



Pierre Kast  
Écrits 1945-1983

suivi de *Amende honorable*  
par Noël Burch



L'Harmattan

Champs  
visuels

Pierre Kast

Écrits 1945-1983

suivi de

*Amende honorable*

par Noël Burch

## Champs visuels

Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi,  
Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

### Dernières parutions

- Anne GILLAIN, *François Truffaut. Le secret perdu*, 2014.  
Daniel WEYL, *Robert Bresson : procès de Jeanne d'Arc. De la plume médiévale au cinématographe*, 2014.  
Giusy PISANO (dir.), *L'archive-forme : Créations, Mémoire, Histoire*, 2014.  
Isabelle PRAT-STEFFEN, *Le cinéma d'Isabel Coixet : figures du vide et du silence*, 2013.  
Aurélie BLOT et Alexis PICHARD (coord.), *Les séries américaines. La société réinventée*, 2013.  
Jim LAPIN, *La régulation de la télévision hertzienne dans les départements d'outre-mer*, 2013.  
Eric COSTEIX, *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*, 2013.  
Florent BARRÈRE, *Une espèce animale à l'épreuve des médias. Essai sur le coelacanthe*, 2013.  
Aurélie BLOT, *50 ans de sitcoms américaines décryptées. De I love Lucy à Desperate Housewives*, 2013.  
Sébastien FEVRY, *La comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, 2012.  
Philippe LEMIEUX, *L'image numérique au cinéma. Historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, 2012.  
Pierre DEVIDTS, *Andreï Tarkovski. Spatialité et habitation*, 2012.  
Angélica Maria Mateus MORA, *Cinéma et audiovisuel latino-américains. L'Indien : images et conflits*, 2012.  
Daniel WEYL, *Mouchette, de Robert Bresson ou le cinématographe comme écriture*, 2012.  
Claude HODIN, *Murnau ou les aventures de la pureté*, 2012.

Pierre Kast

Écrits 1945-1983

suivi de

*Amende honorable*

par Noël Burch

L'Harmattan

**© L'Harmattan, 2014**  
**5-7, rue de l'Ecole-Polytechnique, 75005 Paris**

<http://www.harmattan.fr>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-343-03517-8  
EAN : 9782343035178

## **Remerciements**

Photo de couverture : Pierre Kast. Copyright Pierre-Henri Deleau.

Remerciements à Dominique Vernon née Kast et Fabrice Kast qui ont autorisé la publication des textes de leur père.

Remerciements à Geneviève Sellier et l'Institut Universitaire de France pour le financement de cette édition.

Remerciements à Olivier Thévenin et Pierre-Henri Deleau pour la mise à disposition des textes de Pierre Kast.



## Avant-propos

Outre une longue nouvelle, *La Dernière Nuit de Casanova*, « récit cinématographique » d'après un essai de Roger Vailland, et quatre romans (*Les Vampires de l'Alfama*, 1975 ; *Le Roi*, sous le pseudonyme de Jacques Alain, 1976 ; *Le Bonheur ou le pouvoir*, 1980 ; *La Mémoire du tyran*, 1981), la littérature ne semble pas avoir été la préoccupation principale de Pierre Kast. En apparence du moins, car en réalité Pierre Kast, cinéaste, familier avant tout de Stendhal, Swift, Conrad ou Queneau comme l'écrivait Jacques Doniol-Valcroze, est d'abord un littéraire. À ce titre, auteur complet, scénario et dialogue, de tous ses films, réalisés ou non (et l'on devine un grand nombre d'inédits, *Les Rempart de Besançon* par exemple, ou encore *Maisons et jardins*, *Henri et Clémentine*, *Un amour de Stendhal*, *Les Roses de Sienne*, etc.), il a aussi écrit ou co-écrit pour ses amis, Jean-Daniel Pollet (*Une balle au cœur*, 1966 ; *Le Maître du temps*, 1970), Jean-Gabriel Albicocco (*Le Petit Matin*, 1971 ; *Polichinelle*, inédit), Édouard Molinaro (*L'Ironie du sort*, 1973, en collaboration avec Paul Guimard), soit plus de cinquante scénarios !

S'ajoute à cela une quantité énorme de textes couvrant aussi bien le domaine littéraire que le cinéma : *Les Terres vierges de l'espace*, sur la science-fiction américaine, *Notes sur les œuvres de Boris Vian*, *Vailland et le cinéma*, une préface aux poèmes d'Alberto Lattuada, *Cinéma et littérature* dans l'encyclopédie de la Pléiade (Gallimard) ; ajoutons encore de nombreux articles sur ses amis : Jean Grémillon, Preston Sturges, Henri Langlois, Helvio Soto, mais aussi des critiques de films, des réflexions sur la Nouvelle Vague, des éditoriaux pour la Société des Réalisateurs de Films, pour la défense de la Cinémathèque française. Le tout publié un peu partout, dans la *Revue du cinéma*, les *Cahiers du cinéma*, *Positif*, le *Magazine littéraire*, *L'Écran*, *Midi-minuit fantastique*, *Premier plan*, *Cinéma 55*, *60*, *65*, *74*, *Bizarre*, *France-*

*Observateur, Pariscope, Les Lettres françaises, Combat, Libération, Présence du cinéma, L'Express, Artsept, L'Arc, Nawadi Cinéma, La Nouvelle Critique, Obliques, Ciné-club, etc.* Ce sont précisément ces articles que Pierre Kast avait souhaité reprendre. Quelque temps avant la préparation et le tournage de *L'Herbe rouge*, il m'avait demandé de les retrouver et de les rassembler. Il comptait en faire une sélection et les publier chez Christian Bourgois. Sa mort soudaine à Rome, en 1984, en a décidé autrement. Ce sont ces mêmes textes que trente ans plus tard, ou presque, Geneviève Sellier et Noël Burch ont voulu revisiter. Noël Burch en a fait un choix très rigoureux selon des règles précises qu'il explique dans sa présentation. Le résultat est évident, c'est d'abord et avant tout une introduction à l'œuvre de Pierre Kast mais aussi un hommage à un créateur unique dont on n'a pas fini de mesurer la diversité et la richesse du talent. Bonne lecture !

Pierre-Henri Deleau  
Paris, novembre 2012

## Présentation

Pierre Kast était un homme de gauche. Ancien résistant, ami du romancier « compagnon de route » des communistes, Roger Vailand ; en 1945, il donne quelques notices critiques à *Avant-Garde*, le journal des Jeunesses communistes. Mais sorti de l'immédiat après-guerre, il n'aura plus d'activité politique et les courts-métrages qu'il réalise, à partir de 1949, traitent tous de sujets culturels, selon la tendance dominante dans le court-métrage de l'époque. Il faut rappeler que malgré l'influence du P.C.F. (un Français sur trois vote communiste), un seul cinéaste communiste fait alors carrière dans le cinéma français (aux antipodes de la situation italienne à cet égard), les cinéastes communistes issus de la Résistance, les Louis Daquin et autre Robert Ménégos ayant tous été plus ou moins mis sur la touche à la faveur de la guerre froide. L'unique réalisateur communiste de longs-métrages était le consensuel Jean-Paul Le Chanois, égratigné par Kast (cf. « Court traité d'optimistique ») pour son *Agence matrimoniale*, gentil bleuet dont la presse communiste célébrait le « progressisme ». D'ailleurs les premiers films de Kast n'étaient pas perçus comme « engagés » et ne l'étaient nullement au sens normalement admis, même si les idées les plus subversives de Kast les sous-tendent presque tous. Il en allait tout autrement de ses écrits.

Pour connaître l'étendue de la pensée politique de Kast – et toute sa pensée est politique au sens large –, les films ne suffisent pas, même si tous la reflètent. Car ils n'en révèlent que des bribes souvent difficiles à décrypter. Pour mieux décoder ses films, nous disposons du nombre considérable de ses écrits autour du cinéma : des notices ponctuelles mais aussi et surtout des réflexions théoriques d'ordre plus large, des entretiens avec la presse à l'occasion de la sortie d'un de ses films, portraits de quelques amis écrivains ou réalisateurs. Les textes qui suivent, présentés dans l'ordre chronologique de leur parution, constituent un choix partiel et partial.

Nous avons fait en effet un choix différent mais plus large que celui opéré par Pierre Boiron dans le *Pierre Kast* publié chez Lherminier en 1985, ouvrage aujourd'hui épuisé<sup>1</sup> : pour mettre en évidence ce que la pensée de Kast avait de plus original et de plus radical, nous avons privilégié les textes des années 1950 et 1960, cette période d'intense activité intellectuelle parisienne au cours de laquelle Kast exposera l'essentiel de sa vision, aussi bien dans ses films que dans ses écrits. Dans une large mesure, ceux des dernières vingt années de sa vie sont des redites. Nous avons repris des textes importants déjà publiés par Boiron : l'étude sur le cinéma de Jean Grémillon, dont Kast a été l'assistant et qu'il considérait comme son maître ; les textes sur le dandysme, sur Buñuel, sur Fellini, sur Roger Vailland. Nous avons ajouté des textes sur Benedek, Bardem et Preston Sturges. Mais nous avons écarté la plupart des textes de Kast sur la Nouvelle Vague, qui nous semblaient plus convenus.

En revanche, nous publions *in extenso* les entretiens qu'il a donnés à diverses revues au moment de la sortie des films que nous considérons comme les plus significatifs de son œuvre : *Le Bel âge*, *La Morte-saison des amours*, *Vacances portugaises*.

Enfin, nous avons sélectionné tous les textes de Kast qui analysent l'état des rapports hommes/femmes dans la société de son temps et dans les films qu'il voit. C'est sans conteste à notre avis la partie la plus originale et la plus novatrice de sa pensée, non seulement par rapport aux positions des hommes de sa génération, mais plus largement par rapport à l'aveuglement persistant des milieux intellectuel, culturel et cinéphilique français aujourd'hui sur ces questions.

Kast est donc de gauche, à la différence de tous les autres cofondateurs des *Cahiers du cinéma*, qui naviguent entre catholicisme, anarchisme de droite et un « apolitisme » tout naturellement anti-communiste. Kast refusera toujours l'anti-communisme, tout en étant anti-stalinien dès le départ, semble-t-il. Son libéralisme féministe et écologiste, « post-moderniste » avant la lettre, qui rend hommage à l'excentrique « abhumanisme » d'Audiberti et Bryen (cf. « Un Technicolor pascalien »), qui cherche dans la

---

<sup>1</sup> Pierre Boiron, *Pierre Kast*, Paris, Éditions Pierre Lherminier, 1985.

science-fiction un « holisme » où s'exprime son dégoût de l'Europe, de la civilisation occidentale, ne tournera cependant jamais le dos aux enseignements de Marx-Engels. En tant qu'homme de gauche aux *Cahiers*, Kast occupe donc un terrain singulier, un entre-deux. Faisant de tout film une lecture d'abord idéologique, il voit très bien en quoi l'immense majorité des films hollywoodiens, auxquels lui et ses contemporains étaient si sensibles, sont parfaitement réactionnaires à tout point de vue (et notamment dans leur représentation des femmes). Et il refusera toujours de contribuer à la construction qui se poursuit allègrement autour de lui d'un système d'évaluation formaliste et spiritualiste, qui renvoie dos à dos gauche et droite... tout en adhérant à des valeurs « morales » plutôt de droite. Mais en même temps, Kast sera amené à entretenir pendant quelques années (1949-53) une joute avec des idéologues communistes comme le philosophe membre du comité central Jean Kanapa ou le réalisateur Louis Daquin, qui condamnent la « décadence » du film noir hollywoodien, par exemple, et célèbrent « l'optimisme réaliste » du cinéma soviétique d'alors. Comme Gide pour la littérature, Kast sait que l'on ne fait pas de bons films avec de bons sentiments (cf. « Court traité d'optimistique »). Il faut cependant comprendre que ce « jdanovisme » qu'il dénonce est davantage un discours d'appareil qu'un discours de critiques, les collaborateurs du communisant *Écran français*, dont André Bazin et Kast lui-même, n'étant nullement dans cette veine. Même Georges Sadoul avait une approche plus nuancée de ces questions « morales ».

Comparée à celle des *Cahiers*, l'approche kastienne du cinéma est plus *éclectique* – caractère qu'il n'aurait sûrement pas renié. Nous avons choisi de montrer cet éclectisme en présentant des textes sur des films qui étaient souvent célébrés dans leur temps, mais dans des milieux sensiblement différents. On y trouve quatre cinéastes français, mais dont un seul, Jean-Luc Godard, appartient à la Nouvelle Vague *stricto sensu* (Kast a peu écrit sur la Nouvelle Vague), alors que deux, Henri-Georges Clouzot et René Clément, sont des figures emblématiques du « cinéma de qualité » honni par les *Cahiers*, et qui jette alors ses derniers feux ; et enfin deux autres que l'on peut situer à la marge du renouveau des années 1960, Nicos Papatakis et Jean Bernard-Aubert. Pour le cinéma hollywoodien,

là où Rohmer a écrit, à propos de sa « redécouverte » du cinéma des U.S.A., que « la part spécifiquement américaine des films d'Hollywood n'a jamais touché que la part la plus extérieure de moi-même<sup>2</sup> », Kast, lui, sait que les films états-uniens sont issus d'une culture et d'une société bien réelles dont ils ne cessent de parler. Il sait aussi que ce sont sans doute les films les plus idéologiquement chargés qui soient, certes souvent pour le pire mais parfois aussi pour le mieux, comme telle fable d'anticipation réalisée par un Robert Wise, qui ne figure décidément pas au Panthéon des *Cahiers*. Ou encore comme les quelques films idéologiquement vigoureux d'un Laszlo Benedek, lesquels ne seront alors célébrés que par les gauchos-surréalistes de *Positif*, auxquels Kast se ralliera définitivement après la brouille avec les *Cahiers*. D'ailleurs, les allers-retours que Kast fait au cours des années 1950 entre les deux cénacles ennemis illustrent parfaitement cette position originale qu'il occupe dans le paysage politico-cinéphile de l'époque.

Kast n'a traité que deux fois par écrit la question de la représentation des femmes au cinéma, enjeu dont on sait qu'il ne sera mis sur la table qu'à partir des années 1970 par des féministes, un peu en France, beaucoup plus dans les pays anglo-saxons. Mais c'est un enjeu qui occupera le cinéaste pendant toute sa carrière, depuis *Le Bel Age* jusqu'à *L'Herbe rouge* et les interviews qu'il donne lors des sorties de ceux-ci en font toujours état. En tant que critique, cependant, Kast n'est pas tout à fait le seul à s'être soucié de la question (cf. « Il est minuit, Docteur Kinsey » et « Thousand and three »). Avant lui, dans le climat exalté de la Libération, Alexander Astruc (!) avait publié en 1946, dans *L'Écran français*, une notule fustigeant la misogynie de Hollywood à propos de la sortie de *Gilda*<sup>3</sup> ; et dans les *Cahiers*, Jacques Doniol-Valcroze, le membre de l'équipe qui était le plus proche de Kast, publie en 1954 « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale<sup>4</sup> ». Enfin Jacques Siclier publie deux ouvrages pionnier en 1956 et 1957<sup>5</sup>. Et

<sup>2</sup> « Redécouvrir l'Amérique », in *Cahiers du cinéma*, n° 54, p. 11.

<sup>3</sup> *Écran français*, 3 juin 1947.

<sup>4</sup> *Cahiers du cinéma*, n° 34, avril 1954.

<sup>5</sup> *Le Mythe de la femme dans le cinéma Américain*, Paris, Éditions du Cerf, 1956 ; *Le Mythe de la femme dans le cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1957.

c'est évidemment une problématique qui sera balayée par la cinéphilie dominante, anti-« contenuiste » comme on le sait, ce qui d'ailleurs explique aussi l'absolue incompréhension de celle-ci devant l'œuvre cinématographique de Pierre Kast. Seuls quelques critiques hors du sérail cinéphile – Max Favalleli, Roger Tailleur, Yvonne Baby – ont compris quelque chose à la « trilogie libertine ».

Noël Burch



## *Falbalas*<sup>1</sup>

*L'Avant-Garde*, 6 au 12 juillet 1945

Enfin, un excellent film français ! Jacques Becker nous avait déjà donné, dans *Goupil Mains Rouges*<sup>2</sup>, la peinture exacte d'une famille paysanne. Dans *Falbalas*, il nous montre sans ménagements les vices et la corruption d'un milieu très précis de jeunes gens de la « bonne société » pour qui la vie est aimable, et du « beau monde » de la haute couture. Le sujet ne semble guère palpitant. On voit d'ici ce qu'il aurait pu donner : une banale histoire d'amour, prétexte à exhibition de toilettes. Mais Becker a eu le beau courage de nous montrer ce milieu tel qu'il est, pourri de vices. Son film est tout entier placé sous le signe de la vérité, et les héros y roulent en vélo, et non en limousine.

Un grand couturier, Don Juan vaniteux, admirablement joué par Rouleau, qui vole de femme en femme pour s'adorer lui-même, égoïste, jouisseur et froid. Une « jeune fille » du monde, oisive et coquette, qui a le temps de consacrer toutes ses journées à l'étude attentive de ses complications sentimentales, se « donne » au couturier à la première rencontre. Blessée par son cynisme, elle fait mine de lui résister. De fureur, il se suicide avec grandiloquence. Et, derrière tout cela, la foule des arpètes qui, elle, doit travailler pour vivre.

Les critiques bien-pensants ont jeté un voile pudique sur ce film. Ils en louent la technique, qui est extraordinaire. Mais ils disent

---

<sup>1</sup> *Falbalas* (1945). Réal. : Jacques Becker. Scén. : Maurice Aubergé. Dial. : Jacques Becker et Maurice Aubergé. Int. : Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier, Gabrielle Dorziat, Françoise Lugagne, Jeanne Fusier-Gir, Jane Marken, Christiane Barry.

Dans le monde de la mode parisienne, un couturier, Clarence, Don Juan impénitent, séduit Micheline, la fiancée de son meilleur ami, abandonne pour elle ses anciennes maîtresses et, atteint d'une sorte de folie amoureuse, se suicide en se jetant par la fenêtre avec le mannequin qui porte la toilette de mariée de la jeune femme. © Les fiches du cinéma 2001.

<sup>2</sup> Sorti en 1943.

que les personnages sont faux, que le couturier est fou, et la jeune fille invraisemblable. La vérité blesse. Toute une classe de profiteurs, oisifs et corrompus, apparaît sous son vrai jour dans *Falbalas*. Il y a des gens que cela dérange. Mais cette peinture violente des dangers qui menacent notre jeunesse, si elle n'est pas le grand film passionnant qui nous aidera à bâtir notre avenir, nous aidera, en tout cas, à balayer cette ordure.

## Exercice d'un tragique quotidien. Notes sur l'œuvre de Jean Grémillon

*La Revue du cinéma*, n° 16, août 1948

*Pierre Kast est trop jeune pour avoir vu l'ensemble de l'œuvre de Grémillon ; mais, collaborateur fidèle de cet artiste, il a écrit un essai passionné (dont nous n'avons pas à discuter le parti pris politique) plus plein et même plus précis qu'une simple exégèse historique. (La Rédaction)*

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

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

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

« Or, l'œuvre qu'il crée se trouve être la plus fugace, la moins durable de toutes les œuvres... Le caractère de marchandise pris par le film dans ce monde qui est le nôtre, éclate au grand jour : sitôt

disparue sa rentabilité, l'objet-film est la proie du hasard. C'est miracle s'il demeure une telle proportion des œuvres qui furent, et sans doute, sont encore capitales... »

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

Que le cinéma exerce sur des millions d'hommes à la fois, en s'adressant pourtant en particulier à chacun, une puissance sans exemple, que cette puissance vienne en droite ligne d'une optique particulière du spectateur qui prend pour la réalité concrète un monde entièrement *fabriqué*, agencé, calculé à chaque instant en vue d'un effet précis, s'appuyant d'ailleurs sur cette manière équivoque, qu'enfin la part royale du réalisateur, créateur selon une logique qu'il détermine, ou peut déterminer lui-même, d'un monde qui se présente pour un reflet du vrai, fasse du cinéma l'art le plus propre à l'abstraction et à la démonstration (et je pense, qu'avec son exubérance propre de langage, c'est ce qu'Alexandre Astruc voulait dire en parlant de la « caméra-stylo »), il est clair que tout ceci peut paraître truisme dans une revue comme celle-ci. De même, depuis le petit volume<sup>1</sup>, fort sommaire mais unique en son genre, de Peter Bächlin, n'est-il pas neuf de dire que le cinéma, qui réunit avec quelle évidence toutes les qualités pour exister en tant qu'art, n'est en fait qu'une marchandise qu'on produit, négocie et diffuse selon les règles qui dans notre monde réglementent la production, le commerce et la consommation des denrées en vue d'un profit. On a déjà dit que la liberté d'expression des créateurs devait ainsi, dans cette société précise que nous subissons, s'accommoder d'un cahier des charges, qui comportent notamment la transformation nécessaire des œuvres en objet de négoce, la disparition à peu près générale des œuvres du passé et l'obligation de trouver un compromis entre la nécessité économique impérieuse de renouveler le spectacle et celle, non moins impérieuse, d'approcher au plus près des procédés de confection à la chaîne des produits, appelés, par antiphrase peut-être, rationnels.

Plus personne aujourd'hui ne peut attribuer à une quelconque nature intime du cinéma, à une vocation particulière, l'existence du

---

<sup>1</sup> *Histoire économique du cinéma*, introduction et traduction de Muller-Strauss, Paris, La Nouvelle Édition, 1947.

*star system*, du *remake*, de la loi des séries, et de la destruction, sinon systématique, du moins efficiente, des films hors de rapport. La connaissance, et le goût, du tragique permettent évidemment à Jean Grémillon de mesurer la force dramatique de cette opposition. D'autant qu'il paraît ne pas cesser de l'éprouver.

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

Il y a d'ailleurs plus grave encore.

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

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

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

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

Je n'arrive pas à en faire un argument qui me permettrait de supporter d'un cœur léger la disparition irrémédiable d'une *Thérèse*

*Raquin*, de Feyder, comme celle de *Tour au large* et de *Gardiens de phare*, de Grémillon<sup>2</sup>.

Ce que j'en connais – le sujet, des fragments de musique, des photos, des articles – m'amène à me demander si les qualités de ces films n'étaient pas celles précisément qu'une opinion devenue courante attribue au cinéma italien d'aujourd'hui.

J'en demande pardon à Léon Moussinac et Georges Charensol qui en parlèrent si bien, et à tous ceux qui en gardent de vrais souvenirs. Pour moi, avec beaucoup d'hésitation et réduit à juger sans pièces, je retrouve dans l'histoire d'un thonier effectuant sa campagne de pêche, ou de trois personnages enclos dans une cage d'escalier de phare et condamnés à s'y déchirer, l'essentiel de la force dramatique de Grémillon, le goût de chercher et de faire éclater le tragique du moindre acte de la vie quotidienne.

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

Il reste de *Maldone* une copie mutilée, dont le début, sur les canaux où circule la péniche d'Olivier Maldone, est composé d'images parmi les plus belles qu'ait jamais faites Georges Périnal. Un nouveau montage, fait par la firme productrice, a détruit la continuité du fil dramatique. Le jugement finit par se porter là où le réalisateur souhaitait précisément qu'il ne s'arrêtât pas, sur la beauté des images en soi.

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

De douze années d'activité débordante, de 1926 à 1938, de vingt-quatre courts-métrages, huit grands films, dont quatre parlants, il

---

<sup>2</sup> Si *Thérèse Raquin* et *Tour au large* demeurent perdus, *La Cathédrale de Chartres* et *Gardiens de phare* sont désormais visibles, ainsi que *La Petite Lise*, *Gueule d'amour* et *La Dolorosa*.

ne reste d'un méchant montage. Quel Cuvier pourrait, avec cette vertèbre, reconstituer le squelette entier ?

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

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

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

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

« La gloire en soi n'a pour eux aucune valeur. Ce qui les anime c'est un élan impétueux du cœur et l'aviation ne sera là qu'un pré-

texte : transfiguration de la réalité d'un milieu en une réalité supérieure.

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

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

Le vrai métier de Grémillon est de faire des tragédies dans la forme « film ». L'opération « faire des films » se présente sous un aspect au moins complexe. *Le ciel est à vous* a été terminé dans les derniers jours de 1943. Depuis, Jean Grémillon n'a fait aucun film de long-métrage. *Le 6 juin à l'aube* n'est qu'un court-métrage qu'une matière spécialement riche, diverse et atrocement pathétique a porté jusqu'à une longueur de 1 600 mètres environ. *Le 6 juin à l'aube* est un *constat*, le même que dressait Goya dans *Les Désastres de la guerre*, établi dans la Normandie en ruines après les combats de l'été 1944 avec une vigueur que le documentaire ne tolère généralement pas. Le mode de récit, l'alternance de parties didactiques, démonstratives, explicatives et de séquences purement affectives, le rappel des thèmes exposés, la souplesse et le bonheur de l'intervention de la musique fait du *6 juin à l'aube* un exemple de lucidité et d'art dans l'agencement d'un récit. Reste enfin le document clé : le rapport tout simple du charpentier Le Guérinel qui, une fois dans sa vie, pour indiquer aux aviateurs alliés l'emplacement des batteries allemandes, fut observateur et guide d'un bombardier. Un homme est brusquement jeté dans un monde auquel il ne peut rien comprendre et, avec ses mots de tous les jours, raconte son histoire. Ce simple fait brut, systématiquement rapporté dans le style le plus nu, en tire plus de force tragique. Il n'est que de penser que la même situation dramatique se trouve dans *L'Espoir*.

Quelles que soient la perfection et la séduction de la forme du *6 juin à l'aube*, dont aucun distributeur n'a voulu et que quelques centaines de personnes seulement ont pu voir, il est clair que là ne

peut se borner l'occupation essentielle d'un grand réalisateur de films. Le propos de Grémillon était d'ailleurs limité : montrer l'atrocité de la condition de la Normandie. Le système de diffusion des films est tel que ce film, ce sujet, étaient *a priori* frappés *d'interdit*, quels que soient, par ailleurs, les succès flatteurs dont s'accompagna, comme d'une trop jolie aventure, la projection du film en Angleterre et aux États-Unis.

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

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

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

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

Une histoire très simple, sans retournements de l'intrigue, se déroulait entre trois personnages : Gérard et Maria, les amants séparés et réunis et leur ami François. Ces destins obscurs prenaient

tout leur sens en étant mêlés à des événements considérables, pathétiques en eux-mêmes.

Le goût du choc affectif, de l'opposition brutale d'une situation et d'un décor, qui peuvent s'opposer par contraste, à la manière de l'accident en costumes de bal de *Lumière d'été*, du massacre de la Saint-Barthélemy où s'égarèrent les comédiens italiens de la *Commedia dell'arte*, ou se renforcer et se redoubler, comme la séparation de Gérard et de Maria dans la débâcle espagnole du *Massacre des innocents*. Tout se passe comme si le film était pour Grémillon le principal moyen de manifester une dialectique.

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

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

Le problème se définissait ainsi : nécessité de mêler à une action dramatique des personnages qui puissent séduire et transporter le spectateur, tout en respectant les rapports historiques réels qui peuvent exister entre des individus apparemment libres et des événements qui se développent au-dessus et en dehors d'eux, mais les déterminent pourtant avec la plus grande rigueur. Problème que se pose un romancier qui souhaite combiner la liberté de ses personnages (faute de quoi, il n'y a qu'un schéma) avec la détermination des événements selon leur ordre économique et social profond (faute de quoi il n'y a qu'une anecdote). Problème que Dos Passos résoud par une sorte de déterminisme statistique et Martin du Gard par l'impuissance tragique des siens à modifier le cours d'événements qui les détruisent.

Le plus clair, je veux dire le plus filmographiquement concret de tout ceci, est que cette mécanique aimable qui produit encore quelques films par an a réduit Jean Grémillon au rôle de scénariste, et de scénariste pas joué. Denis Marion dit un jour : « Du fait