faut quand même bien qu'on leur dise par quel bout ça se prend.
NIVÔSE : Si tu avais été avec moi à la Croix Rousse à Lyon, ou même avant, tiens, au Cloître Saint-Merry, tu aurais tout de suite compris par quel bout ça s'attrapait.
JEAN : Tu nous prophétise déjà des malheurs ?
NIVÔSE : Non, je les prévois… un jour, on nous traitera de vieilles bêtes et pourtant… qui a écrit sur les murs : « Mort aux voleurs ». Tu en as vu, toi,

des chaudronniers ou des souffleurs qui vivent à six entre un évier et un placard, s'installer dans les logements de ceux de la haute qui s'étaient sauvés en février comme des lapins ? On a quand même sa dignité… et la République se fait avec l'honnêteté des gens… Tiens, Nicolas, le maréchal-ferrant, eh bien, quand il a quitté les Tuileries après les avoir gardées, on lui a demandé ce qu'il voulait… tu sais ce qu'il a répondu ? « Je voudrais bien une paire de chaussures pour rentrer chez moi. » Il était rentré aux Tuileries les mains vides, il en est sorti de même… il n'y a pas beaucoup de locataires de cette maison qui pourraient en dire autant. Moi, je commence à penser qu'il n'y a que ceux-là, qui ont partagé notre malheur, qui pourront faire quelque chose pour nous.

LA MÈRE DE JEAN : Ce n'est pas bien un jour pour parler de ça.

LE PÈRE DE JEAN *à Nivôse* : Tu ne te rappelles donc pas la grand-mère Hortense. Quand ça n'allait pas… elle disait toujours : « Ah ! mes pauvres enfants… encore un coup de collier… celui-là, c'est le dernier. »

LA MÈRE DE JEAN : Dans les campagnes, bien sûr, ce n'est pas comme dans les villes, mais dans le fond… tout ce qu'on fait c'est toujours pour le bonheur des enfants, n'est-ce pas ?

NIVÔSE : Le bonheur ? C'est une chose dont on ne parlait jamais avec ma pauvre Estelle. Le soir, on remuait ses idées…. On essayait de penser à l'avenir… mais le bonheur s'arrêtait là… dans la tête… pas moyen de l'attraper…. Tu restes avec tes misères… tes ennuis… ça vous colle partout comme si on était tombé dans la soupe… ça fait une vie bien ingrate, dans laquelle il n'y a guère de récompense.

LA MÈRE DE JEAN : Je te trouve bien sévère, Nivôse… Tu n'as jamais eu d'enfants… toi ! Les petits, ça aide à vieillir moins vite… et le Jeantou et la Françoise je les trouve bien méritants.
LA CROQUE : Et puis… ils aiment encore des choses dont on a perdu le goût… quand on arrive au bout du rouleau.
NIVÔSE : Justement… je peux leur dire à Françoise et à Jean : j'arrive au bout de mon rouleau, je regarde ma besogne bien en face…. Eh bien, mes enfants… on vous laisse ce qu'on avait de mieux à vous offrir… ce qu'on a obtenu… ce qu'on avait espéré… mais il vous reste tout ce que nous n'avons pas réussi.
LE PÈRE DE JEAN : Alors, Nivôse… tu crois que ça va marcher… toi… que… enfin, par chez nous, on n'en parle pas en bien tu sais.

On vient d'entendre, venant de la place, un chant grandiose et tragique.

Chant.
FRANÇOISE : Qu'est-ce que c'est ?

Ils se lèvent… s'approchent de la fenêtre.

Un long cortège traverse la place. Le chant est déchirant.

LA CROQUE : Ça, c'est la justice qui passe.
NIVÔSE : … Ce sont les Polonais qui rentrent chez eux. Ils sont comme nous, les Polonais, il faut qu'ils remettent un peu d'ordre dans leur ménage.

Plans du cortège qui chante :

Chant.

Jean fait signe à sa mère qu'il emmène.

ANNEXE 4 : ARRESTATION DE BLANQUI

TROISIÈME VERSION :

32. ~~Une rue déserte~~ : la rue Monthodon

La rue est déserte ; ils peuvent s'y engager à coup sûr : ils n'ont pas été suivis. Devant le n°18 Jean se sépare de Françoise… qu'elle l'attende… là… sous la porte cochère.
Jean entre dans la maison. Il doit être à peine au pied de l'escalier que Françoise entend un bruit de pas cadencés : c'est la troupe et la police qui débouchent au coin de la rue.
Françoise se précipite vers la maison où Jean est entré… elle s'engage dans l'escalier et appelle : « Jean… Jean… ils sont là ». Jean ne répond pas… mais ses pas dans l'escalier s'accélèrent. Françoise va-t-elle redescendre ? Elle n'en a pas le temps : les soldats et la police sont devant la porte.
Françoise se dissimule dans le renfoncement d'un couloir juste à temps pour que les policiers qui montent ne la voient pas.
Elle écoute, anxieuse. Le bruit des pas des policiers s'est accéléré comme s'ils voulaient rattraper quelqu'un. Puis des bruits de coups, de bagarre… Jean s'est fait prendre….
Sur le pauvre visage de Françoise on suit tout le XXXXX avec des bruits. Des claquements de porte et une terrible confusion dans ce que crient les gens.
Et maintenant les pas lourds redescendent. Non ce n'est pas Jean qui est encadré par les policiers : c'est un homme tout en noir : c'est Blanqui.
C'est terrible le temps qu'il faut pour descendre un escalier…. et Françoise monte, elle appelle aussi bas qu'elle peut : Jean…. Jean… Il n'y a toujours que les bruits de pas dans la cage d'escalier. « Jean… Jean… »
Jean s'est réfugié près de l'accès aux greniers. Il a pu échapper aux policiers… mais il est mal en point : son bras lui fait grand mal.
Au dehors, coups de sifflets, commandements… une porte de fiacre qui se ferme… et le bruit des sabots d'un cheval qui s'en va.
« On peut sortir ». Seulement, il faudrait bien xxxxx son bras à Jean. Françoise veut lui faire une écharpe avec le foulard qu'elle porte au cou. Que Jean tienne donc la petite boite du bijoutier et ce sera vite arrangé…
Pas assez vite cependant pour éviter une autre présence : celle de quelqu'un qui marche dans un couloir sur la pointe des pieds.
Jean et Françoise sont rentrés dans leur renfoncement et, retenant leur souffle, ils voient passer non loin d'eux une autre silhouette en redingote : celui qui arrive toujours quand on croit que c'est fini.
L'homme descend.

Mais c'est dur, quand un bras vous fait si mal, de ne pas respirer… et Jean laisse échapper la petite boite qu'il tenait.
C'est un tout petit bruit… tout clair et bref que celui de ces deux alliances qui roulent sur quelques marches.
L'homme s'arrête… Plus rien… Il continue de descendre… il est parti.
Deux alliances sur une marche sont ramassées par les mains de Françoise.
« Tu vois, dit-elle à Jean, pour le meilleur et pour le pire ».
Jean la regarde profondément. Il l'embrasse.

QUATRIÈME VERSION :

Jean et Françoise se sont arrêtés au coin de la rue Montholon et de la rue « X ».

Un coup d'œil derrière eux : ils n'ont pas été suivis.

Un coup d'œil devant eux : à part un usager du quartier, qui rentre rapidement chez lui, il n'y a personne. Jean entraîne Françoise.

Ils s'arrêtent sur le trottoir, face à la maison qui porte le n°18.

JEAN : Attends-moi là, Françoise.

Françoise se retire dans l'encoignure d'une porte cochère.

Jean entre dans la maison n°18

Françoise, sous la porte cochère, entend les bruits qui se rapprochent. *Bruit de troupe en marche.*

Françoise fait quelques pas dans la rue et aperçoit…

Une cinquantaine d'hommes de troupe en armes et des forces de police qui s'approchent.

Elle rebrousse chemin, change de trottoir et, rasant le mur, entre au n°18.

CAGE DE L'ESCALIER
DE LA MAISON
DE BLANQUI

Françoise arrive au pied de l'escalier et crie en regardant vers le haut :

FRANÇOISE : Jean… Jean… ils arrivent.

Françoise appuyée contre la rampe de l'escalier, regarde vers le haut de la maison.

On aperçoit Jean au palier du deuxième étage qui se penche sur la rampe et fait signe à Françoise de ne pas crier.

Les bruits de troupe se rapprochent.

Françoise, inquiète, grimpe les premières marches de l'escalier et appelle Jean de nouveau.

FRANÇOISE : Je t'en prie, Jean, fais attention, il vaut mieux….

Françoise s'est arrêtée de parler… On entend au dehors le claquement sec des hommes qui posent l'arme au pied. Françoise hésite. Peut-elle redescendre ? Elle n'en a pas le temps. Elle a tout juste celui de s'effacer le long du mur.

On aperçoit, par la porte, les forces de police qui se mettent en ordre devant la maison. Un fiacre vide s'arrête devant la porte.

Françoise, affolée grimpe l'escalier.

Les bruits, qui se rapprochent, l'affolent. Elle aperçoit, au travers de la cage de l'escalier, des hommes en

Bruits de la troupe.

redingote qui se mettent en place au rez-de-chaussée et d'autres qui grimpent l'escalier très rapidement.

Elle se réfugie au deuxième étage, dans le fond du couloir, derrière des objets appartenant au marchand de vannerie qui occupe le palier.

CAGE DE L'ESCALIER

Des locataires inquiets sont sortis de leurs appartements. Les policiers les font rentrer chez eux.

BRUITS DE VOIX : Fermez les fenêtres… et rentrez chez vous… Personne dans l'escalier… et personne au dehors.

Pendant que deux ou trois policiers assurent la sécurité de l'escalier, ceux qui l'ont grimpé très rapidement sont déjà arrivés au 3e étage.

Françoise est toujours appuyée le long du mur, entre un mannequin en osier et une cage à oiseaux.

BRUITS DE VOIX : Il est à gauche… attention.

Tout un tumulte : on dirait qu'on vient d'attraper quelqu'un.

Bruits de pas accélérés : C'est comme s'il y avait une bagarre, les portes s'ouvrent, se ferment, claquent…

Françoise mord le coin du foulard qu'elle porte autour du cou, le foulard « FIDÉLITÉ » qu'elle porte depuis la fête.

Il y a un petit instant de silence. Si Françoise pouvait faire un demi pas, elle pourrait voir ce qui se passe. La lame du parquet sur laquelle elle pose le pied fait du bruit. Elle sursaute.

Elle réussit cependant, en se glissant le long du mur, à apercevoir ce qui se passe à l'étage supérieur.

Ce n'est pas Jean qui est encadré par les policiers, mais un homme tout en noir : c'est Blanqui.

Il suffit à Françoise de faire encore deux pas pour ne pas perdre de vue tout le groupe qui descend et qui emmène Blanqui vers l'étage inférieur.

Dès que les policiers encadrant Blanqui ont dépassé le tournant du deuxième étage, Françoise sort de son couloir…

…et grimpe vers le troisième.

PALIER DU 3ÈME ÉTAGE

Françoise cherche où Jean a bien pu se réfugier. Elle appelle, aussi bas que possible.

FRANÇOISE : Jean… Jean…

Jean sort de sa cachette. Il s'était réfugié près de l'accès au grenier, au 3e étage. Il tient son bras droit avec sa main gauche.

Son bras lui fait très mal.

FRANÇOISE : Tu es blessé ?...

Au moment où Jean va répondre, on entend au dehors des coups de sifflets, des commandements, une porte de fiacre qui se ferme et le bruit des sabots d'un cheval qui s'en va.

Françoise prend Jean par le bras gauche.

FRANÇOISE : Viens… Maintenant on peut sortir.

Ils font quelques pas.

JEAN : Mon bras, Françoise… Mon bras…

FRANÇOISE : Qu'est-ce qu'ils t'ont fait ?

Jean hausse les épaules.

Françoise veut défaire le foulard qu'elle porte au cou, mais la petite boite qui contient les alliances du bijoutier la gêne. Elle la remet à Jean. Françoise défait son foulard et va faire une écharpe à Jean.

Dans le silence, on entend une porte qui grince et le bruit de quelqu'un qui marche sur la pointe des pieds.

Jean et Françoise se regardent et Jean ramène Françoise le long du mur.

Porte qui grince.
Bruits de pas, sur la pointe des pieds.

Du palier inférieur, se rapproche le bruit de celui qui marche : c'est un policier, celui qui s'en va le dernier. Il s'arrête un instant, il écoute…

Bruits de pas qui se rapprochent.

Jean et Françoise, retenant leur respiration, le long du mur. On voit sur le visage de Jean la douleur que lui cause son bras, ce même bras qui s'affaisse et dont la main tient la petite boite des alliances.

PALIER DU 2E ÉTAGE

Le policier descend.

Bruits de pas.

Le visage de Jean se détend, pendant que la tête de Françoise s'appuie sur son épaule. Mais la détente de Jean, c'est un affaiblissement et il laisse échapper la petite boite qu'il tenait. On entend le bruit clair et léger des deux alliances qui roulent dans l'escalier.

Bruit des alliances.

Le policier qui descendait s'est arrêté. Il écoute… silence absolu… L'homme continue de descendre.

Bruits de pas.

Deux alliances sur une marche de l'escalier sont ramassées par les mains de Françoise.

Françoise se redresse. Jean est près d'elle.

FRANÇOISE, *très bas* : Tu vois, Jeantou… pour le meilleur.
JEAN : Et pour le pire.

LA RUE MONTHOLON

La rue est déserte ; c'est la nuit tombante.

Au fond de la rue, un dragon à cheval est en place.

Au premier plan, un autre dragon, vêtu, lui aussi, d'un long manteau blanc, vient se mettre en place. Deux ou trois petites lumières s'allument.

On entend, répercuté dans la rue, un commandement sinistre.

UNE VOIX : Sentinelle… prenez garde à vous.

Et sur ce fond de décor, on voit passer furtivement Jean et Françoise qui se serrent l'un contre l'autre.

ANNEXE 5 : SÉQUENCES DU BIORAMA

DEUXIÈME VERSION :

35. <u>Les arcades du Palais Royal, à la tombée du jour –</u>

Des gens sont arrêtés devant la façade d'un petit théâtre : le « Biorama ». Un bonimenteur (c'est le professeur Emilio) vante son spectacle où grâce à une lanterne magique perfectionnée il montre en couleurs les choses les plus étonnantes de la nature et relate les grands événements de la vie des hommes.
C'est d'abord une fin de séance, d'où sortent M. Espivent-Vignolles et le baron Étienne. Le baron Étienne est tout souriant : ce spectacle l'a ravi. Enfin ! le bon sens reprend ses droits. Le sentiment de l'ordre aussi !

- « Oui, ajoute M. Espivent, ce serait encore bien plus drôle s'ils savaient tout… »

M. Espivent et le baron montent en calèche.
Arrivent en sens inverse Françoise et Jean qui entrent dans une bijouterie.

[…]

37. <u>Intérieur du Biorama –</u>

La séance est déjà commencée, lorsque Jean s'installe tendrement près de Françoise. Le Professeur Emilio, dans un langage aussi brillant que plein de fantaisie, montre tout à tour : la jonque chinoise qui vient d'arriver à Marseille – le grand Explorateur qui découvre la savane – puis des nègres, des métis, des Incas et autres gens de couleur qui, en des poses symboliques, chaînes rompues, etc… témoignent de l'abolition de l'esclavage.
Il enchaîne fort habillement par la liberté de la presse et les nouveaux marchands de journaux – le suffrage universel et son résultat : la première Assemblée Nationale.
C'est à ce moment qu'entre le bijoutier qui déjà proteste avec d'être installé :

- « Ah ! oui le suffrage universel… Une belle invention pour faire marcher les affaires… il n'y a qu'à voir comment les rues sont balayées pour être tranquille sur le sort de l'État quand c'est le balayeur qui vote. »

On le fait taire et Emilio continue.
Mais la Seconde République a fait mieux : elle a accueilli les délégations étrangères. Elle a vu naître ce grand mouvement fraternel pour les Polonais.

- Mais je ne suis pas Polonais, moi… » proteste véhémentement le bijoutier.

La discussion s'envenime :

- « Il a raison… »

- « À la porte… » etc.

Mais voici les plaques qui déchaînent des manifestations contradictoires : celles qui montrent l'arrestation de Barbès, Raspail, Blanqui. Applaudissement – Sifflets – Huées : « Vive la République » - « Vive l'ordre » etc…

Jean s'en prend au bijoutier qui déclare qu'au nom du droit des individus à disposer d'eux-mêmes et qu'il tient de la nouvelle constitution, on ne le fera pas taire et qu'il criera tant qu'il le faudra : « Vive l'ordre »… au risque de déchaîner le pire désordre dans l'assistance.

Pensant apaiser les esprits, Emilio qui n'est jamais pris de court, montre le prince Louis-Napoléon Bonaparte qui vient de refuser son mandat de député. Hélas ! les sifflets repartent et le bijoutier crie : « Vive Louis-Napoléon Bonaparte ».

Ayant manqué sa tentative d'apaisement, Emilio passe à un sujet de tout repos : la création de la garde mobile et les Ateliers nationaux. Aucune chance maintenant de calmer les esprits échauffés. De tous les coins de la salle se manifeste le pour et le contre : « On a assez entretenu les chômeurs… » - « Place à l'ordre » etc..

C'est une bagarre générale dans laquelle les propos les plus vifs sont échangés entre les appartenants à des classes mélangées. Emilio veut rétablir le calme, passe à la chasse au puma, aux derviches tourneurs et aux mœurs paisibles des esquimaux.

L'opérateur se trompe, mélange les plaques, pendant que l'assistance en est venue aux mains, que la lanterne est renversée et que la séance s'achève dans la plus affreuse mêlée.

TROISIÈME VERSION

27. Une rue du faubourg

C'est pourtant bien le même quartier… avec le printemps en plus… davantage de gens dans le faubourg. Et cependant il y a quelque chose d'indéfinissable… d'insolite… dans certains mouvements… Il y a même des présences suspectes : des gens en redingote qui ne sont sûrement pas du quartier.

Jean et Françoise traversent le faubourg, passent devant le Biorama Universel et Républicain que le Professeur Emilio a installé dans un ancien café-concert.

Il tente de retenir l'attention des passants en ventant son programme qui, au cours d'une séance gratuite, lui permettra de montrer en couleurs naturelles les merveilles de la nature et les grands événements de l'époque…

Nos jeunes gens ne s'arrêtent pas. Ils entrent dans une bijouterie, enseigne : « À la Fidélité ».

[…]

29. Le Biorama.

Pas beaucoup de monde pour une séance gratuite !... : des chômeurs… des ouvriers des Ateliers nationaux et pourtant… le Professeur Emilio fait de son mieux. Ceux qui sont assis-là ont l'air morne, abattu, un peu loin de ce qu'on leur montre : l'abolition de l'esclavage… les nouveaux marchands de journaux… la première Assemblée Nationale.
Jean et Françoise entrent au Biorama sans prêter la moindre attention à un personnage en redingote déjà rencontré dans le faubourg.
L'homme s'approche et d'adresse au compère d'Emilio.
« Programme très intéressant dit-il. Ça plait ? » « C'est formidable…. Pas beaucoup de monde aujourd'hui… mais autrement… il faut entendre ça… Ils applaudissent… ils sifflent… c'est un plaisir ».
« Qu'est-ce qu'ils applaudissent ? »
À l'intérieur. Ce sont les délégations étrangères près du gouvernement qu'on applaudit. Il y a même un ouvrier polonais qui se lève et se met à parler : son accent est enflammé… mais personne n'y comprend rien.
Et voici les Ateliers nationaux avec le droit au travail et son organisation. Mais ce que dit Emilio provoque les ricanements des gars de V^e^ brigade qui sont là : les grands travaux ? Parlons-en. Quelques nettoyages de rues… quelques remblais… pour ce qui est du reste…
Emilio se prépare à parler du 15 mai… de l'intervention de Blanqui… lorsque le compère grimpe sur la scène… lui parle à voix basse. Et Emilio tout décontenancé est obligé d'annoncer que la séance est suspendue… mais qu'il espère que, bientôt…

ANNEXE 6 : SOIRÉE CHEZ ESPIVENT-VIGNOLLES

PREMIÈRE VERSION

9. Hôtel d'Espivent-Vignolles :

Vers 10h du soir.

M. Espivent reçoit quelques amis, dont la valeur intellectuelle varie avec l'importance qu'eux-mêmes s'attribuent. Le prince Louis-Napoléon en personnage muet. On voit que la panique des premiers mois a été remplacée par une solide détermination. La condescendance d'Édouard ne va pas jusqu'à livrer le fond de sa pensée à des personnages aussi épisodiques.

Le sujet du jour est la création de la garde mobile, dont le commandant en chef, le général Chaban-Jurieu est précisément l'hôte d'Espivent. Une belle figure militaire, dira Édouard en parlant de lui, avec cette modération du ton qui fera douter jusqu'au bout. Il nous faut des jeunes gens modèles, dont les qualités ne peuvent se manifester dans les troubles de cette période, des jeunes gens audacieux, mais respectueux, braves, mais raisonnés, fous, mais ordonnés. Sans les incompréhensibles détours du prélat rouge, j'aurais bien davantage exploité nos merveilleux patronages. Une jeunesse saine et disciplinée, formée à la vie au grand air, des enfants perdus merveilleux, des éclaireurs hors ligne. Il nous faut cette jeunesse qui est solidaire de nous, nos palefreniers, nos garçons de course, ces moineaux de Paris. M. Espivent n'apprécie que modérément cette solidarité qui l'unit à son palefrenier, mais on lui rendra cette justice que le raisonnement intellectuellement acceptable emporte à coup sûr son adhésion.

et comme Étienne recherche avec une ardeur sans mélange le bonheur de plaire à M. Espivent, c'est un jeu de joindre l'utile à l'agréable, de le présenter au général, et de lui donner avec l'habit militaire, la solde sextuple de celle de la ligne, et des officiers au cœur droit, ce champ d'épreuve pour ses qualités.

DEUXIÈME VERSION

38. Les grands salons de l'hôtel particulier de M. Espivent-Vignolles, le soir du même jour –

C'est après le diner. M. Espivent a réuni chez lui des gens du meilleur monde. Des dames jouent aux jonchets, deux autres sont

au piano : « Cette mélodie de Liszt est vraiment admirable »… Mme Espivent s'empresse auprès de ses amis à qui on sert des granités à la framboise et du sirop d'orgeat. C'est vraiment dommage qu'Édouard ait oublié cette ravissante table de jeu qu'il avait commandée… une table de son invention… une merveille d'ingéniosité. – C'est vrai, il avait oublié mais ceci sera réparé demain. On a eu tant de choses en tête ces derniers mois !
M. Espivent a groupé les hommes de ses amis à l'autre extrémité du salon : le baron Étienne… quelques autres… et un personnage mystérieux dont nous ne voyons pas le visage, mais auquel on s'adresse avec la plus grande déférence.
M. Espivent l'avait bien dit à son ami le baron Étienne : « Ce serait encore plus drôle s'ils savaient tout ! » Tout ? C'est très simple. L'affaire a été montée de main de maître. Il faut dire pour être juste que les élections ont éclairci la situation. On pouvait s'attendre au pire avec cette diabolique invention de suffrage universel… mais cette Assemblée de ruraux, de gens mal informés de Paris et des questions ouvrières, permet tous les espoirs. – Les Ateliers nationaux ? .. Bien sûr. Il fallait tout de même l'inventer pour que cela devînt une merveilleuse duperie. En fait de grands travaux… eh ! bien… on leur a fait remettre en place ce qu'ils avaient dérangé : des tas de pavés et des grilles d'arbres. Maintenant, ils sont au Champ de Mars où ils creusent des trous ou jouent au cochonnet. Ça coûte cher, évidemment, très cher même… On a cependant organisé le chômage quatre jours par semaine : c'est toujours ça de gagné. Maintenant il faut liquider l'opération, il en est temps, et leur donner à choisir entre la Sologne ou l'armée. C'est dur ?.. Pas tant que vous croyez… puisque c'est pour leur bien. Ils nous diront merci un jour.
Le baron Étienne n'est pas de cet avis. On a groupé tous les mécontents, les esprits populaires s'échauffent, on leur a mis dans la tête des tas de fausses idées auxquelles ils croient et le jour où l'étincelle jaillira… vous verrez le tableau.
Mais non, les bas quartiers ne sont pas comme ce cher Étienne veut le dire. Lui-même, Édouard Espivent-Vignolles doit s'y rendre le lendemain pour chercher une table… que son ami l'accompagne.
Au surplus, pourquoi redouter des troubles ? M. Cavaignac est là… il a fait ses preuves en Afrique. Demain, le pouvoir militaire sera entre ses mains… Après-demain, le pouvoir tout court. Et ce grand phraseur de Lamartine n'aura qu'à faire ses valises.
Allons ! tout ne va pas si mal… n'est-ce pas ?.. C'est très précisément l'avis de notre mystérieux personnage que nous voyons bien en face pour la première fois : C'est le prince Louis-Napoléon Bonaparte.

TROISIÈME VERSION

33. Les grands salons de l'hôtel particulier de M. Espivent-
Identique à version précédente.

QUATRIÈME VERSION

HOTEL DE
M. ESPIVENT-VIGNOLLES

(Le soir du même jour)

Cet hôtel particulier que nous avons connu austère en février, a maintenant repris tout son éclat.

Lustres allumés, tapis, fleurs, domesticité indiquant un profond changement de situation.

Une musique discrète, mais du meilleur goût, donne à l'ensemble de la réception un petit côté « Régence » des plus savoureux.

Des laquais offrent des boissons glacées.

Un travelling arrière *prend au bas de l'escalier des invités qu'il précède jusqu'à leur entrée dans le salon où….*

…Édouard Espivent-Vignolles et sa femme Mathilde reçoivent leurs invités.

MATHILDE : Comme c'est gentil à vous…

X… : Nous arrivons si tard… c'est impardonnable.

ÉDOUARD : Notre chère Olympe… plus ravissante que jamais.

(Bref, toutes les banalités de la politesse, dites avec le manque de conviction habituel qui leur donne tant de chaleur.)

Tandis qu'Édouard s'enquiert de la santé de l'un, des affaires de l'autre…

…Mathilde se sépare du groupe.

… et rejoint d'autres amis. Un petit groupe : deux personnes jouent aux jonchets, d'autres, debout, les regardent.

MATHILDE : Vous ne manquez de rien ? Un peu d'anisette… Monsieur Vivier ? Je crois me souvenir que vous l'aimiez.
M. VIVIER : Merci, chère Mathilde… Ces granités à la framboise sont une merveille… j'en avais presque oublié le goût… *(Continuant son jeu)* …et voilà !
X… : Ah ! c'est un coup de maître.

Mathilde s'adressant aux invités qui sont debout :

MATHILDE : Vous auriez aimé jouer !... Mais si, j'en suis sûre… Quel dommage…

Se retournant vers Édouard.

…Édouard !

Édouard qui bavardait avec des amis se retourne.

Mathilde, près des joueurs.

MATHILDE : Vous avez encore oublié cette table de jeu qui manque à nos amis. Vous êtes impardonnable.

Édouard, près de ses amis.

ÉDOUARD : Excusez-moi… je l'avais oubliée… mais ceci sera réparé dès demain, je vous le promets.

Mathilde, aux joueurs.

MATHILDE : J'en ai bien du regret pour vous… cette table doit être ravissante… une invention d'Édouard… il est si ingénieux. Figurez-vous… il avait imaginé…

Édouard se sépare des amis avec lesquels il parlait, traverse quelques groupes, sourit aux uns et aux autres et arrive dans un petit salon où quelques hommes sont groupés. Un personnage est assis, de dos. On lui parle avec beaucoup de déférence.

Édouard s'approche de lui et lui parle à l'oreille…

…pendant qu'un autre invité se sépare du groupe et rejoint quelques hommes debout dans le fond du petit salon.

M. LEROUGE : Moi… ce qui m'a le plus impressionné c'étaient les deux cent mille baïonnettes brillant dans le soleil.
X… : Pour une Fête de la Concorde… j'ai trouvé qu'il y en avait vraiment beaucoup… j'ai même été effrayé.
LE CHÂTELAIN : Un peu naïf peut-être, mais c'était joli ce grand cortège de laboureurs et de jeunes filles en blanc entourant ce char d'épis et de fleurs.

Espivent s'approche du groupe.

Y… : On nous avait promis des bœufs avec des cornes dorées… mais nous ne les avons pas eus… les bœufs.
ESPIVENT : Il y avait beaucoup de gens en blouse, dit-on, dans cette « confusion fraternelle ».
M. LEROUGE : C'est bien pourquoi j'avais pris mes précautions…

Il sort très discrètement un pistolet de sa poche.

… Il ne me quitte plus…

Y… : Moi… je n'avais que cela…

Il appuie sur la virole de sa canne d'où sort une épée :

… c'est moins lourd… *(S'adressant à Z…)* Vous n'aviez rien ?..
LE CHÂTELAIN : Si, monsieur… je l'ai confectionné moi-même…

Il sort un casse-tête.

… Vous prenez une bonne boule de plomb… vous prenez une bonne lanière… et…

JARDIN D'HIVER

Édouard aperçoit…

… Étienne, seul, dans le jardin d'hiver.

Édouard s'approche de lui.

ÉDOUARD : Pardon, cher Étienne, de vous avoir laissé… notre invité mérite quelques marques d'attention.

ÉTIENNE : Ne m'en veuillez, pas Édouard… mais ce retour à Paris… un tel changement… Je craignais justement qu'il n'y eût dans mon attitude quelque chose qui ait pu vous déplaire.
ÉDOUARD : Oh !
ÉTIENNE : Je me suis enfui… bien sûr… disons plutôt que je me suis dérobé aux événements… Par lâcheté ? Je ne le crois pas… D'ailleurs, vous étiez bien là, vous ! et cependant… (*un temps.)* … Aucune nouvelle de… la lettre que nous avions signé un soir.
ÉDOUARD : Non… pourtant je suis sûr que cette lettre existe… Mais pourquoi vous tourmentez-vous tant ? Vous n'avez tout de même jamais crié : « Vive la République ? »
ÉTIENNE, *gêné* : Oh ! si peu… du bout des lèvres, je vous jure… entre deux cuillerées de potage… Mais j'ai eu tort, Édouard, je pense qu'il fallait leur donner vraiment ce qu'on essaie de leur retirer maintenant… je crains que personne ne voie clair… que personne ne pressente le terrible orage qui se prépare.

Un temps.
Étienne est devenu très grave.

ÉTIENNE : Édouard, avez-vous déjà vu mourir quelqu'un ?
ÉDOUARD : Je ne comprends pas.
ÉTIENNE : Vous n'avez jamais ressenti, devant une agonie, ce sentiment d'impuissance… tout ce qu'il y a d'inacceptable… et aussi cette nécessité de tenter quelque chose, même si c'est téméraire.
ÉDOUARD : Je ne…
ÉTIENNE : Alors… vous seriez là impassible en disant : il n'y a plus qu'à attendre ?
ÉDOUARD : Je vous trouve agité, cher Étienne, par de bien curieux sentiments… car enfin, que ceci vous arrive une fois dans la vie… passe encore mais… il meurt dans le monde

trois mille personnes par seconde… Est-ce votre pitié, votre compassion qui y changeront quelque chose ?

ÉTIENNE : Ce n'est pas parce qu'elle est universelle, la misère, qu'elle se justifie.

ÉDOUARD : Je ne juge pas… je constate… J'entends bien, naturellement, tous vos beaux sentiments… mais vous oubliez un peu vite les tremblements de terre, les épidémies, les misères, les souillures, les pillages, la fourberie, les mensonges… et toute la cohorte de ceux qui en profitent.

ÉTIENNE : Quel vocabulaire !

ÉDOUARD : C'est le lot du monde, Étienne. Pauvre Atlas ! quel abominable portefaix…

Il l'entraine vers ses vitrines.

… Tenez…

L'appareil découvre la vitrine des papillons et oiseaux.

…le monde d'hier était ici…

L'appareil découvre la vitrine des cristaux, madrépores, squelettes.

…celui de demain est là…

Ils marchent dans le jardin d'hiver.

…Du train où allaient les choses depuis trois mois… il ne serait pas resté pierre sur pierre des choses les plus sensibles de la vie, des choses les plus précieuses qui en faisaient la douceur. Mettez-vous bien ça dans la tête… leurs idées nouvelles, ce sont des chiens qui nous collent aux guêtres… on ne s'en détachera que par le fer et par le feu.

ÉTIENNE : Les armes appellent le sang… le sang, la vengeance.

ÉDOUARD : C'est bien pourquoi il y a une certaine forme de puissance qu'on ne peut pas abdiquer… sous peine d'entrainer ceux qui la subissent dans d'affreuses catastrophes… bien plus grandes, croyez-moi, que celles qu'ils éprouvent en se révoltant.

ÉTIENNE : Ce n'est pas vrai… Personne ne peut supporter sans mot dire de telles épreuves…

ÉDOUARD : Hé ! si vous en faites redouter de plus grandes… Je pense à eux bien plus que vous ne semblez le croire : le désintéressement… un certain enthousiasme sont une forme certaine du courage populaire. Supprimez demain toutes les servitudes… à quoi servirait le courage ? Plus de héros… L'imagerie populaire y perdrait beaucoup.

À défaut d'autre chose le portrait de MM. Barbès, Raspail et Blanqui, qu'on vient d'arrêter d'ailleurs, est indispensable dans ces misérables demeures, entre l'« Orphelin de l'Insurgé » et l'« Apothéose de la Fidélité ».

ÉTIENNE : L'image d'un pays, ce n'est quand même pas le portrait d'un homme. Oh ! je sais bien… les pièces de monnaie, les cendriers, les vide-poches… on en met partout… Non, pour moi, c'est un groupe de gens qui se sont modelés sur un bout de terre qu'ils aimaient… avec la couleur de leurs maisons… le goût de leurs vignes… cet air de campagne qui sent le pain blanc et un ciel qui ne ressemble à aucun autre.

ÉDOUARD : Je crains que vos trop jolis sentiments ne vous fassent commettre bien des erreurs… *(Sévère.)* Le monde est méchant, Étienne, il n'y a rien à aimer… Un peu de clairvoyance, oui… c'est cela… clairvoyance de ce qui est fatal : il y a tant de gens qui souhaitent ne rien comprendre. Regardez… Regardez les gens qui sont ici… Celui-ci n'a commis qu'une erreur, pense-t-il, et sa famille est dans la détresse. Celui-là doit en avoir un peu plus lourd sur la conscience… mais sa famille le donne à tous en modèle… et cette charmante femme… ravissante, c'est-ce pas ?... Je n'en dirai rien… sinon que les

---

Il montre à Étienne les couples qui tourbillonnent dans le grand salon. L'appareil isole successivement les figures dont il parle.

débauches de la mère ont donné assurance et confiance à la fille.

Ils marchent dans le jardin d'hiver, vers la porte du salon.

ÉTIENNE : C'est tragique, Édouard…
ÉDOUARD : Le tragique… ça court les rues… non seulement derrière toutes ces fenêtres où il se passe toujours Dieu sait quel drame… mais sur les murs… sur les pavés… à l'ombre de ces arbres où les bourgeois prennent le frais, le soir, en compagnie de leurs enfants et où, le lendemain matin, on coupe les têtes. On peut dire, mon cher Étienne, qu'on patauge dans le sang… Alors ?
ÉTIENNE : Et pour ceux qui ne comprennent pas… c'est toujours le même malheur, la même misère ?
ÉDOUARD : Ça peut ne pas réussir naturellement, mais l'enjeu vaut le risque… cette merveilleuse incertitude : celle des sentiments, des actions. Vais-je réussir mon mariage… cette entreprise me sera-t-elle favorable ?
ÉTIENNE : C'est un jeu d'almanach ?
ÉDOUARD : L'oracle des chaumières n'est pas si bête : Prenez une épingle… fermez les yeux, piquez… reportez le chiffre trouvé dans la table de gauche… la solution est là. Croyez-moi, Étienne, c'est un sage celui qui, pour les petites gens – comme vous les appelez – a su inventer cela…

On entend, venant du salon, un grand éclat de rire.
Édouard et Étienne se retournent.

C'est Elina qui vient d'entrer.

-

ÉDOUARD : Venez… sa présence sera peut-être moins remarquée si vous êtes là.

SALON

Elina a été reçue pas Mathilde.

ELINA : Vous n'y étiez pas, Mathilde ? C'était étonnant cette fête de la Concorde !... Le gouvernement de M. de Lamartine fait bien les choses… Tout le monde était représenté… On ne savait plus où on était… Enfin, vous imaginez un maître d'école apprenant l'histoire à nos petits enfants… une histoire où tout serait fait par tout le monde, par n'importe qui… Eh bien ! on ne s'y retrouverait plus : plus de grand Ferré, plus de petit Bara, plus de Clovis… et du même coup, fini… plus de hache, plus de petit tambour, plus de vase. C'est tout de même ça qui donne une certaine couleur à l'ensemble, non ?... Car enfin, qui a-t-il tué le grand Ferré, je vous le demande ? On ne sait plus à quel saint se vouer !

Étienne et Édouard qui s'étaient approchés tandis qu'Elina parlait.

ÉDOUARD : Comme vous avez raison, Elina… il faut veiller au réassortiment des modèles : c'est une nécessité de l'histoire… Ne voulez-vous pas vous rafraichir ? Mon cher Étienne… je vous la confie.

Édouard abandonne Étienne et Elina et se dirige vers le petit salon où bavardent leurs amis.
De dos est assis le personnage auquel on prête la plus grande attention.

ÉDOUARD : Excusez-moi… mes devoirs m'ont retenu loin de vous.
M. LEROUGE : Nous parlions d'une affaire bien épineuse.
X : Les Ateliers nationaux…
ÉDOUARD : Bien sûr, l'affaire est délicate… je trouve qu'elle a cependant été bien menée. C'est un lourd problème pour un gouvernement, même provisoire, que d'avoir cent mille chômeurs dans la ville. Une si forte troupe de mécontents, c'est toujours

dangereux… Il fallait créer cette entreprise…

M. LEROUGE : … pour entretenir cent mille paires de bras qui n'ont rien fait ?

LE CHATELAIN : On leur avait dit qu'on ferait de grands travaux.

ÉDOUARD : Ceci est une autre affaire… on leur a fait remettre en place les tas de pavés qu'ils avaient dérangés… la besogne est terminée…

M. LEROUGE : Et ils sont au Champ-de-Mars où toute la journée ils jouent au cochonnet.

Z : Vous oubliez surtout de dire que c'est un foyer de mécontentement des plus dangereux.

ÉDOUARD : C'est bien pourquoi, après un chômage rendu nécessaire, hélas ! par les difficultés du pays, il faut liquider l'opération…

M. LEROUGE : Les marais de Sologne, dit-on ?

Y : Ou l'Armée !... C'est quand même dur.

ÉDOUARD : Bien moins que vous ne pensez, mon cher… c'est une cruelle nécessité… mais je suis certain que c'est à leur bien que pense le gouvernement. Ils s'en rendront compte !

Étienne qui s'est inséré dans le groupe.

ÉTIENNE : Je ne suis pas de votre avis. On rassemble les mécontents… on arrête leurs représentants… les esprits populaires s'échauffent… Ils s'aperçoivent, qu'ils ont été dupés, et ils tiennent eux, à ces idées nouvelles qu'on leur a mises dans la tête. Le jour où l'étincelle jaillira… vous verrez… dans les quartiers…

ÉDOUARD : Mais non, cher Étienne, Paris est calme. D'ailleurs, je dois me rendre demain au faubourg Saint-Antoine, chez un « citoyen ébéniste ». Vous m'accompagnerez…

M. LEROUGE : Ne dit-on pas que M. Cavaignac…

ÉDOUARD : …dispose de la force armée… c'est exact. Rien que cela pourrait bien enlever toute envie à M. de Lamartine de prononcer encore quelques généreux discours.
Z : Oui… mais les autres ?
ÉDOUARD : Quant aux autres… ils ont tant de fois crié, chanté : « Vivre en travaillant… mourir en combattant… » eh bien, comme il n'y a pas de travail… on peut toujours les prendre au mot.

… N'est-ce pas Monseigneur ?...

L'appareil découvre de face le personnage que nous n'avons vu que de dos jusqu'alors, et s'approche de lui jusqu'en gros plan. Nous reconnaissons Louis-Napoléon Bonaparte, qui sourit en approuvant…
FONDU

ANNEXE 7 : RENCONTRE JEAN, FRANÇOIS, ÉTIENNE ET ÉDOUARD

DEUXIÈME VERSION :

39. <u>Atelier du père Nivôse –</u>

C'est bien le décor que nous connaissons, mais l'aspect en est un peu changé. Françoise y a étendu du linge qu'elle lave et repasse pour quelques pratiques du quartier. Le père La Croque est venu chercher son petit baluchon de la semaine et Jean est assis sur un établi, les jambes ballantes.
Il voudrait bien bavarder un peu, le père La Croque, parce qu'il a la langue bien pendue, mais nos deux jeunes gens sont moroses. « Évidemment, les temps sont durs... » soupire La Croque. Et puis pas de veine en plus… ce cercueil en palissandre qui leur est resté sur les bars ! Enfin, quand il y a de la vie, il y a de l'espoir… dit La Croque avec à-propos. Ah ! maintenant, il faut s'en aller. Pompon l'attend, il a encore deux enterrements dans l'après-midi : heureusement deux septième classe, c'est du vite fait.
François regarde Jean qui tourne un copeau entre ses doigts.

- « Tu sais… ça n'est pas terrible… je m'y fais très bien. On pourrait certainement s'arranger de laver… avoir une boutique… etc. »

C'est bien joli, mais lui, Jean, qu'est-ce qu'il devient dans l'histoire ?
On frappe – on entre – C'est M. Espivent accompagné du baron Etienne. M. Espivent voulait savoir où en était la table de jeu qu'il avait commandée voici un certain temps. Il a eu trop de choses à faire et beaucoup de soucis. Mais maintenant, on peut penser aux futilités de l'existence… « Vous allez voir, mon cher, une merveille d'invention ».
Effectivement, c'est fort ingénieux ce que présente Jean : tiroirs, casiers, plateau tournant. Il semble que la bonne humeur revienne à Jean quand il parle de son travail. C'est si beau la qualité d'artisan, déclare M. Espivent : « J'aurais aimé être artisan d'art. C'est bien dommage que quelques soubresauts populaires aient pu détourner les meilleurs d'entre eux de leur vraie mission qui est de travailler… mais maintenant tout va rentrer dans l'ordre et la raison. Chacun y trouvera son compte et tous leur profit. Il n'est pas dit, d'ailleurs, que lorsque vous me livrerez ma table, je vous commande quelqu'autre fantaisie. » C'est le moment que le baron Etienne attendait pour s'en aller, fort peu à l'aise qu'il était en ce lieu.
Ils s'engagent tous deux dans l'escalier : « C'est curieux dit l'un à l'autre, comme ces gens du peuple se ressemblent. On a toujours l'impression de les avoir vus quelque part. »

- « Tu l'as reconnu ?.. »
- « Tu penses, ça ne s'oublie pas ! »

Pour l'un, le revers déchiré, pour l'autre, la réception au milieu des domestiques renvoyés.
Et tu as entendu ce qu'il a dit ? Tout va rentrer dans l'ordre et la raison ! Ça veut bien dire que c'est fini. D'ailleurs, qu'est-ce qu'on fait ? Des discours... de la poussière qui se balade dans le vent..

- « Moi, tu vois, je crois qu'on devrait prendre une grande décision, Françoise… On devrait s'en aller.. »
- « Comment, partir ?.. »
- « Oui. Ma mère m'en avait un peu parlé, je ne te l'avais pas dit, le jour de nos fiançailles... Le père vieillit, la mère se fatigue. On s'installerait là-bas, on serait plus vite heureux qu'ici, tu ne crois pas ?.. »
- « Peut-être » dit Françoise un peu réticente.
- « Et le père Nivôse, qu'est-ce qu'il va dire de ça ?.. »

QUATRIÈME VERSION :

ATELIER NIVÔSE

Les établis sont le long du mur. On ne travaille plus, tout au moins à la menuiserie. Il y a du linge étendu et Françoise a installé sur une table une planche, un petit fourneau à charbon de bois : elle repasse.
Jean est assis près d'elle, sombre : c'est l'inactivité.
Le père La Croque est venu apporter son baluchon de linge et prendre le propre.

FRANÇOISE : Un peu plus lourd que la semaine dernière.
LA CROQUE : Oui… il y a une première classe là-dedans… enfin, une chemise en plus… on dirait que ça reprend dans cette catégorie-là.
JEAN : Ça doit bien être la seule chose qui reprend… à part les discours… ça des discours il y en a.
LA CROQUE : Oh ! pour parler, ils ne sont jamais pris de court… C'est un peu comme chez le médecin… Il te dit : « Vous avez ceci… ou vous avez cela ! » S'il est gentil, il te parle bien à fond de

ton mal. T'as toujours l'impression que ça soulage un peu.

JEAN : C'est quand même pas la même chose de bien parler des maladies ou de les attraper.

LA Croque : Il paraît qu'ils font rentrer les troupes dans Paris ?

JEAN : Depuis qu'ils ont dissout la Commission ouvrière, et l'arrivée de Cavaignac… ça n'arrange rien !

LA CROQUE : Encore un qui saura faire prendre le deuil à ses concitoyens.

JEAN : Du boulot en perspective… La Croque…

LA CROQUE : Oh ! dans mon métier, il n'y a pas d'innovations… c'est comme la rente perpétuelle. Une nouvelle façon de crever, ça ne s'invente pas… dans ce domaine-là, on a déjà tout vu. Ah ! les enfants, il faut que je vous laisse… Encore deux cinquièmes classes… ça sera du vite fait… les enterrements de pauvres… ça fait le vide… comme ça on compte plus vite les meilleurs… Allez, j'ai laissé trois francs pour la note… Au revoir Françoise, salut Jean… et puis tout a une fin, même les mauvais jours.

FRANÇOISE : Au revoir La Croque.

JEAN : Au revoir La Croque.

Jean reste appuyé le long de la verrière.

Françoise continue son repassage. Elle chantonne :

Au jardin de mon père
Il y a-t-un pommier blanc
Mon père, mon gentil père,
Quand aurai-je un mari ?

Elle repasse un petit fichu blanc.

Jean se retourne.

JEAN : Comment peux-tu chanter, Françoise ?

FRANÇOISE : Chacun sa façon d'être malheureux.

Françoise prend son fichu, le met autour de son cou et va se regarder dans une glace. Elle reprend :

Mon père, mon gentil père,
Quand aurai-je un mari ?

Elle se regarde dans la glace.

Dans deux jours… Choise… Dans deux jours, tu auras un mari. Regarde Jeantou… il te plait ?

Jean s'approche d'elle :

JEAN : Tu m'en veux, Choise ?
FRANÇOISE : De quoi Jeantou… Ce n'est pas ta faute… je savais bien, tu me l'avais dit : « Trois mois de misère… » Eh bien… on va arriver au bout… il n'y a pas beaucoup de clients, mais ça viendra… et, ma foi, en attendant.
JEAN : Et moi, qu'est-ce que je deviens ?
FRANÇOISE : Il faut patienter Jeantou… Moi je ne crois pas aux mauvais jours… pour moi il n'y a que ceux où tu es là… où on est ensemble, toujours ensemble… Chaque soir quand je te quitte, chaque matin quand je te revois.

On frappe.

JEAN : Tu attendais quelqu'un ?
FRANÇOISE : Non.
JEAN : Entrez.

C'est M. Espivent-Vignolle, accompagné du baron Étienne.

ESPIVENT : Mademoiselle, Monsieur.
JEAN : Citoyen.
ÉTIENNE, *un peu gêné tout de même* : Citoyen.
ESPIVENT : Je passais dans le quartier… et j'ai profité de l'occasion. Je voulais savoir où en était la table que je vous avais commandée… voici d'ailleurs un certain temps… mais il y a eu tant de choses ces derniers mois.
JEAN : Votre table est prête, Citoyen, je vais vous la montrer.

Jean s'éloigne.

Espivent et Étienne.

ESPIVENT : Vous allez voir, je crois que c'est fort ingénieux… je l'avais dessinée moi-même.

Jean a amené la table au milieu de l'atelier. Il vient d'y passer un coup de chiffon.

Travelling arrière *sur le mouvement d'Espivent et d'Étienne, qui s'approchent.*

ÉTIENNE : C'est ravissant.

JEAN : J'ai fait le plateau comme vous me l'aviez demandé, les tiroirs aussi… mais là, voyez-vous, j'ai pris un bois différent, j'ai logé deux petits compartiments pour les jetons… Enfin, ici, j'ai fait des gorges plus fines… j'avais une belle matière.

Françoise qui ne peut retenir son admiration.

FRANÇOISE : Mon Dieu… que c'est beau ! C'est toi Jeantou qui as fait cela !

Jean lui fait signe de se taire.

JEAN : Chut.

ESPIVENT : C'est, en effet, très beau… je suis ravi, Mons… citoyen…

À Étienne :

… C'est si beau la qualité d'artisan… Moi, voyez-vous, j'aurais aimé être artisan d'art…

À Jean :

… Évidemment… je ne pense pas que ces derniers mois aient été bien favorables à de tels travaux… et c'est bien dommage. Tous ces soubresauts populaires… et bien légitimes d'ailleurs à leur origine et combien justifiés…

Étienne, qui a peur qu'Espivent n'aille trop loin :

ÉTIENNE : … vont amener certainement plus de compréhension entre tous.

ESPIVENT : C'est ce que je voulais dire, mon cher. Peu à peu les choses rentrent dans l'ordre… la raison et le bon sens finissent toujours par triompher. Il y a eu peut-être quelques mauvais prétextes…

ÉTIENNE : Mais je suis sûr, moi, qu'il y avait beaucoup d'excellentes intentions.

ÉDOUARD : Puis-je compter que cette table me sera livrée demain ?

JEAN : Certainement… citoyen.

Espivent et Étienne saluent.

ESPIVENT : Citoyenne.
ÉTIENNE : Citoyen.

Jean et Françoise les regardent sortir.

COULOIR NIVÔSE

Espivent et Étienne vont s'engager dans l'escalier.

ESPIVENT : C'est curieux comme ces gens du peuple se ressemblent tous…
ÉTIENNE : On a toujours l'impression de les avoir vus quelque part, n'est-ce pas ? Il y a une chose qui m'a troublé davantage… cette sorte de résignation… c'est vous qui aviez raison… un malheur passager, ça se supporte… mais un malheur avec lequel on se lève… qu'on traine toute la journée… avec lequel on dort… ça doit être vraiment intolérable.
ESPIVENT : Vous ne me le faites pas dire : Trois mois de République au profit de la misère !

Ils disparaissent dans l'escalier.

ATELIER

Jean et Françoise.

JEAN : Tu l'as reconnu ?
FRANÇOISE : Tu penses, avec cette façon de dire : « Je regrette vivement… croyez bien que… »
JEAN : Et l'autre… le baron ! Qu'est-ce qu'il a dit ? « Compréhension entre tous… l'ordre, la raison, les bonnes intentions, les faux prétextes… » Tu mets tout ça dans la même marmite… tout cuit ensemble… un jour, tout saute… et celui qui en réchappe se retrouve quand même avec quelque chose en moins… Non, ça n'est pas possible… ça n'est pas possible Françoise.

FRANÇOISE : Ça n'est pas possible. C'est ce que me disais aux Biards, quand j'avais trainé aux champs toute la journée et que je trouvais le soir la porte fermée. J'avais envie de crier : « Ouvrez-moi… je suis couverte de boue… » Il y avait toujours un moment où la dame disait : « Le feu est tombé… où est donc cette petite. » J'arrivais toujours à rentrer.

JEAN : Mais enfin Françoise… ça n'a rien à voir. Trois mois sans travail… sans rien… sauf les patrouilles… la police… un bonhomme qu'on retrouve le matin, le nez sur le pavé de sa cour. « Tiens, disent les bonnes gens, encore un qui a dû mourir d'un transport au cerveau… » Mais, on va crever Françoise, si on reste ici.

Il s'arrête brusquement, fixe Françoise.

…Tu sais, Choise… J'ai une idée.

ANNEXE 8 : V4, SEQ. 37 – JUIN 48

PREMIÈRE VERSION :

12. Place de la Bastille.

Six heures du matin.

« Tous ceux qui se présenteraient » sur les 100.000 hommes des ateliers nationaux, il en est sûrement qui se laisseront prendre à ce piège. Mais la compagnie de Michel, drapeaux déployés, arrive sur la place de la Bastille, où tout le peuple du Faubourg St Antoine déjà se rassemble. Il y a un grand murmure, et une grande acclamation quand apparaissent les ouvriers des ateliers nationaux. Charbonnel hissé sur le piédestal de la colonne parle. « Pour se soustraire à l'exploitation de ses maîtres le peuple a élevé les barricades de Février, et abattu la royauté. Il n'a déposé les armes qu'après avoir proclamé la République démocratique et sociale, qui devait pour toujours le soustraire à la servitude. Aujourd'hui les travailleurs s'aperçoivent qu'ils ont été indignement trompés.

Ce n'est pas notre volonté qui manque au travail, mais un travail utile qui manque à nos bras. Nous savons maintenant que le gouvernement n'a jamais voulu sincèrement l'organisation du travail.

Il nous faut du travail ou du pain ! nous étions prêts à tout sacrifier pour établir la République, on nous a trahi, calomnié, bafoué. On dit que nous sommes des misérables, que nous ébranlons les bases de la société, - nous voulons seulement être des citoyens, nous voulions du travail comme prix du combat que nous avions mené. Mais d'autres ont su profiter de notre victoire, déjà leur armée est revenue dans Paris, déjà leur garde mobile menace nos foyers, nos vies, nos droits de citoyens. On nous demande enfin de choisir entre la Sologne ou l'armée, le peuple de Paris sait bien ce que cela veut dire, Citoyens, vous êtes sur la tombe des premiers martyrs de la liberté, à genoux. »

Les sept milles ouvriers des ateliers nationaux et tous les hommes du peuple rassemblés là ploient le genou.

Charbonnel reprend :

« Comme nous, nos pères ont fait une révolution au prix de leur sang. Jusqu'à ce jour leur sang a été stérile. Il nous faut recommencer. La liberté ou la mort ! ».

Sur un signe de sa main, la foule se relève et reprend « La liberté ou la mort. »

Entrez dans vos quartiers, informez le peuple, élevez vos barricades et puisqu'on veut en finir avec nous, qu'on essaye

Les barricades s'élèvent tout autour de la place et dans le faubourg.

DEUXIÈME ET TROISIÈME VERSIONS :

43.Place de la Bastille –

Pujol a rassemblé des milliers d'ouvriers. Il est grimpé sur le socle de la Colonne de Juillet. Ses paroles retentissent dans un implacable silence :

- « Citoyens, vous avez élevé des barricades en Février. Vous avez abattu la royauté et n'avez déposé les armes qu'après avoir proclamé la République démocratique et sociale. Nous avons été indignement trompés. Le Gouvernement n'a jamais voulu sincèrement l'organisation du travail. Il nous faut du travail et du pain. Nous étions prêts à tout sacrifier pour la République et on nous dit que nous sommes des misérables. Nous voulons seulement être des citoyens. Vous êtes sur la tombe des premiers martyrs de la Liberté. À genoux. »

Tous les hommes présents mettent un genou à terre.

- « Comme nous, nos pères ont fait une révolution au prix de leur sang. Jusqu'à ce jour, ce sang a été stérile. Il nous faut recommencer : La Liberté ou la Mort. »

La foule se relève et crie :

- « La Liberté ou la Mort »
- « Maintenant, rentrez dans vos quartiers et préparez vos barricades ».

La foule se disperse et s'écoule en des sens différents.

QUATRIÈME VERSION :

LA PLACE,
SUR LE FAUBOURG
ANTOINE

Au petit jour.
Un garde national bat la générale, en marchant. *Roulement de tambour.*

L'appareil plonge *sur le tambour. On ne voit dans l'image que les baguettes du tambour, les mains du garde national et ses pieds.*

À l'aide de la grue, l'appareil suit *pendant quelques instants, à la même grosseur, l'image précédente…*

… puis laisse le garde national s'éloigner jusqu'au moment où…

… on le découvre en pied, face à la maison de Nivôse.

Des gens aux fenêtres… *Roulement de tambour.*

… sortent des maisons…

…se groupent au coin des rues.

D'un autre coin du faubourg, débouchent 4 clairons et 4 tambours… *Clairons et tambours.*

…sonnant et battant la générale.

Des gens du quartier apparaissent sur le pas de leurs portes…

… une…

… deux…

… trois fenêtres s'ouvrent.

Une femme sort précipitamment de chez elle et frappe à la porte voisine.

Le groupe des clairons et tambours traverse un coin de place où des maraichers et des marchands ambulants interrompent l'installation qu'ils faisaient de leurs étals.

Un groupe de gens du quartier, au coin d'une rue, échangent quelques propos sur le rappel.

Un Garde national du quartier sort en courant de chez lui et interpelle ceux qui battent et sonnent la générale, en leur criant :

GARDE NATIONAL : Allez donc faire ça dans les quartiers de la haute… mais pas ici !

Les marchands et les ambulants replient précipitamment leurs éventaires.

Plan d'hommes jeunes…

… puis d'hommes mûrs…

…puis d'hommes plus vieux…

…criant :

VOIX D'HOMMES : Aux armes !... Aux armes !

…soit de la porte de leurs maisons, soit de leurs fenêtres.

Plan de gens qui sortent des maisons avec des armes diverses…

…quelquefois deux…

… ou trois…

Un seul personnage…

…plusieurs personnes…

…qui, dans un mouvement convergent, courent vers le centre de la place.

D'une autre rue du faubourg, arrive un fragment de cortège, bannières et drapeaux en tête.

Un poste de police municipale…

…avec quelques gardiens qui sortent du poste, inquiétés par les rumeurs et les bruits du quartier.

Reprise du groupe convergent d'hommes en armes qui, brusquement, cernent le poste de police.

Les municipaux rentrent dans leur poste.

Un cortège plus important débouche d'une rue, avec drapeaux et bannières.
L'appareil recule *et…*

…découvre les ouvriers qui ressortent du poste de police avec les armes prises aux municipaux…

…armes qu'ils distribuent à la foule.

On reprend une plus grande vue d'ensemble du cortège, plus important que le premier, qui arrive…

… et se rassemble sur la place.

Des gens passent aux portes des maisons, en criant, en interpellant les gens aux fenêtres : VOIX : Citoyens, donnez vos armes.

D'autres gens (même action) VOIX : Donnez vos armes…

D'autres gens (même action) … Donnez vos armes…

D'autres gens (même action) …Donnez vos armes…

Des groupes, où se distingue déjà un chef de groupe…

…perquisitionnent dans les maisons…

…et ressortent avec des brassées d'armes…

…qu'ils distribuent.

Grande vue d'ensemble d'un troisième cortège, plus important encore que les précédents.
Les hommes trainent un omnibus.

Nombreuses banderoles, bannières, drapeaux, drapeaux rouges dont la hampe est surmontée d'un bonnet phrygien. À la tête de ce cortège, un homme qui porte seulement le pantalon de son uniforme : c'est Pujol.

Plan de gens qui désignent Pujol.

VOIX : C'est Pujol. C'est le lieutenant des Ateliers nationaux.

Plan en mouvement avec grue *du cortège de Pujol, avec tous ces drapeaux et ces bannières qui avancent dans les rues. (Il n'y a pas de chants comme en février, mais un martèlement de pas et de fortes clameurs.)*
Progression sonore assez rapide, depuis les sons des tambours et des clairons battant le rappel, les voix des gens criant : « Aux armes », puis : « Citoyens, donnez vos armes », jusqu'aux sons mélangés du troisième cortège à la tête duquel est Pujol, avec son martèlement de pas, ses cris.

Plan rapproché de Pujol, qui grimpe tout seul sur l'omnibus qu'a trainé son cortège, dans une immense clameur. Puis, grand plan d'ensemble d'une énorme foule qui s'est massée autour de Pujol et qui, tout à coup, observe un silence écrasant.

Pujol, seul sur son omnibus, domine dans un silence impressionnant, l'énorme foule à laquelle il va s'adresser.

Pujol, de face.

PUJOL : Citoyens… Il y a quelques semaines… vous aviez élevé ici des barricades… Vous aviez abattu la royauté… et vous n'aviez déposé les armes qu'après avoir proclamé la République… la République démocratique et sociale.

Panoramique sur la tête des gens de la foule, raidis, concentrés sans un implacable silence…

Plan de Pujol, plus près…

…Vous avez… nous avons été indignement trompés… car ainsi que vous l'avez bien compris, le gouvernement n'a jamais voulu l'organisation du travail. Ce qu'il nous faut, ai-je besoin de vous le demander…

Reprise du même panoramique, en plan plus rapproché, sur les têtes de la foule, absolument silencieuse.

Plan de Pujol, encore plus près.

… Il nous faut du travail ou du pain…

Plan panoramique encore plus rapproché sur les têtes des gens de la foule, parmi lesquels les copains de Jean et d'autres visages connus.
(Ou cinq ou six plans très courts de têtes caractéristiques, visages absolument impassibles, les yeux fixés sur Pujol.)

Plan de Pujol

…Et pourtant, vous le savez, nous étions prêts à tout sacrifier pour la République.
Nous l'avons dit, nous l'avons crié : Trois mois de misère au service de la République…

Plan rapproché de Pujol

…et on nous dit maintenant que nous sommes des misérables…

Plan encore plus rapproché de Pujol.

…alors que nous voulons seulement être des citoyens.
Ici même, tombèrent les premiers martyrs de la Liberté. À genoux, Citoyens.

Pujol de dos.
Toute la foule devant lui, de face.
Toute la foule présente met un genou à terre, dans le plus grand silence.

Grand travelling : *Pujol de face.* Le travelling recule *assez rapidement le long de la foule, de dos.*	Comme nous, nos pères ont fait une révolution au prix de leur sang… Jusqu'à ce jour, ce sang a été stérile… Il nous faut recommencer… La Liberté ou la Mort.
Toute la foule se relève.	
Toute la foule se relève de face (raccord du mouvement avec autre travelling) et crie :	LA FOULE : La Liberté ou la Mort.
Pujol, de face (sur le ton le plus simple).	PUJOL : Et maintenant, rentrez dans vos quartiers, citoyens, préparez vos barricades et résistez à ceux qui veulent vous arracher à votre foyer, et à vos enfants.
Plans de la foule qui se disperse très violement, dans un mouvement confus, en criant :	LA FOULE : Aux armes… Aux barricades.
Plan de foule se dispersant.	*Refrain de* La Marseillaise.
Plan de foule se dispersant.	
Plan de foule se dispersant.	
Plan de foule se dispersant et toujours criant :	VOIX : Aux armes… Aux barricades…

ANNEXE 9 : V4, SEQ. 40 – CHEZ ESPIVENT-VIGNOLLES

DEUXIÈME ET TROISIÈME VERSIONS :

46. <u>Chez M.Espivent –</u>

Quelques amis, dont le baron Étienne, sont autour de M. Espivent. Visages anxieux, interrogatifs. M. Espivent est bien renseigné : à l'aide de dominos et jetons de nain-jaune, il explique le plan : diviser Paris en deux. Ici, à l'Ouest, les forces de l'ordre. Ici, à l'Est, au-delà de cette ligne qui va de Montmartre à St. Jacques, les insurgés…
Un terrible fracas interrompt l'exposé, des vitres volent en éclats. Le baron Étienne pense que la situation est bien plus grave qu'on voudrait le faire croire. Quant à lui, il ne tient pas à s'aventurer dans les rues. C'est bien, il restera là, ainsi que les autres. M. Espivent a toujours eu le cœur sur la main dans les grandes circonstances.
Le fracas continue. « Une belle nuit de la St. Jean qui se prépare » soupire M. Espivent.

QUATRIÈME VERSION :

HÔTEL DE M. ESPIVENT
JARDIN D'HIVER

Mathilde et Édouard sont dans leur boudoir. Mathilde est devant un secrétaire ouvert, qui renferme une petite cassette.
C'est du linge brodé, festonné qu'on va laver, mais c'est du linge sale quand même.
Pendant toute la scène, on entend au dehors, de plus en plus pressants, des roulements de tambour de brefs et incisifs appels de trompettes, des pas de chevaux, le pas cadencé d'hommes en armes.

ÉDOUARD : Pourquoi me refusez-vous ce document ? qui n'était somme toute…
MATHILDE : Vous avez profité de tout avec une si cruelle obstination.
ÉDOUARD : J'ai tiré de mes amis tout ce qu'on pouvait souhaiter… j'ai évité

de mes ennemis tout ce que je pouvais redouter, sauf…

Regard vers la cassette.

Mathilde le regarde fixement, immobile.

ÉDOUARD : Et après… vous le saviez, vous en avez profité vous aussi… « Mathilde de Sannerville, consentez-vous à prendre pour époux Édouard Espivent-Vignolles » ? Vous avez répondu « oui ».

MATHILDE : Je vous aimais… du moins aimais-je un être dont j'ai trop vite découvert l'affreuse ambition et la trop séduisante hypocrisie. C'était peu de temps après nos noces… toute une nuit je suis restée sur le parquet de votre chambre, attendant que vous me donniez la main. Et lorsque le lendemain matin, je vous rencontrais devant vos parents et les miens, il n'y eut pas de visage plus souriant, plus tendre…

ÉDOUARD : … que celui qui, en ce moment, me condamne si impitoyablement. Compliments Mathilde ! Quelle comptable vous seriez… toutes mes faiblesses, mes erreurs, tout cela étiqueté, numéroté, inventorié… inscrit au « Droit et Avoir » d'un petit carnet secret soigneusement tenu à jour, pour me les mieux cracher au visage.

MATHILDE : Vous sarcasmes et vos offenses ne serviront de rien… ma décision est prise… je quitterai Paris cette nuit même.

ÉDOUARD : Quitter Paris… mais vous n'y pensez pas ?

MATHILDE : C'est… pour moi que vous craignez ?

Mathilde sort une lettre d'une petite cassette.

Édouard suit des yeux son mouvement.

Mathilde pose la lettre sur le coin de la cheminée.

ÉDOUARD : Si cependant… vous teniez absolument à partir… vous pourriez sortir par la barrière d'Auteuil… j'ai même un excellent cheval…
MATHILDE : Non, Édouard, je partirai seule… comme vous m'avez appris à vivre… près de vous.
ÉDOUARD : Mais…
MATHILDE : Ne m'interrompez pas… je n'ai pas tout dit.

On frappe à la porte du boudoir.

ÉDOUARD : Qu'est-ce que c'est ?

VOIX DE BENOÎT : C'est M. le baron Étienne.

Édouard s'approche de la cheminée et prend la lettre.

ÉDOUARD : Entrez Benoît.
BENOÎT : Monsieur le baron a tant insisté. Il attend à la bibliothèque.
ÉDOUARD : Ce pauvre imbécile doit encore avoir commis quelque sottise. Il est tard, Mathilde… vous devriez vous coucher… *(Un temps)* Vous me haïssez, n'est-ce pas ?
MATHILDE : Je regrette d'avoir à partager ce sentiment : je n'ai pas mon compte.

Exit Édouard que nous suivons.

Édouard, dans son cabinet de naturaliste, enferme la lettre dans un coffret.

Mathilde, dans son boudoir éclate en sanglots.

Étienne et Édouard dans la bibliothèque.

ÉDOUARD : Je vous l'ai dit, Étienne, la guerre ne se fait pas avec des bavardages !
ÉTIENNE : Qui parle de guerre ?
ÉDOUARD : Vous-même… vous implorez la pitié ! Je suis certain que

s'ils vous entendaient ils seraient les premiers offensés… et les derniers à en rire. Car enfin, vous l'avez bien compris, il y a des moments où, comme dans les maladies, une bonne saignée arrange tout… Saignés comme des lapins ! C'est horrible, je vous l'accorde… mais ma fermeté est moins cruelle que votre apitoiement. Au surplus, ne leur a-t-on pas donné tout ce qu'ils demandaient ?...

ÉTIENNE : Des mots, Édouard, je vous assure, des mots.

ÉDOUARD : On leur avait dit : « Patience et résignation. » Ils n'ont rien voulu entendre.

ÉTIENNE : On peut encore faire quelque chose… Intervenez, Édouard, je vous en prie… Le ministre vous entendra, Cavaignac lui-même vous écoutera… Pourquoi laisser grandir de telles mésententes alors que…

ÉDOUARD : Il n'y a plus rien à faire. Le voudrait-on, d'ailleurs, que les moyens ne sont plus entre nos mains… Laissez donc faire le peuple : il creuse lui-même son trou. M. Cavaignac l'a dit : « Le moment venu, je les acculerai dans leurs faubourgs, sinon je les pousserai en dehors de Paris et je les battrai en rase campagne… »

ÉTIENNE : On n'entend plus rien.

ÉDOUARD : Aviez-vous encore quelque chose à me demander, Étienne ?

ÉTIENNE : Non, Édouard, non… D'ailleurs, je ne vous demandais rien… j'espérais seulement…

ÉDOUARD : Vous espériez quoi ?... Une bonne parole pour vous réconforter ? Le petit encouragement de la dernière minute ?... Car vous avez peur, n'est-ce pas, Étienne. Une fois de plus, vous êtes mort de peur… comme en février quand vous quittiez Paris au petit matin… et pas plus tard que l'autre jour, dans l'atelier de ce pauvre menuisier.

ÉTIENNE : Je suis ravi de vous voir aussi assuré, mais…
ÉDOUARD : Quoi… que voulez-vous dire ?

Regard d'Étienne.

ÉDOUARD, *qui feint de comprendre seulement à quoi Étienne fait allusion* : Ah !... il y a longtemps que j'avais oublié… blanc comme neige, mon cher… et vous du même coup.

Regards de complicité échangés.

Pour en fournir la preuve à Étienne, Édouard se dirige vers son appartement.

Étienne reste seul un instant.

Bruits d'une fusillade… puis un sifflement d'obus… une violente explosion… bruits de vitres volant en éclats…

Étienne se précipite vers le jardin d'hiver.

La carcasse de la toiture du jardin d'hiver est tordue. Édouard, qui revenait la lettre à la main, est appuyé sur la vasque du jet d'eau.

Son visage est tout ensanglanté. Il s'affaisse.

Étienne lui porte secours, mais…

… sur l'entrée de Mathilde, en costume de voyage…

… Étienne empoche la lettre.

Mathilde se précipite.
Benoît, le domestique, arrive.

MATHILDE : Mon Dieu… c'est épouvantable… Benoît… appelez vite un médecin… Édouard… Édouard…

Édouard revient à lui.

ÉDOUARD : Ils n'en ratent vraiment pas une… Une bien belle nuit de la Saint-Jean qui se prépare.

FONDU

ANNEXE 10 : FIN DU SCÉNARIO

PREMIÈRE VERSION :

24. Prison de la rue de Tournon.

Nuit.

Il n'y a plus de place dans les prisons. Entassés dans une cave une centaine d'homme et de femmes attendent la fusillade ou la transportation. On sait par les gardiens la chasse aux insurgés qui se pratique dans les carrières et dans la banlieue.

Dans cette foule d'hommes et de femmes marqués par les combats, la souffrance et l'inquiétude, Michel et Françoise se sont retrouvés, sans hasard et sans miracle.

Il existe donc encore une chance, pas cette chance de la chaîne ou de l'Algérie, mais cette chance de toutes les caves de ce quartier qui communiquent, la chance des égouts, la chance de la liberté.

Les gardes nationaux, au matin découvrent cette fuite. Rassemblement de flambeaux, tambours. Trous dans les murs et cette évidence, sans lumière, sans cordes, sans vivres, ces malheureux ont fini par se précipiter dans les catacombes.

25. Les catacombes.

Par humanité, le capitaine commandant le détachement fait battre couloirs, galeries et rotondes par des portes-flambeaux mais toute trace se perd. Il faut compter avec l'exaltation et la résolution des prisonniers. On bat le tambour : « Toute résistance a cessée, votre cause est perdue, on patrouille les rues, les barrières, les banlieues, vous êtes perdus, il n'y a aucune issue, rendez-vous, vos vies seront épargnées. » Et sans doute les braves gardes nationaux qui font cette proclamation ne pourront-ils jamais certifier que le chant du départ n'a pas été un fruit de leur angoisse.

Après des heures de recherche, le commandant retire ses hommes, mais laisse quelques flambeaux, qu'une sentinelle, de l'entrée surveillera. S'ils veulent se rendre, la route leur est aisée. Les flambeaux de la garde nationale s'éteindront.

DEUXIÈME VERSION :

59. La Grande Carrière –

C'est à nouveau le silence et, tout seul dans le soleil, l'Arbre de la Liberté.
Débouchant d'un chemin plein de buissons qui conduit au haut de la carrière, Françoise aidée de Jean, on réussit avec les plus grandes précautions à gagner l'entrée d'une galerie.
Ils s'y avancent lentement, épiant chaque bruit. Mais rien. Seuls résonnent les bruits de cailloux qui glissent sous leurs pas. Les voici arrivés à une petite rotonde d'où l'on domine tout l'intérieur de la carrière. Cette petite rotonde où, un jour, ils ont été assis quand on a planté l'arbre, où ils se sont dit que l'un sans l'autre ils ne pourraient plus vivre. À peine ces souvenirs sont-ils présents que claque comme un coup de fouet un feu de peloton, à l'intérieur. C'est le début des exécutions qui maintenant vont se succéder.
Jean et Françoise rebroussent chemin, regagnent l'entrée de la galerie. Il ne faut pas songer à aller plus loin. Des silhouettes de cavaliers gardent la crête. Les chevaux passant provoquant un éboulement qui bouche la galerie.
Jean et Françoise ont regagné leur rotonde. Ils sont ensemble mais unis, cette fois, pour le destin le plus funeste.

60. Dans le fond de la Carrière -

On y fusille sans autre forme de procès. Le commandement « Feu » retentit toutes les cinq secondes. Le père Nivôse vient d'arriver avec la colonne d'insurgés et quand c'est son tour d'y passer, il jette à ces bourreaux : « Vous pouvez nous tuer… Vous ne tuerez pas la République… La moisson sera plus belle demain, même quand les aînés n'y seront plus… »
« Feu ». Le père Nivôse s'est effondré dans une mare de sang.
De tout cela, Jean et Françoise n'ont rien perdu. La besogne – en bas – est terminée. Les cadavres sont en tas.
À un soldat qui hoche la tête, un mobile dit :

- « Faut quand même pas exagérer. Je suis sûr qu'il n'y en avait pas un quart d'innocents dans tout le paquet. »

La troupe quitte la carrière. Mais… aussi bien la quitter en beauté. On ajuste une pièce d'artillerie. On vise le sommet. On tire, l'Arbre de la Liberté s'effondre, déchirant le sol de ses racines arrachées.
La troupe s'éloigne.
Jean et Françoise, dans leur rotonde, ont reçu l'éboulement de terre et de pierres. Mais il y a une issue au-dessus de leurs têtes. En s'agrippant aux racines déchiquetées, on peut sortir… Et pour ces deux-là, pour Françoise et pour Jean, l'arbre planté en Février est le signe de leur liberté.

TROISIÈME VERSION :

Variante 1 :

54. La Grande Carrière –

Id. à V2.

55. Dans le fond de la Carrière -

On y fusille sans autre forme de procès. Le commandement « Feu » retentit toutes les cinq secondes. Le père Nivôse vient d'arriver avec la colonne d'insurgés et quand c'est son tour d'y passer, il jette à ces bourreaux : « Vous pouvez nous tuer… Vous ne tuerez pas la République… La moisson sera plus belle demain, même quand les aînés n'y seront plus… » « Feu ». Le père Nivôse s'est effondré dans une mare de sang. De tout cela, Jean et Françoise n'ont rien perdu.

La besogne – en bas – est terminée. Les cadavres sont en tas. À un soldat qui hoche la tête, un mobile dit :

- « Faut quand même pas exagérer. Je suis sûr qu'il n'y en avait pas un quart d'innocents dans tout le paquet. »

La troupe quitte la carrière. Mais… aussi bien la quitter en beauté. On ajuste une pièce d'artillerie. On vise le sommet. On tire, l'Arbre de la Liberté s'effondre, déchirant le sol de ses racines arrachées.
La troupe s'éloigne.
Jean et Françoise, dans leur rotonde, ont reçu l'éboulement de terre et de pierres. Mais il y a une issue au-dessus de leurs têtes. En s'agrippant aux racines déchiquetées, on peut sortir… Et pour ces deux-là, pour Françoise et pour Jean, l'arbre planté en Février est le signe de leur liberté.

Variante 2 :

54. La Grande Carrière –

Id. à V2.

55. Dans le fond de la Carrière -

On y fusille sans autre forme de procès. Le commandement « Feu » retentit toutes les cinq secondes. Le père Nivôse

vient d'arriver avec la colonne d'insurgés et quand c'est son tour d'y passer, il jette à ces bourreaux : « Vous pouvez nous tuer… Vous ne tuerez pas la République… La moisson sera plus belle demain, même quand les aînés n'y seront plus… »
« Feu ». Le père Nivôse s'est effondré dans une mare de sang. De tout cela, Jean et Françoise n'ont rien perdu.

Pour eux non plus il n'y en a certainement plus pour longtemps. Françoise sort les alliances de son corsage. Leurs mains s'unissent…. Ils avaient bien cru que c'était pour le meilleur… N'est-ce pas pour le pire ?

La besogne en bas est terminée : les cadavres sont en tas.
À un soldat qui hoche la tête, un mobile dit :

- « Faut quand même pas exagérer. Je suis sûr qu'il n'y en avait pas un quart d'innocents dans tout le paquet. »

Lorsque le mobile se retourne nous reconnaissons « Monsieur Guy »

La troupe quitte la carrière. Mais… aussi bien la quitter en beauté. On ajuste une pièce d'artillerie. On vise le sommet. On tire, l'Arbre de la Liberté s'effondre, déchirant le sol de ses racines arrachées.
La troupe s'éloigne.
Jean et Françoise, dans leur rotonde, ont reçu l'éboulement de terre et de pierres. Mais il y a une issue au-dessus de leurs têtes. En s'agrippant aux racines déchiquetées, on peut sortir… Et pour ces deux-là, pour Françoise et pour Jean, l'arbre planté en Février est le signe de leur liberté.

QUATRIÈME VERSION :

SÉQUENCE 53

LA GRANDE CARRIÈRE

C'est toujours le silence.
Par un petit chemin plein de buissons, qui débouche en haut de la carrière, Jean et Françoise serrés l'un contre l'autre arrivent.
Françoise tient son bras toujours en écharpe.

Ils gagnent l'entrée de la petite galerie qui mène à la rotonde intérieure où nous les avons déjà vus.

Ils avancent lentement, épiant chaque bruit.

Des cailloux roulent sous leurs pieds. Ils s'arrêtent.

Bruit des cailloux.

JEAN : Ils doivent se cacher dans tous les trous qui sont là.

Ils débouchent dans la petite rotonde d'où l'on domine tout l'intérieur de la carrière.

Ils se regardent… quand on entend un feu de peloton.

Bruit de feu de peloton.

Des Mobiles débouchent par toutes les entrées…

… tirent au hasard sur les insurgés…

… qui sortent de leurs trous et courent dans tous les sens.

On entend un officier crier :

OFFICIER : Vous pouvez vous rendre… vous êtes cernés.

Les Mobiles se rassemblent par pelotons.

Jean et Françoise rebroussent chemin le long de la galerie.

Au moment où ils allaient arriver au sommet de la rotonde…

… des cavaliers surgissent au sommet de la carrière.

Les pierres roulent sous les pas de leurs chevaux…

… un éboulement bouche soudain l'entrée de la petite galerie.

Jean et Françoise regagnent leur rotonde et se serrent l'un contre l'autre.

SÉQUENCE 54

DANS LE FONDS
DE LA CARRIÈRE

… plusieurs pelotons de douze Mobiles fusillent les insurgés…

… qu'on amène par files de cinq.

Une fumée et un bruit atroces emplissent tout l'intérieur de la carrière.

COMMANDEMENTS : Feu ! *répétés toutes les cinq secondes.*

Françoise et Jean haletants.

Des Mobiles sans armes entassent les cadavres.

… toujours plus nombreux, les prisonniers continuent d'affluer.

Françoise et Jean plus près, les yeux sur l'horrible spectacle… quand Françoise sursaute.

FRANÇOISE : Regarde… Regarde…

On voit arriver, entre quatre compagnons du quartier, le père Nivôse.

EN BAS

Nivôse, impassible, attend son tour.

Un sous-officier, à l'officier qui commande le peloton.

SOUS-OFFICIER : Faubourg Saint-Antoine… chef de barricade… les armes à la main.
OFFICIER : Fusillé.

Deux Mobiles emmènent Nivôse.

NIVÔSE : Vous pouvez bien nous tuer tous… vous ne tuerez pas la Répub…
VOIX : Feu…

Nivôse s'écroule dans une mare de sang.

Un peu plus loin, des Mobiles traînent les cadavres pour les mettre en tas.

UN MOBILE : Quel métier ! …
UN AUTRE : Oh ! faut pas exagérer, y-en n'avait pas un quart d'innocent dans tout le paquet.

Un officier de la Garde mobile donne un ordre à quelques hommes.

L'OFFICIER : C'est nettoyé partout ? Faites encore un tour là-dedans… qu'on laisse la place bien nette.

Les hommes s'enfoncent dans les galeries.

ROTONDE

Jean et Françoise se blottissent le long du mur.

FRANÇOISE : C'est fini… Jeantou… c'est fini ! Ils vont nous prendre.
JEAN : Mets ta joue contre la mienne, Choise.
FRANÇOISE : Non… regarde-moi.

On entend un cri venant du bas.

X… : Il y en a deux qui se cachent.

Françoise va-t-elle crier. Jean pose sa main sur sa bouche.

EN BAS

C'est le chiffonnier et la Puce qu'on a sortis de leur trou.

UN OFFICIER : Pas d'armes… bon… ça ira dans les prisonniers…
… et maintenant le feu d'artifice.

La troupe sort.

ROTONDE

Jean et Françoise se penchent et voient les derniers Mobiles quitter la carrière.

Ils se regardent… vont-ils échapper au massacre ? Non… ils sursautent en entendant :
Françoise sort d'une poche de son corsage les deux alliances.

VOIX : Pièce prête.

Ils se les passent aux doigts.

Leurs mains se joignent.

JEAN : Pour le meilleur, Choise.

Jean :

FRANÇOISE : Pour le meilleur, Jeantou.

Françoise :

EXTÉRIEUR
DE LA CARRIÈRE

La pièce de canon est braquée vers le haut de la carrière.

UN OFFICIER : Feu…

L'Arbre de la Liberté est fauché par l'obus.

ROTONDE

Un éboulement de sable et de pierres ensevelit Jean et Françoise, pendant qu'à travers le grondement l'écho de la carrière renvoie les deux voix mélangées.

ECHO : CHOI-SE.
JEAN-TOU.
POUR LE MEILLEUR

EXTÉRIEUR CARRIÈRE

La troupe s'est mise en marche et s'éloigne vers la ville.

ROTONDE

Jean s'est dégagé de l'éboulement et s'empresse auprès de Françoise.

JEAN : Françoise… Françoise…

FRANÇOISE : Je n'ai rien… Jeantou… et toi ?

Ils lèvent la tête.

Il y a au-dessus d'eux un grand trou.
On voit le ciel et l'arbre effondré.

En s'agrippant aux racines…

… ils peuvent sortir.

D'en haut : *on les voit tous deux se rapprocher…*

… puis se détacher sur le ciel :
Ils sont libres.

Pendant qu'une musique grave monte rapidement vers l'éclaircissement du majeur et amène le mot

FIN

ANNEXE 11 : LETTRE D'ÉMILE TERSEN À JEAN GRÉMILLON DU DIMANCHE 3 AOÛT 1947 (BNF, 4-COL-55(39,12))

Mon cher Jean,

L'autre jour, après la lecture du projet de scénario, je ne t'ai pas dit grand-chose, sinon que j'allais penser à tout cela. J'y ai pensé longuement, profondément. Je voudrais te communiquer les résultats de cette méditation. Je te demande de les accueillir avec la plus large indulgence. Tu dois savoir – je tiens à te le dire une fois de plus – que j'ai pour toi admiration et amitié – ce qui exclut, a priori, toute amertume de ces impressions (j'insiste sur le mot, et je ne voudrais pas que tu y substitues celui de « critiques » qui ne serait pas exact). Tu sais que je n'entends, techniquement rien au cinéma, dont tu sais tout. N'en profite pas pour écarter avec le sourire que je te connais ce que je t'écris : Molière lisait bien ses pièces à sa servante, après tout. Et ne te gausse pas du professeur d'histoire. Je suis vraiment, tu peux me croire, dépourvu de pédantisme professionnel – tout en aimant passionnément mon métier.

Je voudrais tellement que ce film soit un triomphe ! Lis donc avec amitié ces quelques pages. Tu vas y trouver des remarques les unes de détail, les autres plus générales ; donc de très inégale importance. Volontairement, non classées, pour ôter tout caractère dogmatique – disons, pour être tout à fait méchants – pédagogique à cette intervention. J'ai suivi les lignes de ma pensée. Ce matin, avant de t'écrire, tout un bouillon mental s'était fait, que je n'ai qu'à suivre.

- La concentration volontaire que tu opères dès le début en groupant tous les événements en février 48 a certainement des avantages dramatiques que je saisis bien. Elle prendra le spectateur et lui permettra de saisir tout de suite les caractères et les rapports des personnages. Mais elle fausse un peu la perspective historique des choses : la campagne des banquets dure depuis des mois, la crise économique a commencé en 46, et c'est peu à peu que ces divers facteurs se sont installés dans l'esprit des gens. Et puis, il y a une lacune importante : la préparation intellectuelle du mouvement. Il faudrait, par un artifice quelconque, par exemple en faisant passer des exemplaires et des titres de bouquins, faire comprendre au public combien les esprits de ce temps sont surchauffés ; penses, depuis 1840 : L. Blanc, Considérant, Cabet, Proudhon, Flora Tristan, Buchez, Lamennais, et l'Atelier et *le Peuple* de Michelet et l'*Histoire de la Révolution* du même, et les *Girondins* de Lamartine, et les romans sociaux de Sand, et bien d'autres. Quel apport ; on ne peut pas comprendre 48 sans ce bouillonnement, dont la profusion a été à la fois un excitant et un obstacle (car ils n'ont pas su choisir). Je vais même un peu plus loin. Je regrette l'absence d'un type représentatif des intellectuels : un étudiant ou un médecin, qui pourrait incarner cet aspect de la révolution, et qui serait bien utile pour certains commentaires.
- Insister sur la condition ouvrière : ce n'est pas à Paris qu'elle est la plus abominable. Sans fausser l'unité de lieu dont je comprends bien l'absolue nécessité, ne peut-on évoquer Lille, Lyon, Mulhouse ?
- Pourquoi (je réponds moi-même à la question : c'est pour concentrer davantage, bien sûr) décaler la fête qui a réellement eu lieu à Vincennes, en novembre 47, et la transférer à Saint-Mandé en février 48 ? Tu me diras que c'est une liberté qu'on peut prendre avec l'histoire, qui en a souffert bien d'autres. C'est qu'il ne s'agit pas seulement du fait lui-même, mais d'une

véritable altération de ce que fut l'hiver 1847-48, morne et angoissé. Je laisse la parole à Mérimée :

> « Paris est assez triste maintenant… il n'y a ni bals ni soirées… Les marchands se plaignent de ne rien vendre. »
> (Lettre du 15 janvier 1848 à Mme de Montijo)
>
> « Il y a dans ce moment à Paris et, je crois, dans toute la France une espèce de terreur instinctive d'une révolution. Chacun en parle avec effroi. »
> (22 janvier, à la même)
>
> « Tout le monde meurt de peur. » (19 février)

Cette espèce de repliement et de crainte, une fête qui se passe en février 1848, la détruit complètement. Il ne s'agit donc pas d'un fait, mais de l'esprit d'une période.

- M. Espivent ? – qui représente les éléments possédants, il me semble (je puis me tromper ici et m'excuse). Tu en parles comme d'un « intermédiaire » (?). Le capitalisme de 48 est encore trop jeune, et donc trop sain pour connaître la putréfaction qui engendre les parasites. C'est un capitalisme bancaire ou mercantile, au choix. Je préfèrerais (l'Histoire préfère par moi, plus exactement) un banquier. Sans rien d'équivoque dans la position, ou un apparenté – agent de change, par ex.

- Le palefrenier du même, qui deviendra garde mobile, n'est pas un vrai « Lumpen ». Il a déjà choisi, c'est un larbin. Il est naturel qu'il serve ses maîtres avec un fusil, après les avoir servis avec un fouet ou un balai. Le lumpen est un gars du peuple authentique, arraché au peuple, retourné contre lui. C'est une magnifique invention des réactionnaires, dont ils ont bien compris le sens !

> « Le général Cavaignac s'avise d'exploiter le goût du prolétaire parisien d'alors pour la bataille n'importe sous quel drapeau pourvu qu'il soit bien nourri, bien abreuvé, bien payé »
> (Jollivet (fils d'un député de la dernière chambre de Louis-Philippe –
> Souvenirs d'un parisien)

C'est un enfant du faubourg qu'il faudrait choisir. (Penses à la milice. Dans bien des cas, c'est la même idée)

- Le récit filmé des événements de Février 48 m'a paru long. Je m'explique : je ne le trouve ni ennuyeux, ni monotone, bien entendu. Mais je pense à l'économie générale du film : c'est qu'entre Février et Juin, il reste beaucoup de choses à dire – pour nous les plus valables – et les restrictions devront porter plutôt avant qu'après. Personnellement – et avec toutes les réserves d'usage – je ne crois pas bien utile la conversation Thiers Louis-Philippe, non plus que la scène où les troupes lèvent la crosse en l'air. Il reste là assez d'épisodes à effet : fusillade des Capucines, place du Panthéon, ruée aux Tuileries. Puisque ce film est celui du peuple avant tout, insister sur sa générosité et son honnêteté – un voleur fusillé aux Tuileries ne ferait pas mal.

Je déborde maintenant sur la seconde partie, bien qu'il n'y ait là qu'une ébauche. Mais puisque j'ai commencé à être importun et désagréable, autant continuer. Tu ne m'en voudras pas beaucoup plus.

- Je ne pense pas qu'on puisse tirer un bon parti de l'enthousiasme de ton ouvrier pour les ateliers nationaux (le thème « grands travaux » est une idée contemporaine qui n'a pas d'écho alors). Le droit au travail les a exaltés – et peut-être la scène où ils l'ont obtenu serait-elle à évoquer – mais ils ont très vite compris que les ateliers nationaux étaient une duperie. Tu sais bien qu'en

Juin quand on a parlé de les envoyer en Sologne, ils ont été exaspérés (et pourtant ces travaux étaient nouveaux et par la suite ont réussi).

- Il ne faudra pas oublier les hésitations et les transes de ton chapelier pendant toute cette période intermédiaire. Les craintes et finalement la défection de la petite bourgeoisie sont une des causes majeures de la tragédie de Juin.

- Il n'y a pas eu d'arrestations préventives avant les journées de Juin 48. Si le gouvernement avait pu (ou voulu, car ses intentions à cet égard ne sont pas claires), les opérer, l'insurrection en eut été très minimisée, et on va ainsi contre ce qu'on voudrait prouver. Si l'insurrection n'a pas été plus étendue, il faut sans doute l'attribuer au manque de conscience de classe de nombreux ouvriers parisiens, à la profusion de l'artisanat qui engendre des prises de positions individuelles assez peu propices à l'action de masse, et aussi (je serais tenté de dire surtout), au mauvais contact entre intellectuels et ouvriers. Le fameux tandem « pensée-action » sans lequel une Révolution échoue presque fatalement a très mal fonctionné. Et pourquoi ne pas montrer directement Blanqui – il est autrement valable que Thiers en cette affaire.

- J'en arrive (tu vas être content), au dernier point, à mon avis beaucoup plus important que tous les autres réunis : c'est le dénouement du film. L'épisode des Catacombes, je suis trop content de l'avoir trouvé pour en contester la valeur dramatique et les possibilités. Mais je n'y vois qu'un épisode ; toi, une fin.

  Je voudrais ici être aussi convaincant que possible, et c'est toute la chaleur de ma pensée que je voudrais mettre dans ces lignes.

  Je comprends bien : tu es, esthétiquement, passionné pour ce dénouement Rayons et ombres, ces flambeaux qui palpitent et s'éteignent, ces corps jeunes que la mort envahit et qui la subissent pour ne pas se rendre. Pour toi, cette mort est une victoire.

  Dans la salle, dans les salles du monde, où, j'espère, sortira ce film, combien comprendront ? Ils ne verront que la défaite, écrasante et totale, la pierre du tombeau refermée, la « puissance des Ténèbres » au sens même matériel du mot, victorieuse. Saisis-tu l'effet sur tant de braves gens, ignorants de l'Histoire, et qui ne comprendront qu'une chose : beaucoup de sang versé pour rien. Vois-tu l'impression sur tant de jeunes – je les connais bien – abreuvés de Gide, de Mauriac, de Sartre et qui cherchent une lumière – Et les lumières, elles s'éteignent. C'est toi qui les éteins. Ce serait moins grave (très grave tout de même, mais je n'aurais pas voix au chapitre) s'il s'agissait de liquider une aventure individuelle, si nos héros n'avaient que leur propre histoire (comme ceux des *Enfants du Paradis* ou des *Portes de la Nuit*). Ce serait une interprétation du destin de l'homme, sans plus.

  Mais nos personnages sont des symboles : ils sont le Peuple et ces flambeaux agonisants, c'est la Révolution. Et je sais très bien que la Révolution de Juin a été écrasée, et que peu après, la pseudo République qui survivait a péri. Mais je sais aussi et je te crie Jean, que le Peuple n'est jamais vraiment vaincu. Car il refait toujours ses forces – biologiquement – au creuset même de la vie. L'échec est apparence ; un individu, cela échoue, plus ou moins lamentablement (je suis capable aussi d'être pessimiste, crois le bien, pour mon compte). Mais l'ensemble des hommes n'échoue pas ; échec ici n'est qu'expérience manquée : on s'arrête, on réfléchit, on repart. L'Histoire est avec moi, ici, qui atteste que nombre de déportés de Juin accueillirent la condamnation en criant « Vive la République démocratique et sociale » (comme Racary « Je suis républicain… eh bien ! <u>l'avenir est à nous</u>…). Et c'est aussi le mot de Manin, pourtant vaincu lui aussi, et qui mourra pauvre et xxxxx : « Nous avons semé ; les germes grandiront ».

  Notre film va sortir en pleine période d'anticommunisme forcené. Nous avons à cet égard une mission à remplir (je ne pense pas au Comité officiel du Centenaire, bien entendu, mais aux idées que nous servons). Nous ne devons pas présenter des gens qui subissent, des <u>martyrs</u>, mais des gens qui luttent, rendent les coups et n'avouent pas leur défaite. Il est valable, certes,

et nécessaire de montrer ce que fut la répression, l'agonie et la mort de certains. Mais tu te dois, tu nous dois d'opposer à cela un élément de vie et d'espoir. Tu m'as dit l'autre jour – un peu sèchement – « je ne peux pas finir par un feu d'artifice ». Entre la mort souterraine et le feu d'artifice, il y a de la marge : il y a le soleil qui se lève tous les jours, l'homme qui marche devant lui, debout, et l'enfant qui commence à comprendre (l'enfant que tu lâches dès le début et que je voudrais bien retrouver à la fin.) Je sais tout ce qu'on peut objecter : banalités, vieux bateaux, etc. Tout de même, ils ont existé, il n'y a pas si longtemps, ceux « qui chantaient dans les supplices ». Et ne traitons pas de banalité, ce qui est le sens même de la vie : lutter.

Crois-moi, tu ne peux pas finir comme cela. Je pense fortement que tu n'en as pas le droit.

- Pour revenir sur un terrain plus banal, je crois qu'historiquement, il faudrait arriver à montrer que la République est condamnée parce qu'elle a frappé le prolétariat seul capable de la comprendre et de la soutenir. Cela aussi, c'est une leçon qu'il ne sera pas mauvais de remettre en mémoire. Cela aussi, certains contemporains l'ont bien compris (« Je ne crois plus à une République qui commence par tuer ses prolétaires, a dit Sand). Ne peut-on pas invoquer – avec la joie de la réaction – le désarroi du petit bourgeois (« boutiques fichues », écrit Marx), et l'inquiétante silhouette du Prince-Président ? Sommes-nous si sûrs de ne pas revivre ce drame ? En somme, tout ceci me confirme (car je le pensais déjà) les extrêmes difficultés que présente l'établissement d'un film de ce genre, pour lequel nous n'avons guère de précédents et de modèles. Aligner la fiction et l'histoire, cela nécessite une continuelle confrontation. Cela n'implique de ma part aucun découragement ; mais au contraire la nécessité de très patients efforts. Tu sais que tu peux entièrement compter sur moi. Je ne songe qu'à rester fidèle à une « ligne » qui est la nôtre, et qu'il ne faut absolument pas perdre de vue.
  Dans ma conviction, les phrases que Michelet écrivait en 1847 pour la préface de son *Histoire de la Révolution Française* la traduisent bien, et le film ne pourrait avoir une meilleure épigraphe :

  > « Plus j'ai creusé, plus j'ai trouvé que le meilleur était dessous, dans les profondeurs obscures… L'acteur principal est le Peuple. »

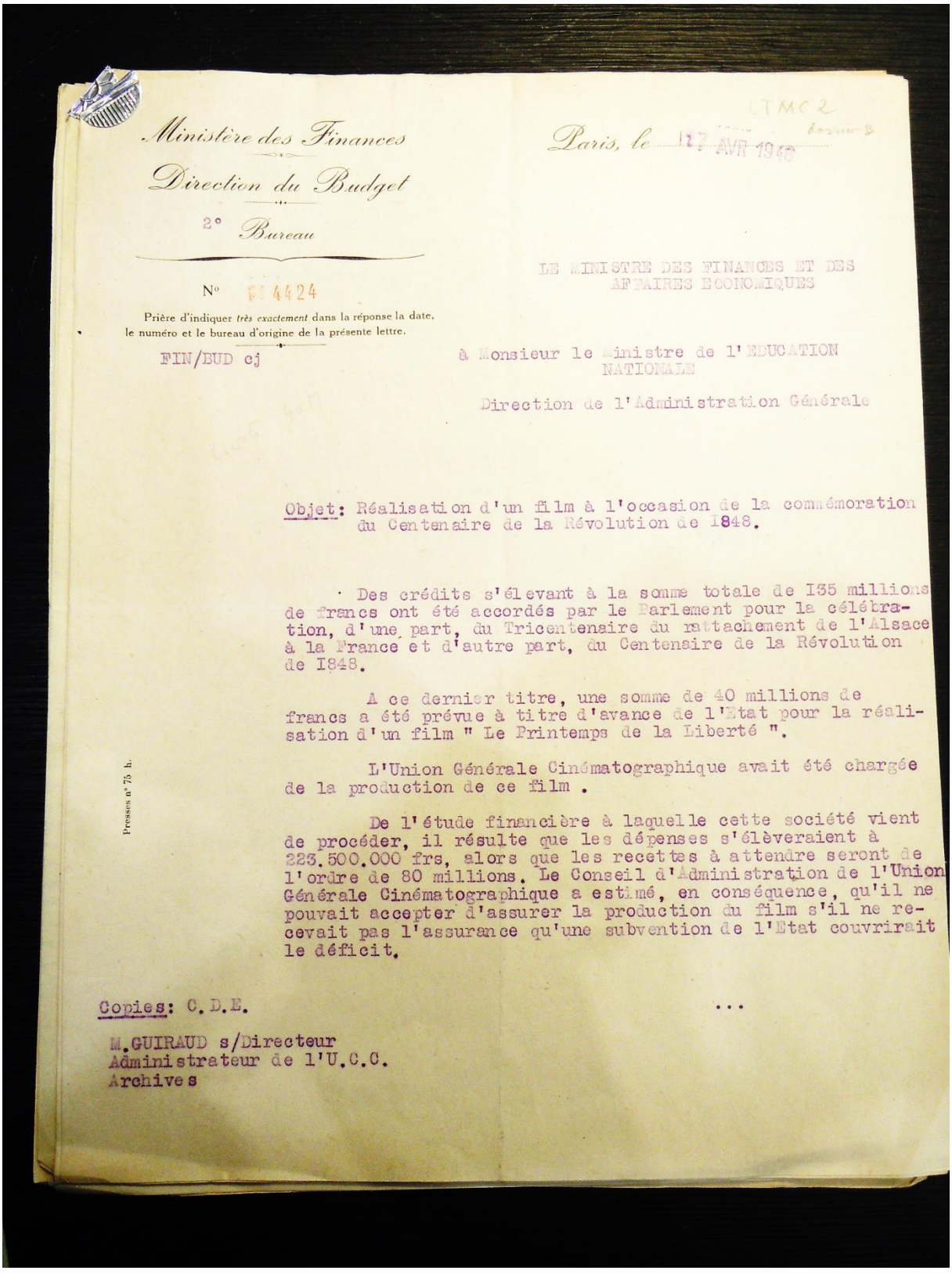
  Et c'est aussi le Peuple qui verra ce film, qui doit être soutenu et exalté par lui.

- Voilà longtemps que je parle. Plus que je n'ai coutume de le faire. J'ai dû t'agacer souvent, t'irriter parfois. Je m'en excuse. Te connaissant comme je crois te connaître, je ne puis pas penser un seul instant que tu puisses vraiment m'en vouloir. Je devais d'ailleurs t'écrire tout cela. C'est la meilleure preuve de l'intérêt que je porte à ton entreprise ; en même temps que la certitude de son succès. Je te demande de juger cette lettre uniquement sous cet angle. Le problème est très au-dessus de nos personnes – particulièrement de la mienne.

Je te serre amicalement la main. À mercredi matin.

Tersen

ANNEXE 12 : LETTRE DU MINISTÈRE DES FINANCES AU MINISTRE DE L'EDUCATION NATIONALE (AN, F/17/14688).



Ministère des Finances

Direction du Budget

2° *Bureau*

N° F1 4424

Prière d'indiquer *très exactement* dans la réponse la date, le numéro et le bureau d'origine de la présente lettre.

FIN/BUD cj

Paris, le 17 AVR 1948

LE MINISTRE DES FINANCES ET DES AFFAIRES ECONOMIQUES

à Monsieur le Ministre de l'EDUCATION NATIONALE

Direction de l'Administration Générale

Objet: Réalisation d'un film à l'occasion de la commémoration du Centenaire de la Révolution de 1848.

Des crédits s'élevant à la somme totale de 135 millions de francs ont été accordés par le Parlement pour la célébration, d'une part, du Tricentenaire du rattachement de l'Alsace à la France et d'autre part, du Centenaire de la Révolution de 1848.

A ce dernier titre, une somme de 40 millions de francs a été prévue à titre d'avance de l'Etat pour la réalisation d'un film " Le Printemps de la Liberté ".

L'Union Générale Cinématographique avait été chargée de la production de ce film .

De l'étude financière à laquelle cette société vient de procéder, il résulte que les dépenses s'élèveraient à 223.500.000 frs, alors que les recettes à attendre seront de l'ordre de 80 millions. Le Conseil d'Administration de l'Union Générale Cinématographique a estimé, en conséquence, qu'il ne pouvait accepter d'assurer la production du film s'il ne recevait pas l'assurance qu'une subvention de l'Etat couvrirait le déficit.

Copies: C.D.E.

M.GUIRAUD s/Directeur
Administrateur de l'U.C.C.
Archives

Presses n° 75 h.

Budget

- 2 -

En possession de ces informations, j'estime nécessaire de vous faire savoir que je ne puis envisager un relèvement du crédit prévu pour la réalisation du film. Aussi bien d'ailleurs, les délais qu'il faudrait prévoir pour obtenir le vote des crédits supplémentaires et pour la réalisation proprement dite ne permettent-ils plus d'espérer que "Le Printemps de la Liberté" puisse être projeté en 1948.

Dans ces conditions, je vous demande de vouloir bien abandonner tout projet de réalisation du film à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution de 1848.

Copie de la présente lettre est adressée à notre collègue de l'Industrie et du Commerce.

Pour le Ministre et par Délégation
Le Secrétaire d'Etat au Budget,

M. Bourgès-Maunoury

Presses n° 76 h.

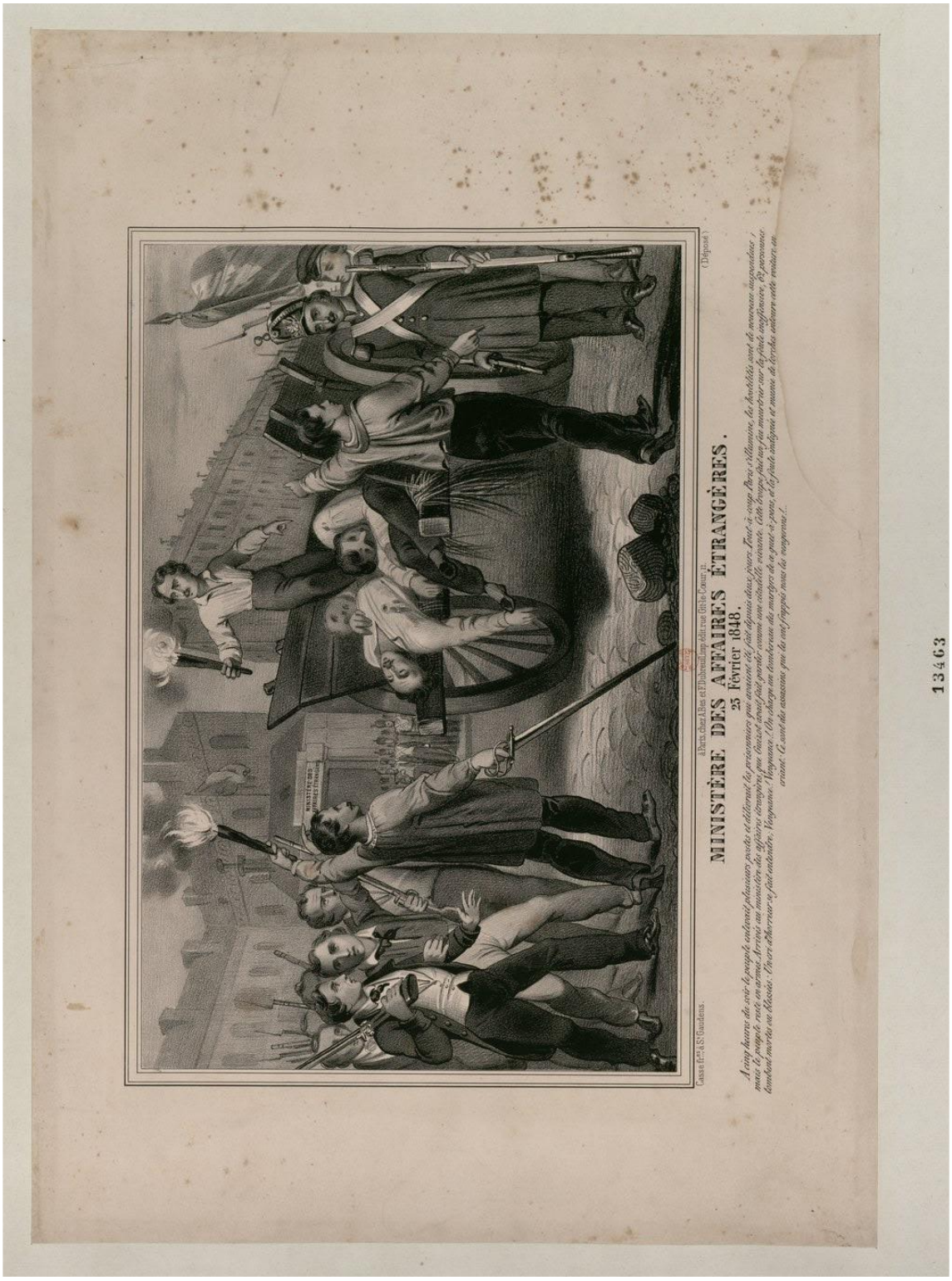
ANNEXE 13 : PHOTOGRAPHIE

Georges Sadoul, Dieterle, Michel Fourré-Cormeray, Jean Grémillon à l'aéroport Okecie de Varsovie le 1 juillet 1947.
Paru dans *Film* n°24, 1er septembre 1947

ANNEXE 14 : MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, 23 FÉVRIER, 10 HEURES DU SOIR. **Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).**

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 15 : MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES 23 FÉVRIER 1848. **Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).**



ANNEXE 16 : VENGEANCE !... AUX ARMES !... (MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES 23 FÉVRIER 1848). Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 17 : BARRICADE DE LA RUE SAINT-MARTIN. NUIT DU 23 AU 24 FÉVRIER 1848. **Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).**

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 18 : LE PEUPLE AUX TUILERIES, SALLE DU TRÔNE, 24 FÉVRIER, 2 HEURES. **Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).**

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

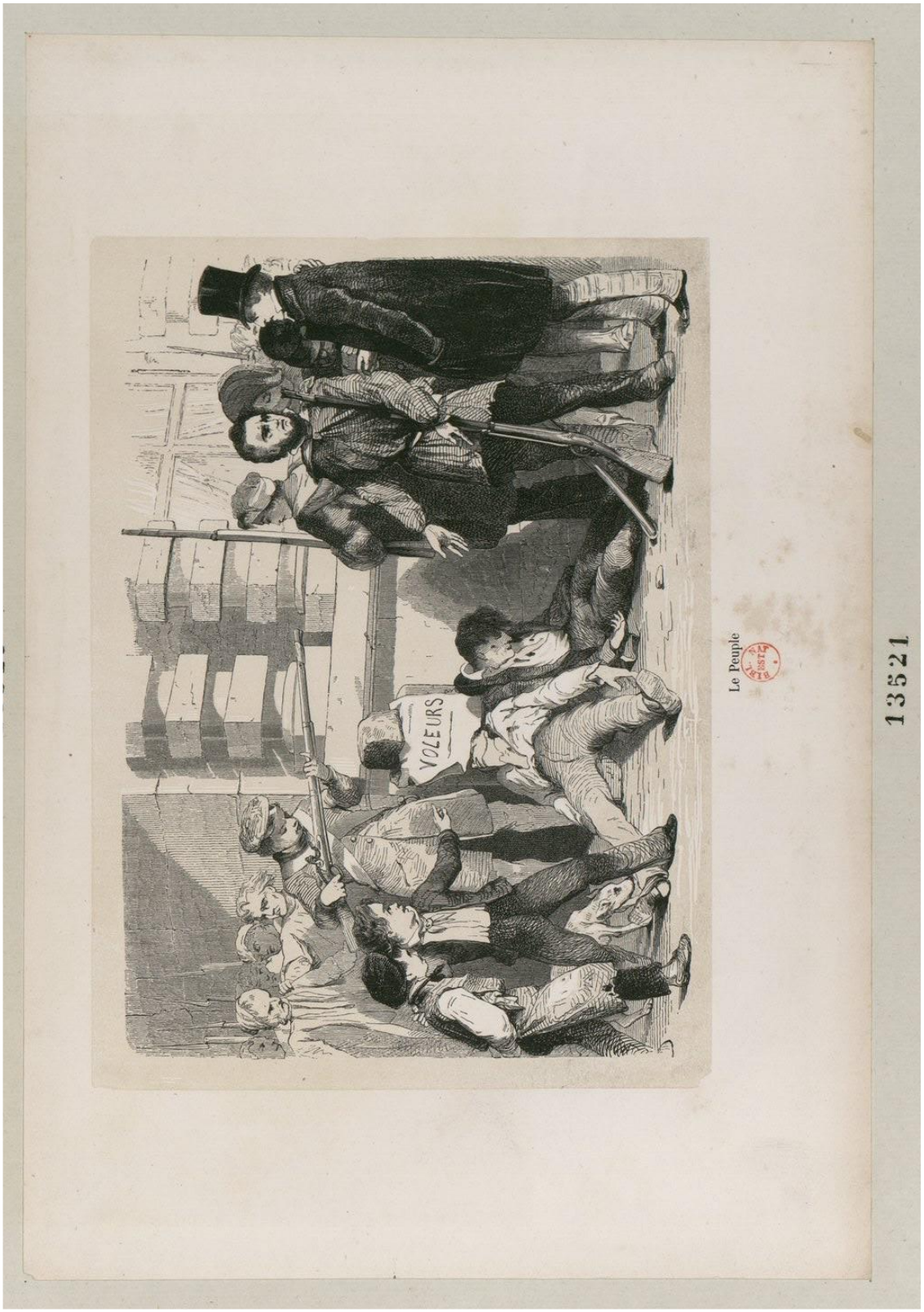
ANNEXE 19 : LE PEUPLE AUX TUILERIES. Reproduite dans le dossier de documentation historique préparée pour le film, fonds Grémillon BnF (4-COL-55(39,1).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 20 : « MERCI, DEUX SOUS DE PAIN ET UN VERRE DE VIN SEULEMENT ÇA NOUS SUFFIRA… », RÉPOND UN COMBATTANT DE FÉVRIER À UN SOLDAT. Copie dans 4-COL-55(39,1).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 21 : LE PEUPLE (ESTAMPE). **Copie dans 4-COL-55(39,1).**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 22 : RUE SAINT-ANTOINE, JUIN 1848

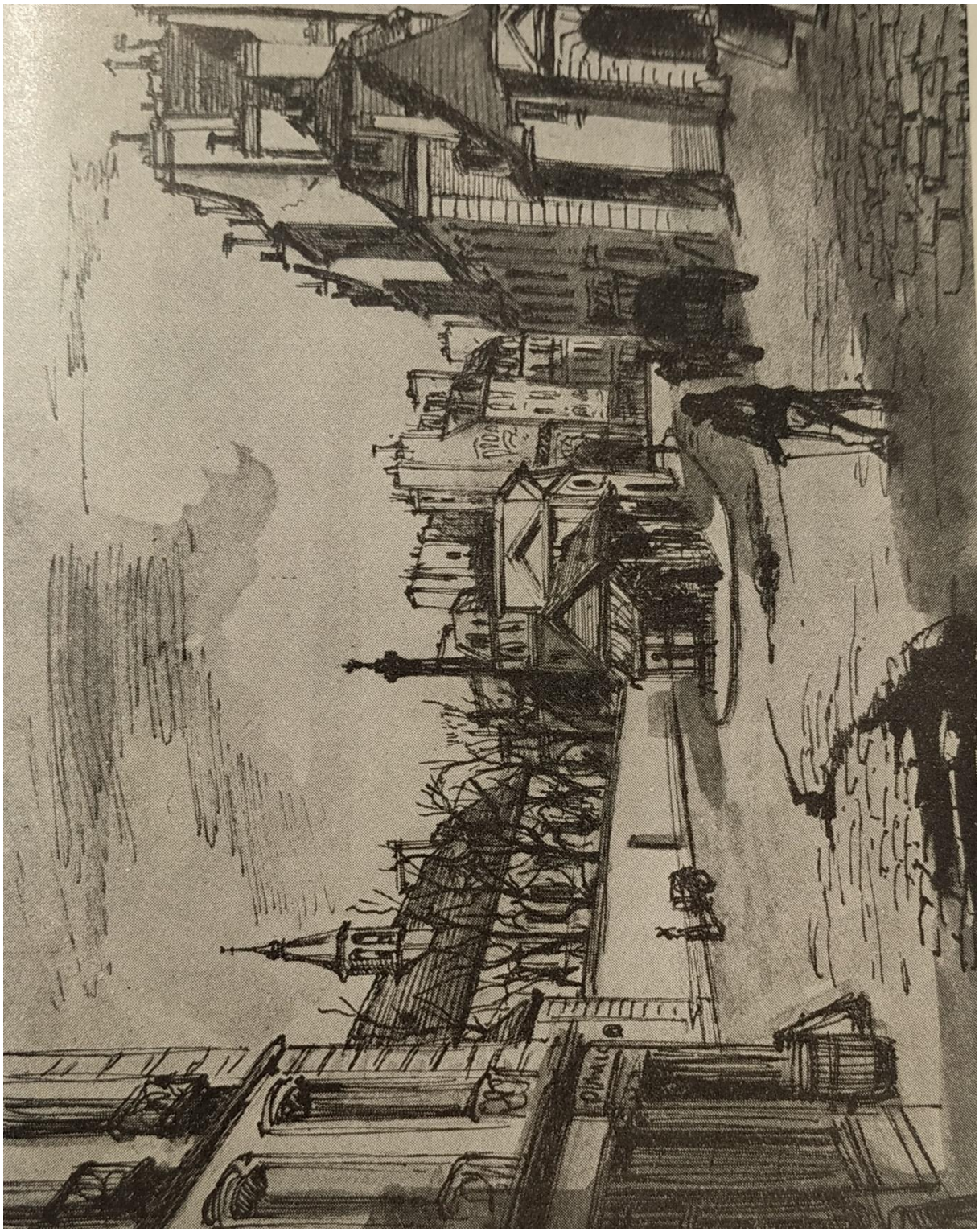
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNEXE 23 : LES INSURGÉS POURSUIVIS DANS LA CARRIÈRES DE MONTMARTRE (ESTAMPE).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

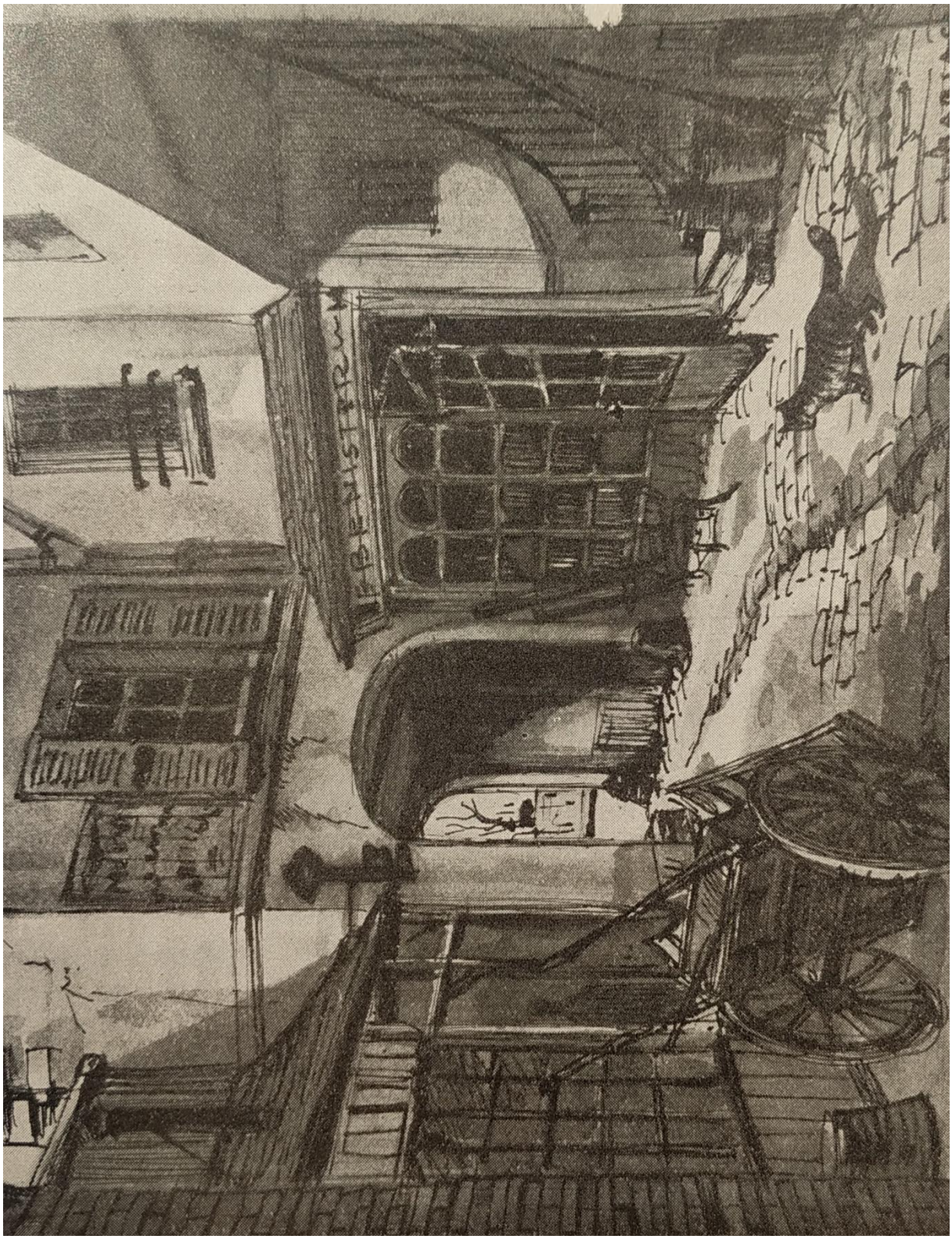
ANNEXE 24 : MAQUETTES DE DÉCORS DE LÉON BARSACQ. (Publiées dans Jean Grémillon, *Le Printemps de la liberté*, Paris, Éditeurs Français réunis, 1948).

A. Faubourg Saint-Antoine, côté ouest

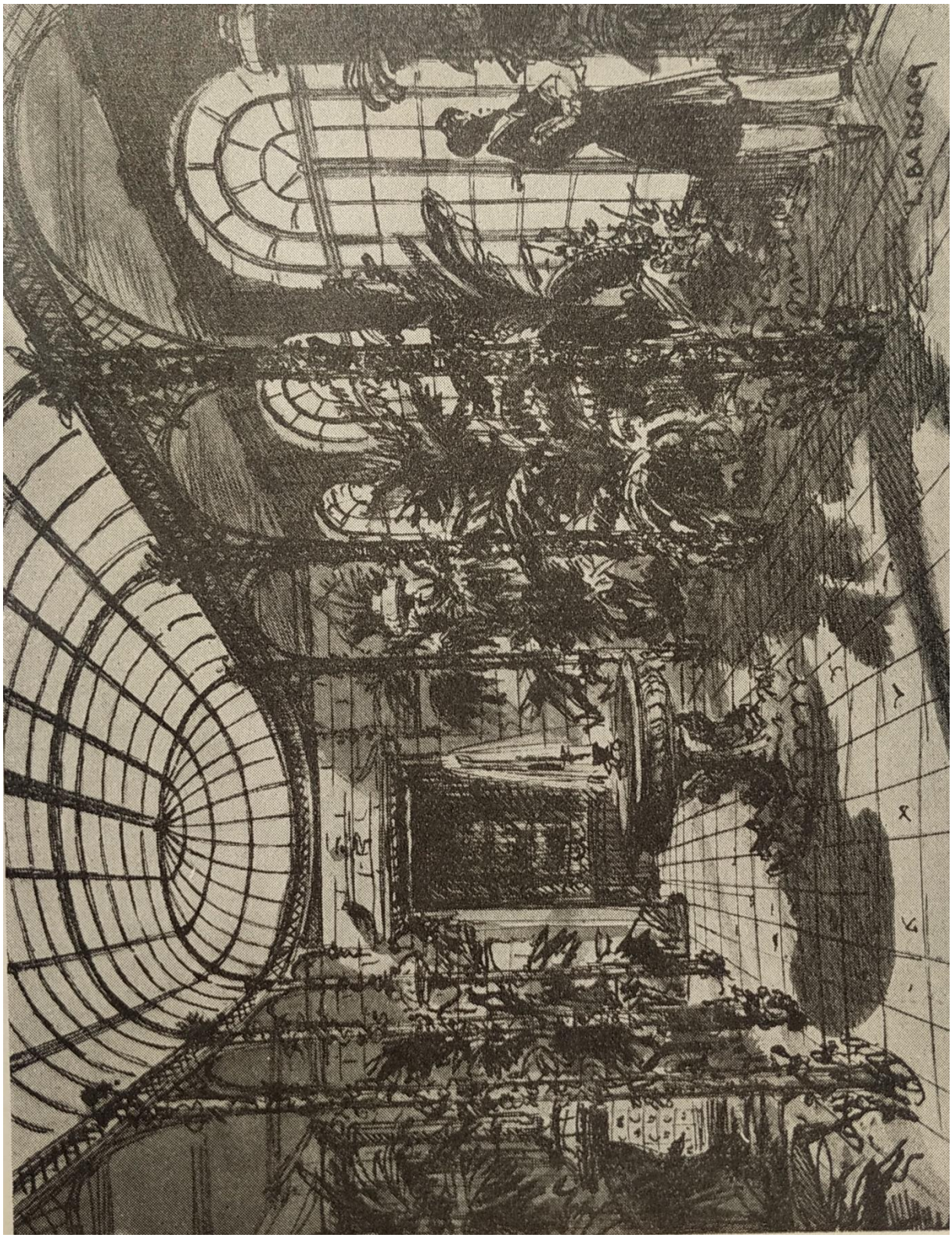


B. Faubourg Saint-Antoine, côté est

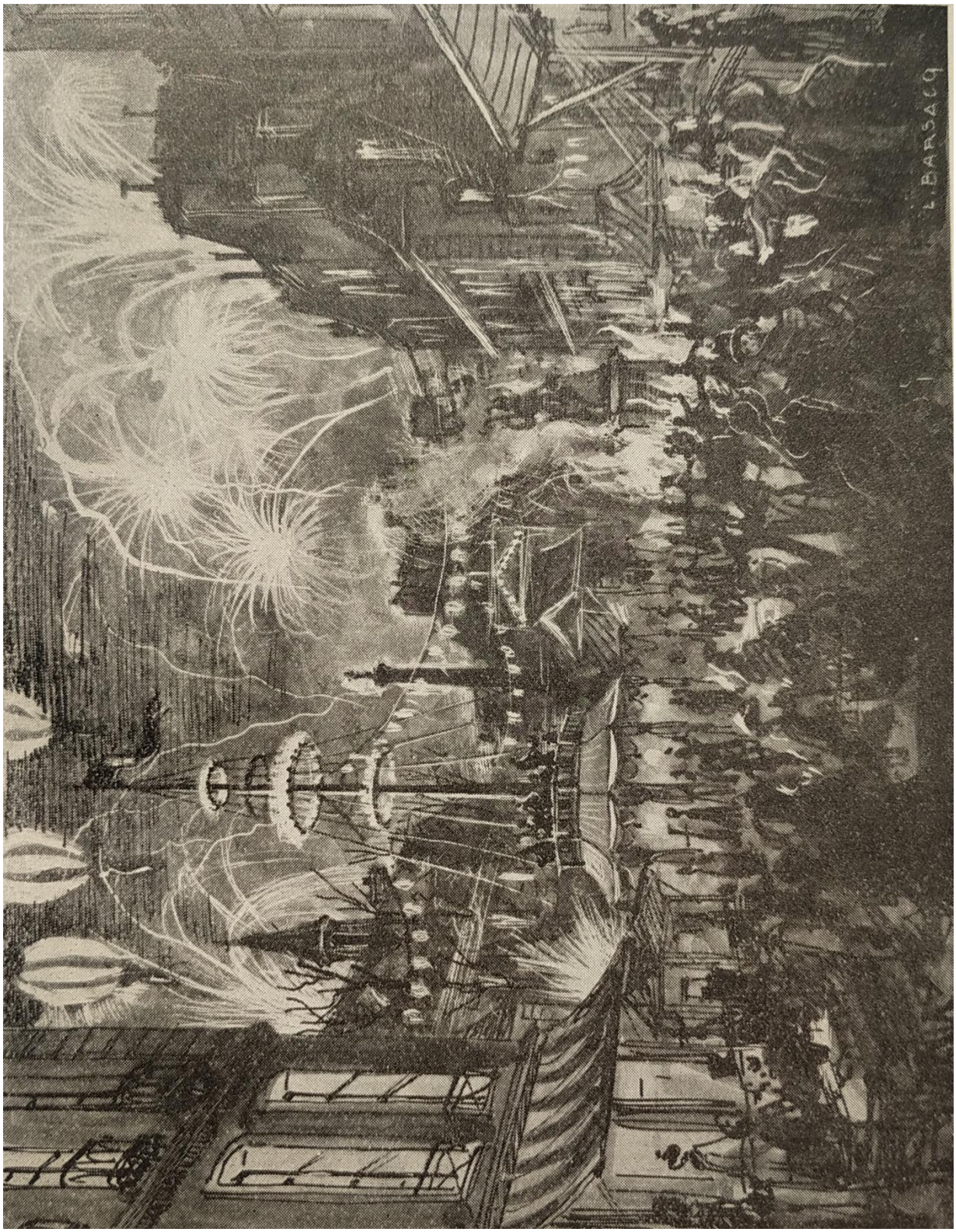
C. Cour et boutique du Père Nivôse

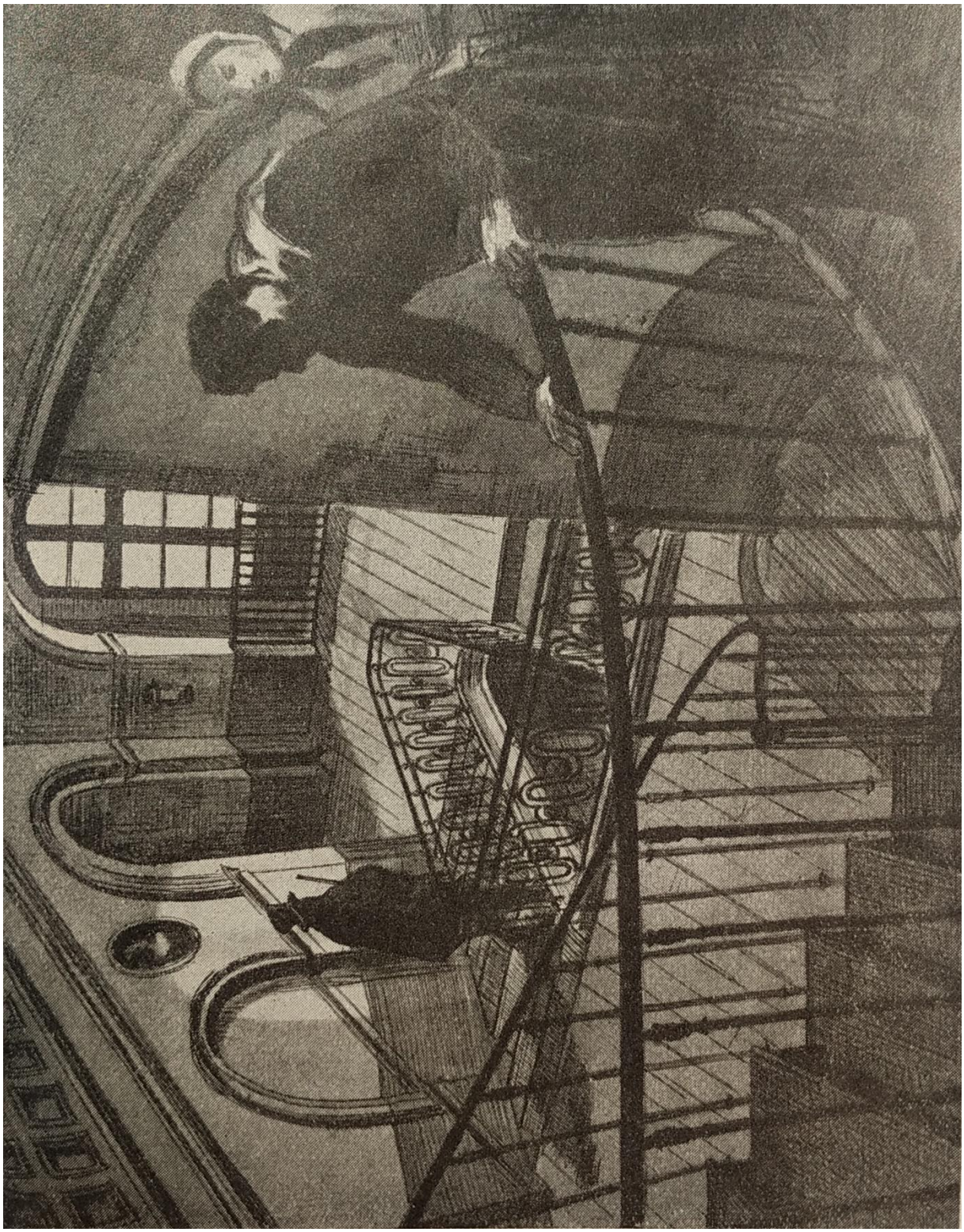


D. Chez Edouard Espivent-Vignolles, jardin d'hiver



E. La proclamation de la République



F. Enterrement des victimes des Journées de février, cimetière du Père Lachaise

G. Scène de l'arrestation d'Auguste Blanqui. Au premier plan à droite, Françoise et Jean. À l'arrière-plan, à gauche un policier en redingote.