Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Cinémathèque suisse, salle Paderewski
Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 7 décembre 2022

Le cinéma français des années 1930

Extraits montrés durant la séance

Désiré (Sacha Guitry, 1937)
La Chienne (Renoir, 1931)
Gueule d'amour (Jean Grémillon, 1937)
La Bête humaine (Jean Renoir, 1938)
Le Quai des brumes (Marcel Carné, 1939)
Le Dernier tournant (Pierre Chenal, 1939)
Pièges (Robert Siodmak, 1939)

Autres films mentionnés

Le Jour se lève (Marcel Carné, 1939)
The Long Night (Anatol Litvak, 1947)

Citations

« La critique française comprit assez mal le succès qui accueillit, dans certains pays étrangers, les pièces filmées de Sacha Guitry. L'apport de cet auteur-acteur avait pu paraître original, lors de ses débuts à la scène, un peu après 1900. Mais, entre les deux guerres, ses comédies mondaines se rabâchaient. Il les mit en film (*le Mot de Cambronne, Désiré, Quadrille*). Ecrasant les autres interprètes par le débordement de sa fatuité satisfaite, il comprit que le cinéma pouvait lui offrir le moyen de monologuer une soirée durant, à condition d'utiliser les ressources du trucage et du maquillage. Cette préoccupation le conduisit à sa réussite la plus habile, *le Roman d'un tricheur*, sorte de retour aux films muets, commenté par un bonimenteur comme au temps de Méliès. »

Georges Sadoul, *Le Cinéma français 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1962, p. 84.

« Lorsque l'invention du parlant est arrivée, autour de 1930, les grands metteurs en scène ont réagi diversement : affolement pour Chaplin et René Clair, adaptation très rapide et stimulation pour Hitchcock, Hawks, John Ford, Jean Renoir. Hommes de théâtre, Marcel Pagnol et Sacha Guitry ont tout de suite vu les avantages de la chose […]. Aussitôt les critiques, et probablement les cinéphiles, sont partis en guerre contre la vision enregistreuse de Pagnol et Guitry et dans le contexte de l'époque, on ne peut pas complètement leur donner tort. »

François Truffaut, préface à l'ouvrage de Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi,* Paris, Ramsay 1990, p. 15.

« [L]e pessimisme et l'immoralisme […] furent les fers de lance d'un certain paysage critique des années 30 qui reprochait aux cinéastes du réalisme poétique de « faire noir ». Autant dire qu'à l'époque, la « noirceur » était un attribut péjoratif. Reprise à la Libération pour désigner un renouveau du cinéma américain, l'expression va […] subir un complet renversement de valeurs »

Anne-Françoise LeSuisse, *Du film noir au noir*, Bruxelles, De Boeck, p. 10.

Il n'est évidemment pas contestable que les films noirs américains soient fortement enracinés dans la culture américaine ainsi que dans l'histoire des États-Unis, et qu'ils aient pu avoir un impact important sur d'autres cinématographies. Néanmoins ce que « personne n'ignore » sur les frontières géographiques et culturelles du genre dissimule en réalité une histoire oubliée, considérablement plus complexe, qui n'a pour le moment été qu'esquissée, et dont il reste à faire émerger la caractéristique la plus notable, à savoir sa dimension internationale : non seulement le terme « film noir » a été utilisé à propos du cinéma français avant que le genre ne devienne le parangon du cinéma américain classique, mais il a initialement été employé par la critique hexagonale pour désigner des films se rattachant à *une forme filmique cosmopolite*.

Thomas Pillard, «Une histoire oubliée : la genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications transnationales»,
Transatlantica, [en ligne] 1/2012,
http://transatlantica.revues.org/5742

O'Brien se fonde sur les comptes rendus critiques parus dans la presse entre le mois de janvier 1938 – date à partir de laquelle l'étiquette générique est utilisée de façon récurrente et précise pour désigner un « genre spécifique » (O'Brien, 1996, 7) – et le mois de septembre 1939 – moment où l'entrée en guerre de la France amène la presse à cesser de publier des critiques de films. Il montre que l'appellation « film noir » émerge durant cette période pour désigner un corpus d'au moins treize films français réalisés entre 1935 et 1939, parmi lesquels figurent plusieurs films réalisés par Marcel Carné et/ou reposant sur la performance de la star Jean Gabin :

Crime et châtiment (Pierre Chenal, 1935
Jenny (Marcel Carné, 1936)
Les Bas-fonds (Jean Renoir, 1936)
Pépé le Moko (Julien Duvivier, 1937, avec Jean Gabin)
Le Puritain (Jeff Musso, 1938)
L'Étrange Monsieur Victor (Jean Grémillon, 1938)
Quai des brumes (Marcel Carné, 1938, avec Jean Gabin)
Hôtel du nord (Marcel Carné, 1938)
La Bête humaine (Jean Renoir, 1938, avec Jean Gabin)
La Tradition de minuit (Roger Richebé, 1939)
Le Dernier tournant (Pierre Chenal, 1939) [3]
Quartier sans soleil (Dimitri Kirsanoff, réalisé en 1939, sorti en 1945)
Le jour se lève (Marcel Carné, 1939, avec Jean Gabin)

« L'expression « réalisme poétique » a d'abord appartenu à la critique littéraire. Le journaliste Michel Gorel l'appliqua le premier (semble-t-il) au cinéma, en 1933, dans un article consacré à un film de Pierre Chenal […] *La Rue sans nom*. […] En fait, le réalisme poétique, dans son expression filmique, naquit de tout un réseau d'influences. Influences littéraires sur les variations autour du naturalisme, du populisme et du fantastique social de Pierre Mac Orlan et de Marcel Aymé. Influences cinématographiques avec l'envers complice de l'expressionisme que les Allemands appellent Kammerspielfilm, revisité par Pabst (*La Rue sans joie*) […].
Le réalisme poétique se distingue de l'école française […]. Ni les films de Jean Renoir des années 30, ni ceux de Jean Grémillon, ni *L'Atalante* de Jean Vigo ne peuvent être considérés comme appartenant à ce courant. Ces cinéastes aiment dialoguer avec le réel […] alors que les tenants du réalisme poétique préfèrent se réfugier à l'ombre des studios où ils reconstituent patiemment un univers subjectif, à la limite du névrotique ».

Vincent Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 184.

« Réalisme poétique »: une appellation à penser dans une perspective historiographique (texte de F. Albera)

Il n'est pas rare de voir des textes de vulgarisation attribuer la paternité de la formule à Sadoul. Prenons un seul cas, qui est empreint d'une certaine officialité, puisque l'ouvrage est publié par le ministère des Affaires étrangères français : *Cent ans de cinéma français. Brève histoire du cinéma français 1960-1990*[38]. Dans la première partie, confiée à Teresa Faucon, on lit ceci :

> Georges Sadoul emploie l'expression « réalisme poétique » pour définir généralement le cinéma français des années trente dont les œuvres les plus achevées seraient celles de Jean Renoir (de 1935 à 1939) et *Quai des Brumes* (p. 111).

En réalité, non seulement Sadoul n'est pas à l'origine de cette expression, mais sur ce point — qui n'est pas unique —, il se *rallie* à ce terme et lui donne un lustre, l'« officialise ». Mais ce ralliement est tout sauf simple.

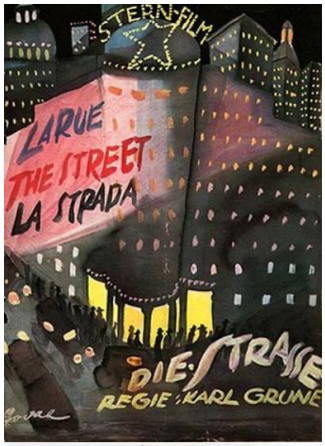
Le « réalisme poétique » — le cas est suffisamment rare pour être mentionné — a fait l'objet de plusieurs commentaires et analyses de type historiographique : origine de la notion, aire d'appartenance, traits stylistiques, liste de films en relevant. On ne peut les reprendre tous et toutes, mais on peut relever leurs similitudes et leurs différences. De Mitry à Decaux et de celui-ci à Billard et Journot, on s'accorde à faire du critique Michel Gorel — qui écrivait dans *Cinémonde* — l'importateur dans le champ du cinéma d'une expression qui, selon les uns, remonte au *poetischer realismus* allemand, selon les autres, à la *neue Sachlichkeit* ou au réalisme « symbolique » d'un Marcel Aymé, et qu'on rapproche régulièrement du « fantastique social » selon Pierre Mac Orlan, au point de passer de l'un à l'autre et de les confondre. On s'étonnera au passage de ce que des historiens ou critiques de cinéma se contentent de trouver « juste » une formule critique[39] pour la sanctifier et lui donner une pérennité sans vraiment revenir à la supposée source — jusqu'à Marie-Thérèse Journot.

Michel Gorel, «Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens», *Cinémonde*, n.277, 8 février, **1934**.

Marie-Thérèse Journot, «Des courants et des genres: du Réalisme poétique à l'esthétique publicitaire », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p. 47-55.

Pierre Mac Orlan est donc souvent cité. Il a pourtant forgé sa formule du « fantastique social » en 1926, dans le premier volume de *L'art cinématographique*, à propos du cinéma allemand :

> On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle. […]
> Le fantastique social en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier des hommes*, de *La nuit de la Saint-Sylvestre* et surtout de *La rue* qui est, à mon goût, le plus représentatif du fantastique social de notre époque (Mac Orlan 1926, p. 9-10).



Le « réalisme poétique », courant admis comme caractéristique du cinéma français des années 1930-1950, est ainsi défini à partir de la caractérisation des films allemands du début des années 1920[43].

François Albera, « 1945: trois « intrigues » de Georges Sadoul », *Cinémas*, vol.21, n.2-3, 2011, p. 49-85.

L'acteur Jean GABIN (1904-1976): rôle marquants dans les années 1930

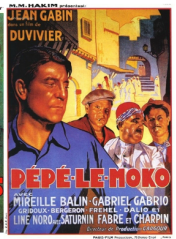
1931

1934

1935

1936

1936



1937

1937

1937

1938

1939

1939

« En réalité Gabin n'est pas un acteur auquel on demande d'incarner le héros d'une histoire. Il est lui-même préalablement à toute histoire un héros auquel le scénariste doit au contraire plier son imagination. »

André Bazin, «*Le Jour se lève*», dans Jacques Chevalier, *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Seuil, 1953, p. 301.

« Dans la confrontation entre ce monde populiste et l'univers du boulevard, l'opposition éclatante entre les riches oisifs et les pauvres travailleurs se double d'un contraste entre un monde factice et un univers authentique : en effet les décors et les personnages du « boulevard » issus d'une tradition déjà ancienne dans le théâtre français sont perçus comme beaucoup plus conventionnels que les décors et personnages « populistes », issus d'un courant romanesque récent [...]. L'impression d'authenticité rejaillit sur [...] Lucien »

Geneviève Sellier, *Jean Grémillon*, Paris, AFRHC, p. 27-28.

« A partir du moment où Lucien rencontre Madeleine, il cesse d'être regardé et passe au rôle plus traditionnel de celui qui regarde ; d'objet désiré, il devient sujet désirant. Le film bascule alors du mode comique au mode mélodramatique »

Ginette Vincendeau, , « L'homme qui pleure : Jean Gabin dans Gueule d'amour », *1895* (hors-série « Jean Grémillon »), Paris, AFRHC, 1997, p. 36.

« On sait qu'avec ce film [*La Bête humaine*] le « mythe Gabin », celui du héros populaire à l'énergie virile forgée au contact des luttes quotidiennes, trouve là son expression la plus complète. Manifestement la locomotive qu'il conduit n'est pas étrangère à cet essor du mythique. [...] La dimension mythique [...] prend appui sur un élément que l'homme et la machine ont en commun: celui de la force, physique dans un cas, mécanique de l'autre. »

André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 65.

« La colère de Gabin est inconsciemment interprétée comme un état second dont le héros ne saurait être moralement responsable. [...] Gabin avait donc raison d'exiger des scénaristes sa crise de colère homicide, significatif d'un destin immuable, où le spectateur reconnaît de film en film le même héros ».

André Bazin, « Héros d'une Thèbes banlieusarde. Qui est Gabin? », *Combat*, 26 mai 1948 (disponible sur Gallica).

« Tissant des interactions avec le contexte social comme avec la *persona* de Gabin et avec les précédents films écrits par Prévert ou réalisés par Carné, [la séquence d'ouverture] se situe aux antipodes des images de fête associées à la mémoire du Front populaire, confortant l'hypothèse d'un assombrissement des films français au fur et à mesure de la dégradation du climat national et international ».
« En transposant [l'action] au Havre à l'ère contemporaine, Carné et Prévert ont largement refondu le matériau et les récits originels [de Pierre Mac Orlan]. Il subsiste cependant […] des liens […] qui témoignent de la persistance dans le film noir français des années 1930 de motifs emblématiques de la littérature de l'entre-deux-guerres tels que l'imaginaire romantique et exotique de l'évasion, la fatalité du destin, les anxiétés sociales suscitées par l'irruption de la modernité technique ou encore l'expression d'un malaise existentiel (masculin) culminant dans la mort violente ou le suicide ». […]
Le film suscite […] de nombreux discours médiatiques, parfois aussi positifs mais néanmoins plus contrastés et ambivalents qu'on a pu le dire. […] [L']insistance à désigner *Le Quai des brumes* comme « le chef d'œuvre technique du cinéma de 1938 » peut intriguer, dans la mesure où elle occulte d'autres enjeux, notamment sociaux et politique, et signale une réaction plus distante et embarrassée d'une large partie de la presse vis-à-vis du contenu de l'œuvre ».

Thomas Pillard, *Le Quai des brumes*, Paris, Vendémiaire, 2019, p. 11-12 et 17, puis 49-50.

« *Le Jour se lève* rompt avec les stéréotypes que l'on rencontre à l'époque y compris dans les films du réalisme poétique [car il montre] que les femmes « réelles » sont maintenues contre leur gré dans des moules fantasmatiques construits par des hommes. […]
L'immobilité de Françoise en robe légère à l'entrée de l'atelier, avec son pot d'azalée dans les bras, la combinaison de travail de François qui ne laisse voir que ses yeux, tout le dispositif de la scène souligne la manière dont le regard masculin construit l'image sur laquelle il va se fixer, indépendamment de la femme qui existe derrière cette image. […] l'azalée qui se fane d'un seul coup au contact des miasmes morbides de l'atelier renvoie bien sûr à l'horreur mortifère de ce travail ouvrier [et] peut aussi symboliser a posteriori la virginité détruite de la jeune fille, ce que François va découvrir plus tard, à son grand désespoir. Cependant, le discours du film garde ses distances par rapport au point de vue idéalisé de François sur la jeune fille : la dichotomie que le héros construit entre la femme rêvée qu'il aime et la femme réelle (Clara/Arletty) avec qui il couche est clairement montrée comme fantasmatique et provoquera la catastrophe finale » Noël

Noël Burch et Geneviève Sellier, La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, Paris, Nathan, 1993, p. 69.

« En 1934, après la parution du *Facteur sonne toujours deux fois*, le premier roman de James M. Cain, il était inimaginable qu'un producteur américain prenne le risque de produire un film inspiré d'un livre dont le succès avait été proportionnel au scandale provoqué par un style dépouillé et cru, où la violence et la sexualité étaient aussi débridées qu'explicites. […] Jean Renoir, tout d'abord, s'intéresse à ce couple criminel et adultérin qu'il abandonnera au profit d'un autre couple, assez semblable, celui de *La Bête humaine* (1938). […] Après Renoir, c'est Carné qui rêve de Jean Gabin et Viviane Romance en amants assassins et de Michel Simon en mari naïf et gênant. Là encore, le projet n'aboutit pas, le réalisateur […] préférant diriger Gabin en ouvrier sableur dans *Le Jour se lève* (1939). »

Laurent Bourdon, *Les Remakes*, Paris, Larousse, 2012, p. 90.

« Ma collaboration avec Charles Spaak fut, hélas, de courte durée. J'avais beaucoup d'estime pour ses qualités d'adaptateur et prisais énormément son humour ravageur. Mais ses dialogues du *Facteur* manquaient de nerf par rapport à ceux du roman, très percutants. Quand je lui demandai d'en garder une partie, il se vexa. […] Je pris donc le parti de me servir des dialogues de James M. Cain. […]« Michel Simon étoffe le personnage esquissé par Cain de toute l'ambiguïté du « faux gentil ». […] Sa laideur étrange et priapique, sa brusque violence lorsqu'il joue de l'accordéon […], son ton faussement geignard à l'hôpital […], tout suggère que Nick n'ignore pas le piège mortel où il va choir ».

Pierre Chenal, *Souvenirs du cinéaste*, Paris, Dujarric, 1987, p. 127.