

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 11 décembre 2024

La « Qualité française » (1946-1960)

Prof. Alain Boillat

Fiche du cours

Unil
UNIL | Université de Lausanne +  **cinémathèque suisse**
La collaboration

Le cinéma français en 1940-1945 : la période de l'Occupation

- Plusieurs réalisateurs importants des années 1930 ont quitté la France, comme René Clair, Jean Renoir ou Julien Duvivier.
- En dépit des restrictions dues à la période de guerre, plus de 200 longs métrages de fiction sont produits en France pendant la Seconde Guerre mondiale.
- Une nouvelle génération se fait jour avec des réalisateurs qui émergent ou passent au premier plan comme Henri-Georges **Clouzot**, Louis Daquin, Jacques Becker, André Cayatte, Claude **Autant-Lara**.
- La production est dominée par une société française, la **Continental**, sous la direction d'Alfred Greven, un producteur d'origine allemande et sous un strict **contrôle de l'occupant**. Les films sont diffusés par l'Alliance cinématographique européenne, une société contrôlée par l'Allemagne. Le cinéma est vu d'abord comme un produit commercial, destiné à rapporter des devises. Les récits ne parlent pas du temps de guerre (dimension escapiste des sujets).
- Certains films sont réalisés en zone libre (sud de la ligne de démarcation, sous l'autorité du gouvernement de Vichy): *Les Visiteurs du soir* de Carné (1942), *Lumière d'été* de Grémillon (1943), *L'Éternel retour* de Delannoy/Cocteau (1943), ...



Importance du vedettariat:

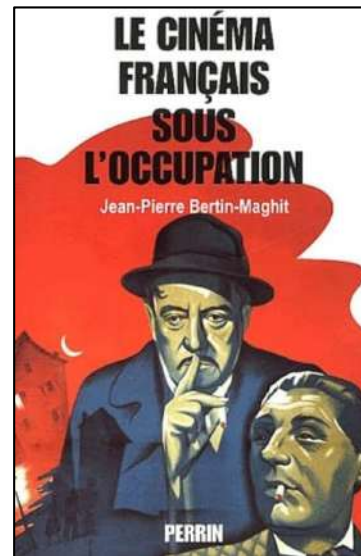
Pierre Fresnay, Odette Joyeux, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur, Raimi, Arletty, Danielle Darrieux, Viviane Romance, Fernandel,...

Le cinéma durant l'Occupation

Période qui voit une **réorganisation de l'industrie cinématographique** avec la création du Service du cinéma en 1939, qui instaure un contrôle sur l'industrie cinématographique.

Un Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (**COIC**) est créé en 1940, avec la mise au point d'une politique du cinéma. Des avances sont consenties à la production des films (Crédit national). Une taxe sur les spectacles alimente ce fonds.

Le **CNC** (Centre National de la Cinématographie) sera créé à la Libération, en octobre 1946.



Film en couverture de ces ouvrages: *Les Inconnus dans la maison*, Henri Decoin, 1942 (sc. Clouzot, d'après Simenon)

Laissez passer (Bertrand Tavernier, 2002), basé sur l'autobiographie *Action!* de Jean Devaivre, scénariste et réalisateur à la Continental

***Les Enfants du paradis* (1946)**

Réal: Marcel Carné

Sc et dial: Jacques Prévert

Tourné aux studios de la Victorine à Nice

Production: Pathé-Consortium

Premier producteur: André Paulvé

- Commencé sous l'Occupation, *Les Enfants du paradis* apparaît comme le film démontrant la vitalité du cinéma français, malgré la guerre et les restrictions. Il se place dans la suite des grandes œuvres d'avant-guerre, fait figure de renaissance.
- En évoquant un passé théâtral prestigieux, ce film s'efforce de renouer avec la tradition culturelle nationale et marque, aux yeux de la critique et des autorités politiques, la renaissance du cinéma français.



L'après-guerre: le cinéma dit « de la qualité »

Le Centre national du cinéma est créé en 1946, sur la base du COIC.

Les accords Blum-Byrnes (accords franco-américains de libre pénétration du cinéma américain en France en échange d'une réduction de la dette française) sont révisés en 1948, imposant aux cinémas la programmation de films français pendant au moins 5 semaines par an. Le nombre de films importés est limité (186 dont 121 américains).

En 1948, une première loi d'aide est votée, instituant un soutien automatique à la production et à l'exploitation.

1953: une nouvelle loi la remplace, qui institue un fonds de développement de l'industrie cinématographique.

En 1959, une nouvelle révision met en place un fonds de soutien destiné à renforcer l'aide dans une perspective de promotion de la qualité.

Le Salaire de la peur, de Henri-Georges Clouzot
Film qui remporte l'Ours d'or à Berlin et le Grand Prix du Jury à Cannes en 1953
Remake hollywoodien en 1977 par William Friedkin (*The Sorcerer/Le Convoi de la peur*).



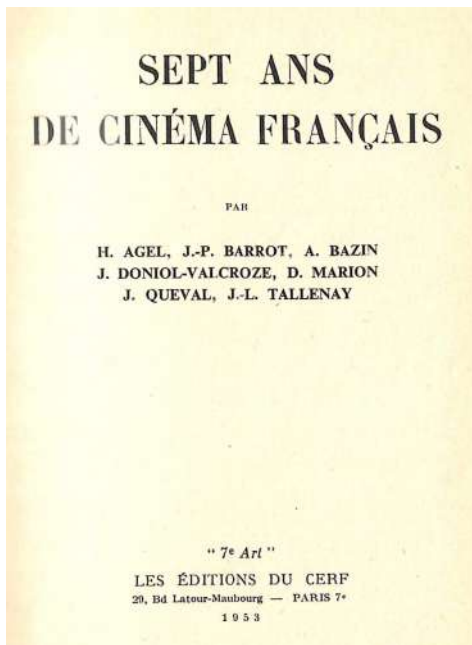
Une désignation initialement valorisante

- **Tradition de la qualité:** terminologie d'abord élogieuse, devenue sous la plume des « jeunes turcs » (et en particulier de François Truffaut) une expression dévalorisante.
- Traitant du cinéma de la fin des années 1940 et du début des années 1950, J.-P. Barrot, alors rédacteur en chef de *L'Ecran français*, mentionne qu'à ses yeux les cinéastes les plus intéressants seraient ceux ayant rencontré le succès: René Clair, Jacques Becker, Christian-Jaque, Jean Delannoy, etc.

Jean-Pierre Barrot, « Une tradition de la qualité », dans H. Agel et alii., *Sept ans de cinéma français*, Paris, Cerf (7^e art), 1953, pp. 26-37.



Sept ans de cinéma français [1953], chapitre 2: « Une tradition de la qualité », par Jean-Pierre Barrot



« Après tout, rien ne prouve que l'histoire retiendra même le titre d'un film qui nous semble, aujourd'hui, amorcer une nouvelle voie [...], [a]lors que nous pouvons dès maintenant affirmer, sans grand risque d'erreur, que les cinémathèques anthologiques du futur ne négligeront pas certaines œuvres parfaites qui s'inscrivent, avec honneur, dans une légitime tradition de la qualité. [...]

Il fallut pratiquement attendre 1946 pour voir reparaître aux génériques la plupart des noms des techniciens de classe [...], se marquer à nouveau, de film en film, ce haut niveau de qualité qui distingue traditionnellement une portion élevée de notre production. » (p. 18 et 20).

Cinéastes mentionnés: René Clair (*Le Silence est d'or*), Jacques Becker, Christian-Jaques, Jean Delannoy,...

« Ils ne constituent pas une école [...]. Un amour fervent du métier les anime, un même souci de faire au mieux leur tâche [...]. Maintien d'un style, d'une tradition de la qualité dans la production française – ils y contribuent généreusement, artistes éminents ou consciencieux, tous impeccables artisans » (p. 37).

« *La Symphonie pastorale*, officiellement, marque le sommet de notre production. Au Festival de Cannes, en effet, c'est par douze voix sur douze qu'il a été sacré premier film français [...]. Tiré de l'œuvre d'André Gide, ce film a été préparé et réalisé par les meilleurs spécialistes de la profession. En somme, un véritable gala de superlatifs ! Et la presse a lancé, autour de l'événement, un feu d'artifice d'éloges tout à fait exceptionnel. [...] *La Symphonie pastorale* est un très beau film en lequel j'admire des prodiges d'habileté, mais je ne l'aime pas. »

Georges Magnane, « À propos d'un triomphe », *Europe*, 1er décembre 1946.



Grand Prix International de la meilleure interprétation féminine, 1946



Grand Prix International de la S.A.C.E.M. pour la meilleure partition musicale, 1946



Grand Prix, 1946



D'APRÈS L'ŒUVRE
D'ANDRÉ
GIDE

ADAPTATION DE
JEAN AURENCHE
ET
JEAN DELANNOY
DIALOGUE DE
PIERRE BOST
ET
JEAN AURENCHE

La Symphonie pastorale (Jean Delannoy, 1946): visibilité et légitimité accordées au adaptation
du patrimoine littéraire

La « Qualité française », 1945-1960:
un cinéma populaire français qui précède la Nouvelle Vague

Cinéastes

- Yves Allégret
- Claude Autant-Lara
- Marcel Carné
- René Clément
- Henri-Georges Clouzot
- Henri Decoin
- Jean Delannoy
- Christian Jaques
- Jean-Paul Le Chanois
- ...

Scénaristes

- Jean Aurenche et Pierre Bost
- Charles Spaak
- Henri Jeanson
- Jacques Prévert
- Jacques Sigurd
- ...

« Cette tradition de l'adaptation, qui remonte aux années 20, fait du scénariste-dialoguiste un personnage dont l'importance ne se démentira pas jusqu'aux années 60 et qui est perçu bien plus que le réalisateur comme l'auteur du film ».

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 34.

***Une si jolie petite plage* (1949)**

Réal: Yves Allégret

Sc: **Jacques Sigurd**; scénario original écrit spécifiquement pour son ami Gérard Philipe

Ph: **Henri Alekan**

Mus: Maurice Thiriet

Int: **Gérard Philipe**, Madeleine Robinson, Jean Servais

Parmi les films renouant avec une tradition "noire" du cinéma français (← [séance du 4.12.2024](#)), ***Une si jolie petite plage*** confirme la présence d'une nouvelle génération d'acteurs (G. Philipe, révélé par *Le Diable au corps*) et d'actrices (M. Robinson).

Tout en reprenant certains aspects liés au réalisme poétique des années 1930, Henri Alekan sait aussi composer d'amples mouvements d'appareil et des éclairages

Contrastés qui contribuent, à l'instar de l'ambiance sonore, à la noirceur du propos.



Yves Allégret (1907-1987) devient réalisateur en 1941 et s'illustre, après-guerre, avec trois films très noirs, dont les scénarios sont tous de Jacques Sigurd:

Dédée d'Anvers (1947)

Une si jolie petite plage (1948)

Manèges (1949)





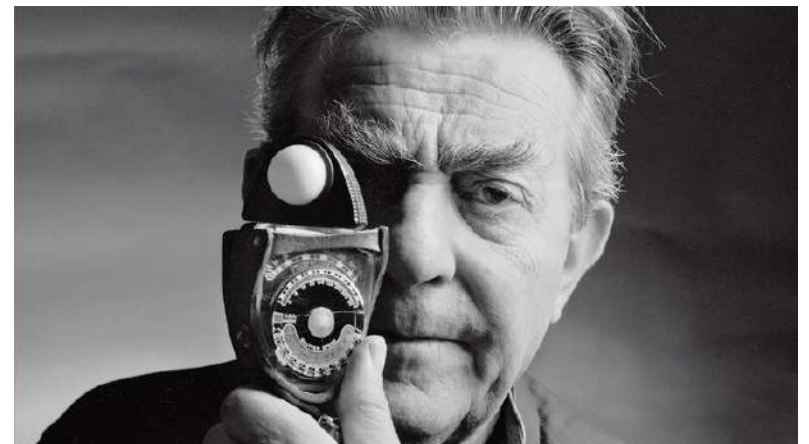
Le protagoniste principal arrive à l'auberge (et dans le film) en pleine nuit: il semble connaître le lieu et est toisé par le vieil homme; on ne sait rien du lourd passé qu'il dissimule et que le récit révélera progressivement (intrigue centrée sur le protagoniste)



L'environnement – pluie Presque constante – tel que perçu par Pierre, un personnage en souffrance (à la fois identification à ce dernier et opacité le concernant)

« Lorsqu'il est conduit à évoquer son métier et ses fonctions sur le tournage, **Henri Alekan** [*La Belle et la bête* de Clément et Cocteau, 1946; *La Marie du port*, Carné, 1950] révèle bien que la grandeur artistique est pour lui indissociable d'une maîtrise technique. [...] On peut mesurer l'importance des fonctions de ces virtuoses de la lumière si l'on prend en considération les *effets esthétiques* produits par leurs interventions. Les films où s'exprime leur maîtrise technique et s'exhibe sans cesse un perfectionnisme de corps donnent lieu à l'extension d'une « esthétique néo-expressionniste » [René Prédal], qui se remarque par l'obsession de la belle image, par l'envahissement d'un jeu complexe d'ombres, aux images marquantes, souvent très contrastées, au cadrage léché [...] ».

Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, p. 30.



Gérard Philippe

(1922-1959)



Poussé par Marc Allégret (frère aîné de Yves, également cinéaste), il suit des cours de théâtre, participe à la Libération de Paris, rencontre le succès sur les planches (notamment dans *Caligula* de Camus). Il participe pleinement au renouvellement du théâtre français, en particulier au **TNP (Théâtre national populaire)** – institution dont la visée était d’être un théâtre porteur d’une visée éducative et ouvert à tous (au peuple).

Deviens une star grâce au ***Diable au corps*** (1947) de Claude Autant-Lara, puis à *La Beauté du diable* (1950) de René Clair. Succès international avec *Fanfan la Tulipe* (1952) de Christian-Jaque. Il joue les âmes tourmentées dans *Les Orgueilleux* (1953) d’Yves Allégret ou *Monsieur Ripois* (1954) de René Clément, et un Julien Sorel cynique dans ***Le Rouge et le noir*** (1954) de Claude Autant-Lara.

Réalise un film (avec Joris Ivens): *Les Aventures de Till l’Espiegle* (1959).

Décès précoce à 37 ans, au moment de l’émergence de la Nouvelle vague.





Compassion de Pierre envers le pupille de l'assistance publique exploité par l'aubergiste, qui lui renvoie son propre passé comme un miroir



L'inconnu – Fred, interprété par Jean Servais, l'ancien amant de la chanteuse –, personnage inquiétant et malsain, qui surveille, manipule puis dénonce Pierre à la police





Pierre se confie à Marthe (Madeleine Robinson), servante de l'hôtel et également gosse de l'Assistance, laquelle le comprend et tente de le sauver (mais il s'y refuse).

« [...] au lieu du rythme précipité qui fait loi généralement, une démarche assurée, qui va son train propre, et qui gagne la partie finalement, tant chaque trait, visuel ou verbal, sert la progression dramatique, tant l'atmosphère est envahissante et obsédante. Les dialogues sont si bons qu'on les croirait improvisés au naturel par des comédiens qui, tous, sont entrés dans leur rôle ; les cadrages et les éclairages sont d'une qualité plastique exceptionnelle, et ils composent, dans ce film où il ne cesse de pleuvoir, une ensorcelante symphonie de sable et d'eau sur un fond de silhouettes humaines. »

Jean Queval, « Les films de la semaine. *Une si jolie petite plage*: une œuvre cruellement burinée (Français) », *L'Écran français*, n° 187, 28 janvier 1949, p.





Une si jolie petite plage:
le suicide hors-champ
de Pierre



Le détachement cynique de l'ultime plan (travelling-arrière filmé à l'envers), avec des figurants prononçant la phrase du titre qui souligne par contraste la noirceur de l'épilogue.

Antoine de Baecque, « Comment François Truffaut a écrit « Une certaine tendance du cinéma français » (1950-1958), in *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003

- Fascination première de Truffaut pour la « tradition de la qualité », modèle;
- Dénonciation du mépris des scénaristes pour leurs personnages;
- « Le jeune homme en est désormais persuadé: le cinéma français est un « cinéma de scénaristes » dont les échecs sont à chercher dans les défauts des scénaristes eux-mêmes » (p. 140);
- Problématique selon Truffaut: la conception de l'adaptation (les « équivalences »), la systématisation de procédés d'écriture qui confèrent une place centrale aux scénaristes, au détriment de la mise en scène.



A préciser: Truffaut loin d'être l'inventeur du terme « Qualité française », que d'ailleurs il n'utilise pas tel quel dans son texte («mais « Tradition de la Qualité ») – le terme constitue l'argument d'une lutte politique, dès la Libération, en faveur de la mise en place d'un soutien étatique au cinéma (aux « films de qualité »).



Jean Aronche

« On peut aimer que le sens du mot ait tenté de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux. »

ANDRÉ MALRAUX
(Le Temps du Mépris, préface).

Ces notes n'ont pas d'autre objet qu'essayer de définir une certaine tendance du cinéma français — tendance dite du réalisme psychologique — et d'en esquisser les limites:

DIX OU DOUZE FILMS...

Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, l'attention donc de ces Cahiers.

Ces dix ou douze films constituent ce que l'on a joliment appelé la *Tradition de la Qualité*, ils forcent par leur ambition l'admiration de la presse étrangère, défendent deux fois l'an les couleurs de la France à Cannes et à Venise où, depuis 1946, ils raflent assez régulièrement médailles, lions d'or et grands prix.

*

Au début du parlant, le cinéma français fut l'honnête démarquage du cinéma américain. Sous l'influence de *Scarface* nous faisons l'amusant *Pépé le Moko*. Puis le scénario français dut à Prévert le plus clair de son évolution, *Quai des Brumes* reste le chef-d'œuvre de l'école dite du *réalisme poétique*.

La guerre et l'après-guerre ont renouvelé notre cinéma. Il a évolué sous l'effet d'une pression interne et au réalisme poétique — dont on peut dire qu'il mourut en refermant derrière lui *Les Portes de la Nuit* — s'est substitué le *réalisme psychologique*, illustré par Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret et Marcel Pagliero.

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* 31, janvier 1954, p. 15-29.

A partir de François Truffaut (1954): une **connotation négative** apposée à la notion de « Tradition de la Qualité »

« Ces notes n'ont d'autre objet que d'essayer de définir une certaine tendance du cinéma français — tendance dite du réalisme psychologique — et d'en esquisser les limites.

Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, l'attention donc des Cahiers. Ces dix ou douze films constituent ce que l'on a joliment appelé la Tradition de la Qualité, ils forcent par leur ambition l'admiration de la presse étrangère, défendent deux fois l'an les couleurs de la France à Cannes et Venise où, depuis 1946, ils raflent assez régulièrement des médailles, lions d'or et grands prix. »

Truffaut, futur cinéaste de la Nouvelle vague → *Jules et Jim* (1962) à voir en 2025P

« [...] je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un homme de cinéma. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sous-estimant.

[...] Films de scénaristes, écrivais-je plus haut, et ce n'est pas Aurenche et Bost qui me contrediront. Lorsqu'ils remettent un scénario, le film est fait; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas! »

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.



« Jacques Sigurd, un des derniers venus au « scénario et dialogue », fait équipe avec Yves Allégret. Ensemble, ils ont doté le cinéma français de quelques-uns de ses plus noirs chefs-d'œuvre: *Dédé d'Anvers*, *Manèges*, *Une si jolie petite plage* [...]. Jacques Sigurd a très vite assimilé la recette, il doit être doué d'un admirable esprit de synthèse car ses scénarios oscillent ingénieusement entre Aurenche et Bost, Prévert et Clouzot, le tout légèrement rajeuni. La religion n'a jamais de part, mais le blasphème fait toujours timidement son entrée [...] [...] bonnes-sœurs qui traversent le champ au moment où leur présence est la plus inattendue (*Manèges*, *une si jolie petit plage*). »

« Elevé chez les jésuites, Jean Aurenche en a gardé tout à la fois la nostalgie et la révolte. S'il a flirté avec les surréalistes, il semble avoir sympathisé avec les groupes anarchistes des années 30. C'est dire combien sa personnalité est forte, combien aussi elle paraît incompatible avec celles de [...][Radiguet.

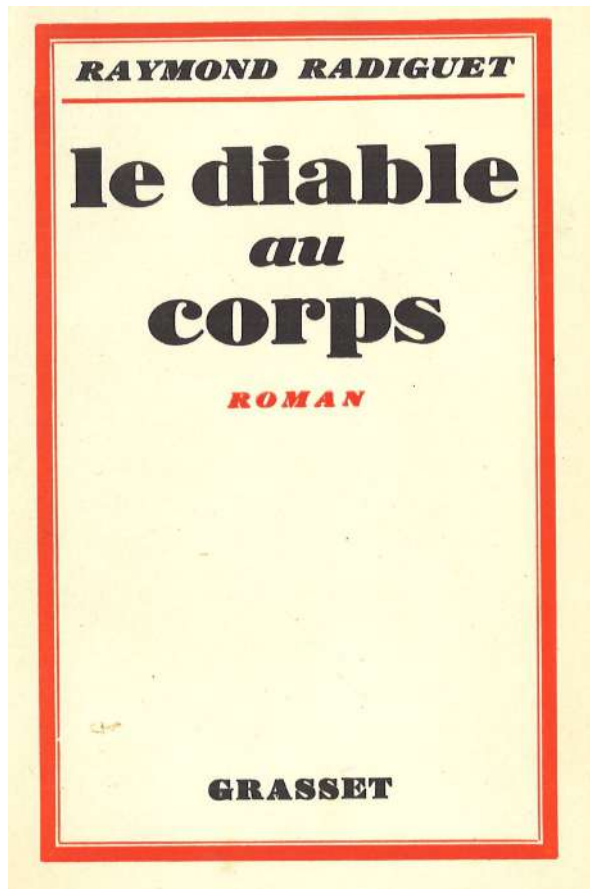
[...]

En vérité, Aurenche et Bost affadissent les œuvres qu'ils adaptent [...]. Voici un bref exemple: dans *Le Diable au corps* de Radiguet, François rencontre Marthe sur le quai d'une gare, Marthe sautant, en marche, du train; **dans le film, ils se rencontrent dans l'école transformée en hôpital. Quel est le but de cette équivalence? Permettre aux scénaristes d'amorcer les éléments anti-militaristes** ajoutés à l'œuvre, de concert avec Claude Autant-Lara. Or il est évident que l'idée de Radiguet était une idée de *mise en scène*, alors que la scène inventée par Aurenche et Bost est *littéraire*.

Cette infidélité à l'esprit dégrade [...] *Le Diable au corps*, ce roman d'amour qui devient un film anti-militariste, anti-bourgeois [...]. »

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.





Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge; mais comme il n'existe rien d'assez fort pour nous vieillir malgré les apparences, c'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances.

Universal Film SA

présente
UNE PRODUCTION PAUL GRAETZ
DE LA TRANSCONTINENTAL FILM S A

MICHELINÉ PRESLE
GERARD PHILIPÉ

Le
**Diab^{le}
au
Corps**

D'après le Roman de RAYMOND RADIGUET

MISE EN SCÈNE DE

CLAUDE AUTANT-LARA

ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE

JEAN AURENCHÉ, PIERRE BOST

avec
PALAU

JEAN VARAS • JACQUES TATI

et
DENISE GREY

ET
JEAN DEBUCOURT



présenté par
MICHEL KELBER
MAX DOUY
Distributeur de Paris et de la Région
LOUIS WIFF
Régions de
RENE CLOEREC





Gérard Philippe (jeune premier dont la carrière prendra un essor grâce au film) et la vedette **Micheline Presle***, laquelle choisit Autant-Lara pour un film doit il choisit le sujet
Produit par la Transcontinental, diffusé par la Universal.



**La Nuit fantastique* (Marcel L'Herbier, 1942); en 1945: *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret); *Falbalas* (Jacques Becker,); *Boule de suif* (Christian-Jaques).

INSTITUT DES HAUTES ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES

92, Champs Elysées, PARIS VIII^e

Tél. ELYsées 22-86

FICHE FILMOGRAPHIQUE N° II

LE DIABLE AU CORPS

Réalisateur
Claude AUTANT-LARA

I.D.H.E.C.

Tous droits de reproduction, de traduction, d'adaptation
réservés pour tous pays .

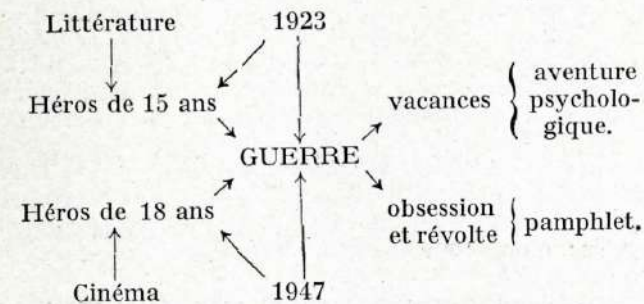
-183-

Jean PRAT (I. D. H. E. C.)
Jacques TOURNIER.



L'adaptation a très exactement renversé le sujet. Le drame individuel de François et de Marthe ne se contente pas de naître de la guerre, pour même l'oublier par la suite. Il se définit constamment par rapport à elle, se développe à cause d'elle, et *malgré* elle, faisant du film la proclamation éclatante et désespérée des droits de la jeunesse et de l'amour en face d'une guerre impossible à nier, dont la présence écrasante ne quitte jamais l'écran, monstrueuse, absurde et dérisoire. Les héros de RADIGUET avaient le diable au corps. C'est en l'absence des hommes qu'ils essayaient de devenir hommes à leur tour, croyant que la seule découverte du plaisir physique, la science de l'amour leur ferait franchir ce stade. Aussi, François, pendant une absence de Marthe,

L'exemple du *Diable au Corps* atteste que l'adaptation est un travail beaucoup moins libre qu'on ne le croit. Nous pensons avoir montré de quelle façon les exigences de l'époque et les limites de l'expression cinématographique se sont ici rencontrées pour faire de ce film une œuvre originale.





La première nuit d'amour: métaphore et métonymie





Le Diable au corps (1947): le rendez-vous du ponton



***Le Diable au corps* (1947): retour méta-narratif sur le rendez-vous du ponton**

« François: – Un jour, j'écrirai un livre avec notre histoire...

[...]

Marthe: – Mais tout le monde me reconnaîtra!

François: – Je changerai ton nom.

[...]

Marthe: – Alors il faudra que tu inventes?

François: – Dans un livre, forcément. Par exemple, je pourrais me tuer.

Marthe: – Oui, ce serait pas mal! [...] Et si c'est moi qui me tuais, le jour où je t'attends sur le ponton? »

François: Mais c'est beaucoup trop tôt, il n'y aurait pas d'histoire! »

Max Douy, décorateur sur *Le Diable au corps*: une professionnalisation des techniciens

«[...] l'« expérience de rationalisation » initiée par les syndicats au lendemain de la guerre survit à l'échec des discussions entre le syndicat des techniciens et les producteurs dans les pratiques personnelles de Max Douy et Claude Autant-Lara, tous deux membres du bureau du Syndicat des techniciens de la production et du Comité de défense. [...] L'expérience de Douy et Autant-Lara débute dès 1946 et la préparation du *Diable au corps* et est progressivement développée par Douy, seul, pour *Quai des Orfèvres* et *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948), et avec Autant-Lara qu'il retrouve pour *Occupe-toi d'Amélie* (Claude Autant-Lara, 1949) et *L'Auberge rouge* (Claude Autant-Lara, 1951). [...]

Cette préparation consiste en une transposition systématique dans l'espace, sur un plan (dans le sens graphique du terme), du découpage technique, une fois celui-ci réalisé. Ce plan, que Douy baptise « plan de tournage », est établi d'après le découpage par le décorateur avec ses assistants, en collaboration avec le metteur en scène, le chef opérateur et le cadreur, sur papier calque de grande dimension (dans des proportions semblables à celles des plans d'architecte) afin de pouvoir en réaliser des tirages multiples [...]. »

Guillaume Vernet, « Aux origines d'un discours critique : la "tradition de la qualité" et la "qualité française". La bataille de la qualité et le soutien de l'État au film de qualité en France », thèse soutenue à l'Université de Rennes 2 en janvier 2017, p.229-230.



Carton de générique du *Diablo au corps*



Boîte relative au film *Occupe-toi d'Amélie!*, fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse, Penthaz

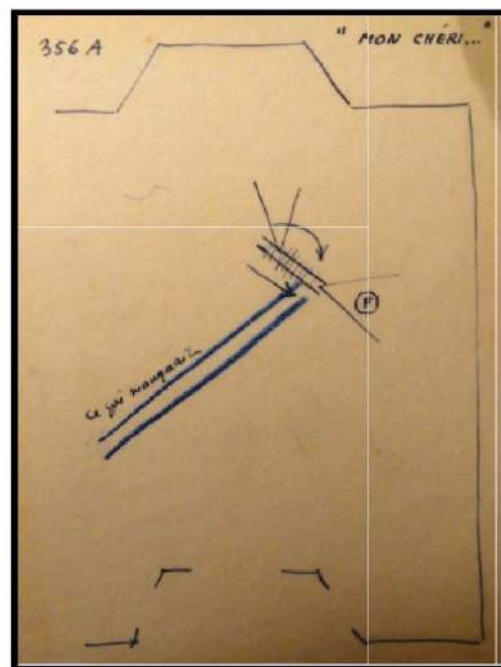
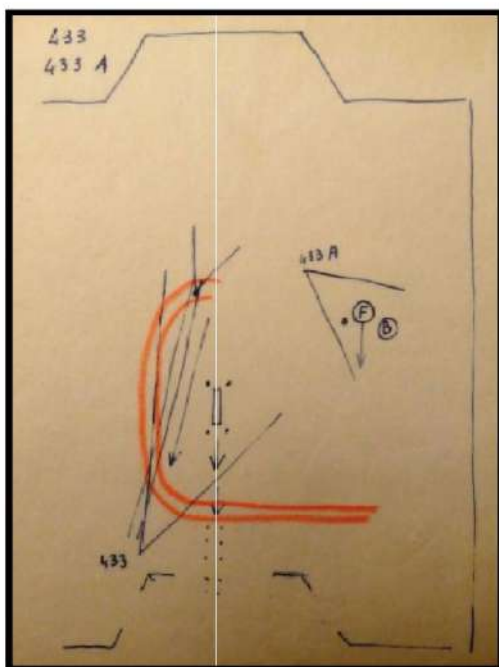
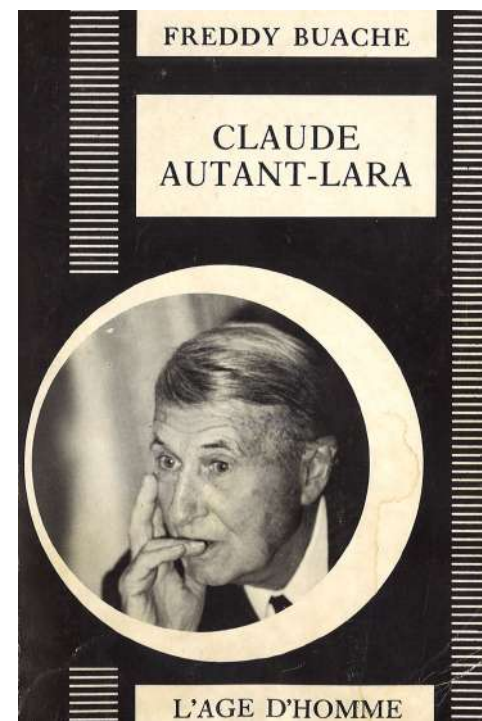


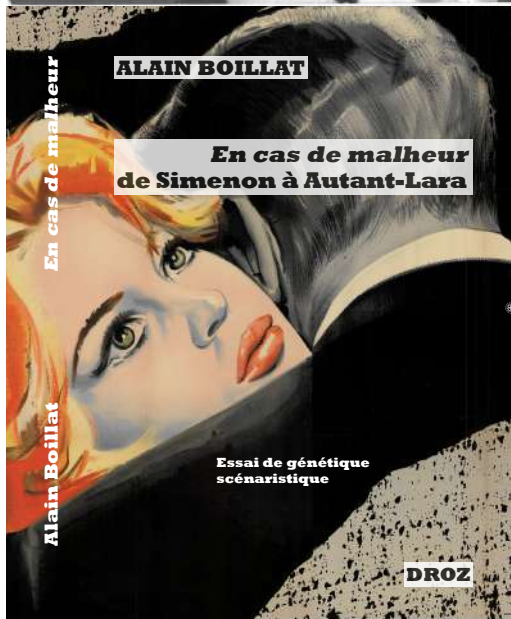
Illustration 27. Croquis de mise en scène pour *Le Diable au corps*, 1946

« **Homme de spectacle visant une audience populaire et, simultanément, désireux de conférer à ses œuvres un rôle social actif** en vue de rompre les tabous de la morale bien-pensante, les conformistes somnifères, les routines rassurantes, les modes aliénantes, Autant-Lara tient son esprit combatif (comme son nom double) de l'exemple que lui donnèrent ses parents [Louise Lara, actrice à la Comédie française, et Edouard Autant, architecte].» (p. 9).

« Le sujet [*du Diable au corps*] [...] déborde le romanesque pour laisser le champ libre, souvent, aux **cinglantes dénonciations d'un pamphlet qui ne dit pas son nom**: elles font lever l'ire des âmes bigotes, bourgeoises, flicardes. Car, évidemment, ce ne sont pas l'adultère, ni les rapports sexuels d'un adolescent avec une femme mariée depuis très peu de temps qui choquent la mentalité des censeurs, mais le fait essentiel que l'époux est soldat, qu'il se bat pour la patrie. A travers ce personnage et ce qu'il représente dans la mythologie éthique de la société chrétienne occidentale, **Autant-Lara bafoue le devoir militaire** et dit, à la limite, que les morts au champ d'honneur, les estropiés des lazarets, les médaillés, les héros des tranchées boueuses et des offensives glorieuses sont tous des cocufiés, d'une manière ou d'une autre.» (« Le diable et la critique des tabous de la bourgeoisie », p.45).



Programme du 23 novembre
au 30 décembre 1981



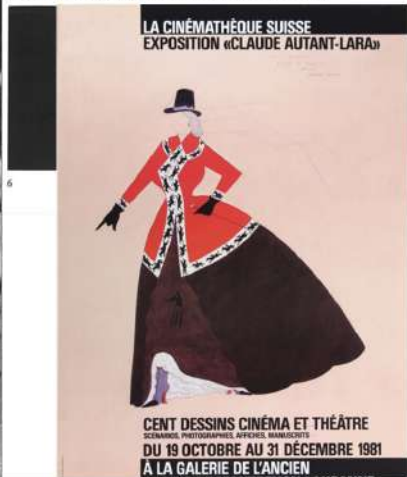
Exposition
Claude Autant-Lara

A la Galerie, Du 19 octobre au 31 décembre 1981
premier étage de l'ancien casino de Montbenon, centre.

Le grand cinéaste français, Claude Autant-Lara, fut au début de sa carrière décorateur, créateur de costumes et collaborateur de metteurs en scène prestigieux comme Jean Renoir et Marcel L'Herbier. Il fut toujours sensible à la qualité plastique de ses images sur l'écran et les prépara soigneusement. A ce titre, il a donc beaucoup dessiné. La Cinémathèque suisse est fière de pouvoir montrer, grâce à l'amitié de ce metteur en scène célèbre, plus de cent dessins, des photos, des affiches.



Scène de la «Jument verte», film de Claude Autant-Lara. Avec Bourvil.



Claude Autant-Lara

Consultez l'horaire général en pages 6 et 7.



Claude Autant-Lara.

Notre rétrospective consacrée à l'œuvre de Claude Autant-Lara (justifiée par l'illustration de son exposition qui se poursuit jusqu'à la fin de l'année) se continue en ce mois de décembre et débordera même sur janvier 1982.

Claude Autant-Lara (qui a fait don de ses archives, exposées à la Galerie, à la Cinémathèque suisse) reviendra parmi nous quelques jours en décembre. Il présentera lui-même deux succès de haute qualité portant sa signature: *Le Rouge et le Noir* et *La Traversée de Paris*.

Le Rouge et le Noir (1954) d'Autant-Lara. Int.: Danièle Darrieux, Gérard Philipe, Antonella Lualdi. Une adaptation en couleurs du chef-d'œuvre de Stendhal.

La traversée de Paris (1956) d'Autant-Lara. Int.: Jean Gabin, Bourvil, Louis de Funès. Paris sous l'occupation selon Marcel Aymé, magistralement transposé à l'écran - une composition inoubliable de Bourvil.

Le Comte de Monte-Cristo I (1962) d'Autant-Lara. Int.: Louis Jourdan, Yvonne Furneaux, Pierre Mondy. D'après Alexandre Dumas.

Le Comte de Monte-Cristo II (1962) d'Autant-Lara. La suite (et fin) toujours d'après Alexandre Dumas.

Les régates de San Francisco (1959) d'Autant-Lara. Scén.: Aurenche et Bost. Int.: Fokko Lull, Suzy Delair, Laurent Terzieff, Danielle Claubert. Un film où l'on trouve la prestigieuse équipe des collaborateurs du

cinéaste et qui fit beaucoup jaser à l'époque: une fois de plus, haïis cris indignés des bien-pensants, puis conflit de l'auteur (qui fit retirer son nom du générique) avec le producteur.

Exposition
Claude Autant-Lara

Dans la galerie du premier étage du casino de Montbenon se poursuit, jusqu'au 30 décembre 1981, l'exposition des œuvres léguées à la Cinémathèque suisse par le grand cinéaste français. La collection comprend plus de 100 dessins, des photos, des plans de tournage et autres documents de théâtre et de cinéma.

Horaires: du lundi au samedi: de 12 h. à 21 h.; dimanches: de 12 h. à 17 h.
Fermé du 24 au 27 décembre.



Le fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse





Avertissement de l'éditeur

« Le texte que nous publions ci-après, conforme au vœu de Claude Autant-Lara et de Jean Aurenche, est celui de la version originale intégrale du scénario et des dialogues du *Diablo au corps*, dans le découpage technique final établi par Claude Autant-Lara à partir du travail de Jean Aurenche et Pierre Bost.

Ce texte diffère, sur plus d'un point, du film tel qu'il a été et est encore exploité en salles, plus encore de la version télévisée. Des séquences entières, considérées par les auteurs comme essentielles à l'équilibre du film et à la signification qu'ils entendaient lui donner, n'ont pu être tournées, à la suite de l'opposition irréductible du producteur [Paul Graetz], par incompréhension, crainte du scandale ou des risques de censure, ou pour des raisons de budget. »



150. — Elle pleure des draps, mon garçon, chacun fait ce qu'il peut...
Il n'y a dans pas de classe, aujourd'hui ?...



151. Plan rapproché
sur Marthe et François qui la regardent partir. Ils restent un moment l'autre.

Ce plus favorisera Marthe.

FRANÇOIS (côtre contenu) - Alors... c'est à
MAXIME - Vous n'avez pas vu ma lettre
FRANÇOIS - Vous ne m'avez pas écrit.
MARTHE (indignée) - Hier soir...
FRANÇOIS - Pourquoi si tard ?
MARTHE (très tendue) - Je ne pouvais je
Marthe fuit un pas pour se dégaier. L'appareil la suit. De dos, et
MARTHE - Je n'ai pas vu.

152. Plan rapproché. Panoramique

François, dur :
FRANÇOIS - C'est bien ce que je vous repro-
Et va vers elle et la renvoie à demi vers vous !

FRANÇOIS - Et qu'est-ce que vous me dit
MARTHE - Que je voulais vous parler. Je ne
au ponton, à dix heures...
FRANÇOIS - Si vous avez quelque chose à me

MARTHE, nerveuse :

MAXIME - Non... pas ça... Par maintenant
Elle fait un nouveau pas pour se dégaier. Il la retient par le bras,
à lui, dos à nous.

FRANÇOIS - Je vous saviez la vérité ?
MARTHE (épouvée) - Quelle vérité ?

François, les deux serrés :

FRANÇOIS (dur) - Je vous ai vu...

Il marche sur Marthe.

153. Plan rapproché

Marthe, seule. François, très durement.

FRANÇOIS (off) - Je vous ai vu tirer les

Marthe recule, bouleversée et presque tremblante.

Elle recule et François la suit. Ils découvrent ainsi le fond de la pièce

et laisse paraître Mme Grangier qui entre, referme, fait deux pas et,
sévèrement :

Mme GRANGIER - Monsieur-dont je me sou-
c'est encore ma fille qui vous êtes non ?

François, qui s'est tourné vers elle, et dit, très créole :

FRANÇOIS - Oui, Madame.

154. Plan rapproché

Mme Grangier, encore près de la porte. Elle affecte un grand cal

Claude Autant-Lara (1901-2000)



Courts métrages publicitaires: *Vittel* (1926), *Boul se met au verre* (1929)

Versions françaises à Hollywood (1930-1932), MGM, Paramount

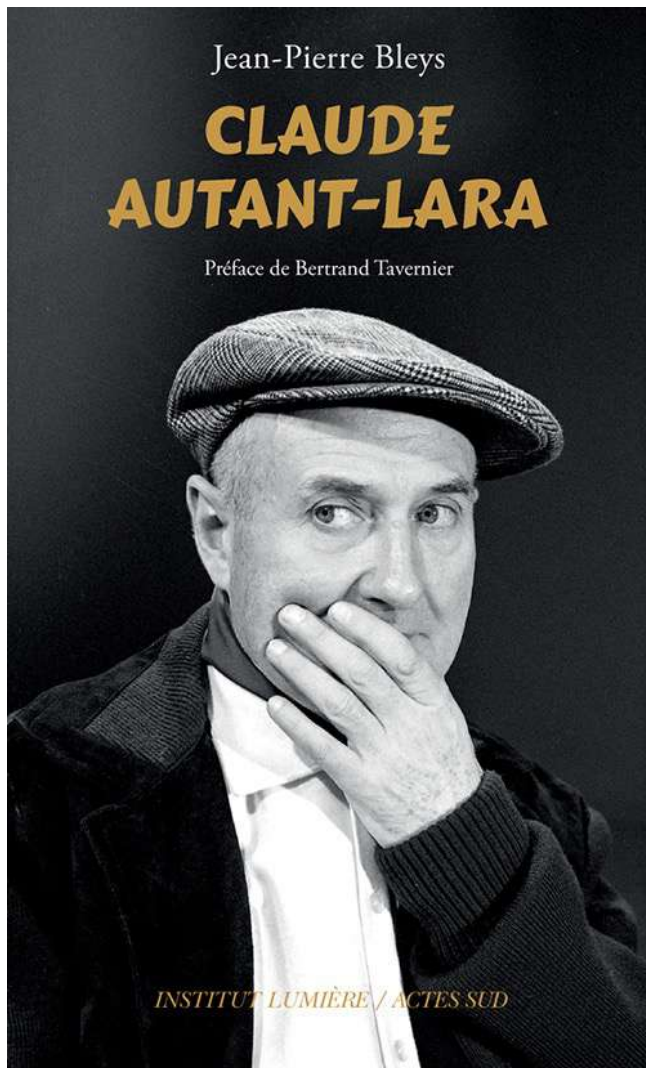
« Avant-garde »:
Faits divers (1921)
Construire un feu (1930)



Télévision:
Lucien Leuwen (1973-1974)



Il s'oppose violemment à la Nouvelle vague tout en continuant à réaliser des films à sujet engagé, comme *Tu ne tueras point* (1961 / 1963) sur l'objection de conscience et *Le Journal d'une femme en blanc* (1965) sur l'avortement.



LE POINT DE VUE DES ÉDITEURS

Claude Autant-Lara, l'auteur de *La Traversée de Paris*, *L'Auberge rouge*, *En cas de malheur*, *Le Diable au corps*, fut considéré successivement comme un marginal, un grand réalisateur de gauche, un cinéaste dépassé, un homme d'extrême droite. Ce personnage singulier de l'âge d'or du cinéma français a tourné avec les plus grands acteurs et actrices de cette période : Gérard Philippe, Michèle Morgan, Jean Gabin, Brigitte Bardot, Bourvil, Michel Simon, Danielle Darrieux...

Admiré dans les années 1950 comme un cinéaste majeur, Autant-Lara est tombé aujourd'hui dans un statut incertain, sa vie et sa carrière ayant connu, en terme de réputation, des évolutions que l'on rencontre rarement dans une même destinée.

Jean-Pierre Bleys explore comme jamais encore le travail de ce cinéaste qui a mis sa vie entière au service de ses films. Grâce à un travail de recherche impressionnant, l'auteur détaille sa carrière de ses débuts dans le cinéma muet en tant que décorateur pour Marcel L'Herbier, son séjour à Hollywood dans les années 1930, jusqu'en 1976, date de son dernier film. Cette biographie sera l'occasion d'une plongée dans l'histoire du cinéma français, de retrouver certains de ses grands acteurs, de vibrer à l'évocation de grandes œuvres, de traverser le xx^e siècle et ses tourments.

Jean-Pierre Bleys, professeur de français, latin, grec, et d'histoire du cinéma, a publié des articles dans les revues Les Cahiers de la cinémathèque, Positif, 1895, et a collaboré aux ouvrages collectifs Cent ans de cinéma français (Le Cerf, 1989) et Dictionnaire des films (Larousse, 1990).

Photographie de couverture : Daniel Fallois, ©1960 INA

ACTES SUD

Dép. légal : avril 2018
30 € TTC France
www.actes-sud.fr

ISBN 978-2-330-09301-3



« A Guerlais [directeur de production], [Autant-Lara] expose [à la fin des années 1930] son ambition cinématographique : « propager, à l'aide du cinéma, les grandes œuvres de notre pays, la culture et l'identité françaises ». Dès ce moment-là, Ghislaine et lui ont établi un programme précis d'œuvres à adapter, et lorsqu'il aura obtenu une certaine position dans le cinéma français à partir des années 1940, Lara se battra pour le mettre en application. » (p.121-122).

Le tandem Aurenche et Bost au service d'Autant-Lara



Douce (1943)
Le Diable au corps (1946)
Occupe-toi d'Amélie (1949)
L'Auberge rouge (1951)
Le Blé en herbe (1953)
Le Rouge et le noir (1954)
La Traversée de Paris (1956)
En cas de malheur (1958)
Le Joueur (1958)
Les Régates de San Francisco (1959)
La Jument verte (1959)
Tu ne tueras point (1960)
Le Meurtrier (1962)
Le Magot de Josefa (1963)
Le Franciscaïn de Bourges (1967)
Lucien Leuwen (1972-1973)

Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, pp. 91-101.

Phil: Pierre-Michel Beck (1938-)

Vinca: Nicole Berger (1934-1967)

Mme Dalleray: **Edwige Feuillère** (1907-1998)

« On avait acheté les droits du
Blé en herbe pour Marlène à
la demande de Gabin »

Jean Aurenche, *La Suite à l'écran*, Arles, Institut
Lumière/Actes Sud, 1993, p. 147



Les problèmes rencontrés par le projet d'adaptation selon Freddy Buache (qui exacerbe la dimension anticonformiste du cinéma de Lara)

« Une adaptation de Colette, *Le Blé en herbe*, était écrite au lendemain du *Diabole au corps* déjà, mais les auteurs furent contraints de la remanier, puis d'attendre qu'un producteur prenne le risque de mettre en chantier ce film [...] dont le thème jugé provocateur, scandaleux, inadmissible par les défenseurs de l'ordre moral, faisait peur aux commerçants, distributeurs ou directeurs de salles. [...]

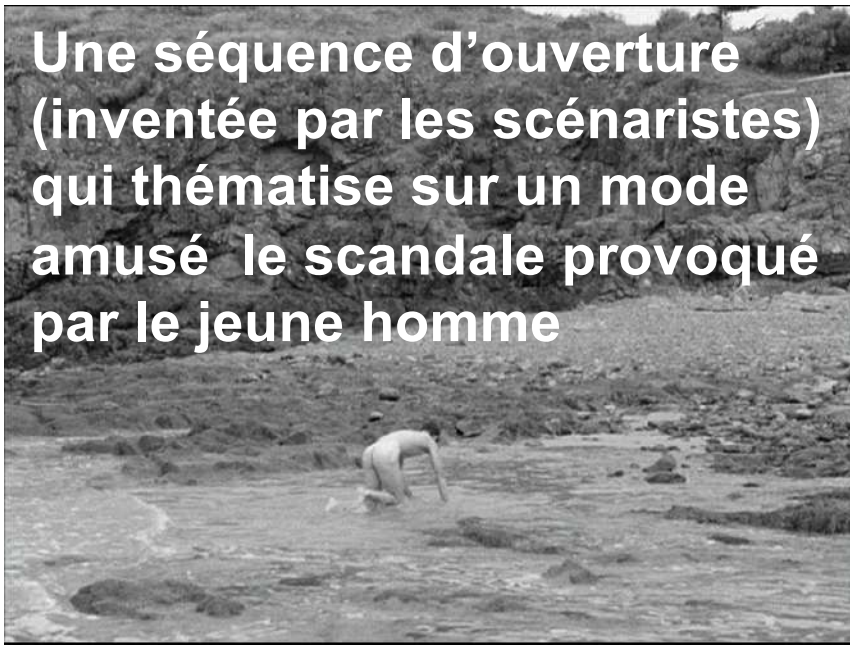
Ainsi, le premier tour de manivelle n'était pas encore donné que le « Cartel d'action morale et sociale » à Paris s'agitait. [...] La rumeur contre Autant-Lara s'amplifia. [...] Le clergé, bien entendu, jetait de l'huile sur le feu; ses représentants politiques, une trentaine de députés M.R.P. [Mouvement Républicain Populaire], intervinrent plus ou moins directement auprès du Centre National de la Cinématographique pour obtenir l'interdiction du *Blé en herbe*. » (p. 60-61).

Comme souvent chez Autant-Lara, cette adaptation scénarisée par Aurenche et Bost du roman homonyme de Colette recèle un certain potentiel pour faire scandale en 1954 (comme le roman en 1923), du moins dans le contexte cinématographique, plus soumis à la censure en raison de son large public:

- progression narrative guidée par une (double) initiation à la sexualité;
- relation charnelle entre un adolescent (type de personnage très peu présent dans le cinéma français d'avant la Nouvelle Vague, et encore plus rarement dépeint de manière non dépréciative) et une femme beaucoup plus âgée (Edwige Feuillère a 46 ans au moment du tournage du film);
- à noter le fait que la différence d'âge ne correspond pas au modèle de patriarce paternel identifié par Burch et Sellier dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* : ici c'est la femme qui est la plus âgée, alors que l'on sait la ségrégation asymétrique homme/femme pratiquée au cinéma sur ce plan (restée vedette à plus de 45 ans, sans doute en raison de sa carrière théâtrale, Feuillère est une exception).
- séquence d'ouverture inventée pour le film, où le jeune Phil sort nu de l'eau sous le regard de petites filles d'un pensionnat catholique.




Une séquence d'ouverture
(inventée par les scénaristes)
qui thématise sur un mode
amusé le scandale provoqué
par le jeune homme



Résumé de la séquence par Buache:

« Sur une plage où se prélassent les estivants [...], un coup de vent se lève, renverse les parasols, obligeant les groupes à plier bagages précipitamment. [...] Sous la conduite de leurs deux institutrices revêches, les petites filles en uniforme du pensionnat du Sacré-Cœur s'apprêtent à prendre après une prière et des signes de croix, encodés comme pour une ascension en haute montagne, leur bain de mer annuel. Au large, surpris par la tempête, Phil doit lutter contre les vagues déchaînées. Son frêle esquif se retourne: il nage péniblement vers la rive, s'y couche, heureux de ne s'être pas noyé. Mais il est nu, ce qui scandalise les deux institutrices et lui vaut une contravention pour attentat à la pudeur des enfants. L'écríteau, planté bien en vue, l'en avertissait [...]. (Buache, p.62-63).



Pour le Bon Renom de La Plage
Une tenue décente
est formellement Prescrite
aux
Baigneurs des Deux Sexes

**Mention diégétique
anticipant la
transgression du
personnage**

Le film est clairement situé dans le contexte des vacances de masse à la plage qui a commencé à se développer à partir de la généralisation des congés payés en France (dès 1937), même si l'histoire demeure située dans les années 1920.

Voir aussi: *Les Dernières vacances* par Roger Leenhardt en 1948; *Monsieur Hulot* de Tati, qui popularise l'image des vacances balnéaires sur un ton humoristique, sort en 1953.

Usage « réflexif » et humoristique de la présence d'un cinéma itinérant (absent dans le roman)



Exploitant de cinéma interprété par Louis de Funès, rôle secondaire comme deux ans plus tard dans *La Traversée de Paris*, également d'Autant-Lara



Adéquation entre les pratiques filmiques et le statut des personnages

D'un couple à l'autre: prises de vues en extérieur pour les jeunes, tournage en studio pour la vedette qui interprète un personnage raffiné de la haute-bourgeoisie





Le trouble du jeune homme que la riche vacancière tente de séduire

LES FILMS



Pierre-Michel Beck et Nicole Berger dans *Le Ble en Herbe* de Claude Autant-Lara.

LES INCERTITUDES DE LA FIDÉLITÉ

LE BLE EN HERBE, film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Adaptation et dialogues* : Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, d'après le roman de Colette. *Images* : Robert Le Febvre. *Musique* : René Cloerec. *Décor* : Max Douy. *Interprétation* : Edwige Feuillère, Nicole Berger, Pierre-Michel Beck, René Devillers, Charles Deschamps, Louis de Funès. *Production* : Franco-London Film, 1953.

André Bazin, « Les incertitudes de la fidélité », *Les Cahiers du cinéma*, n.32, février 1954, pp. 37-42

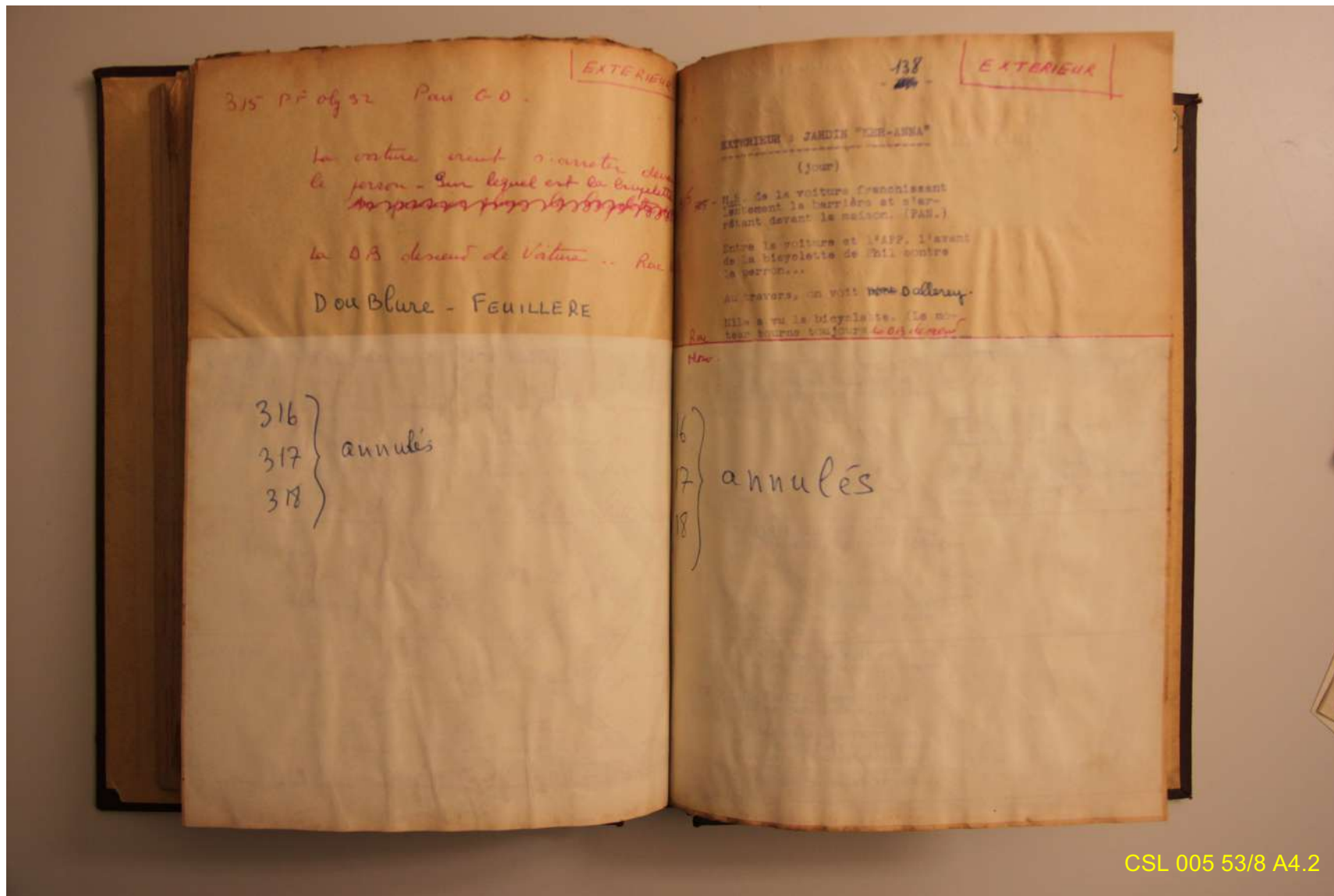
- Article paru un mois après celui de Truffaut (« Une certaine tendance... ») – dont Bazin est le mentor –, dans la même revue; Bazin s'y réfère, et précise qu'il ne juge pas aussi sévèrement les films de la Qualité française que Truffaut (« il a tort »);
- Il inscrit le film dans un mouvement plus général du cinéma français d'après-guerre qui consiste à privilégier les adaptations et à entretenir un rapport de fidélité aux œuvres adaptées, et prône « l'exercice de la fidélité » (en fait, une fidélité « à la lettre »); pour lui, les scénaristes sont « restés au plus près du livre », en dépit de quelques modifications;
- Il souligne l'importance et la qualité de la séquence inaugurale (qui « annonce le thème charnel »), même s'il la juge trop satirique comparativement au reste du film.

Il paraît que la première adaptation, celle qui fut soumise à la précensure, introduisait un élément dramatique et psychologique tout à fait absent du livre : Mme Dalleray était plus ou moins lesbienne et les rapports du jeune couple se doublaient pour la belle initiatrice d'une autre aventure dont Phil était la cause. S'il est vrai qu'il fut conseillé à Autant-Lara de supprimer cet épisode, il aurait mauvaise grâce à s'en plaindre car il aurait dénaturé complètement la structure du film, noué ou brisé la ligne méthodique d'un récit dont tout le charme est d'être sur trois notes.

Pour Bazin, ce n'est pas une rumeur: il est par ailleurs membre de la Commission de censure est lit les scénarios à évaluer.

Sur la base des scénarios, on peut observer en effet qu'à ce stade Mme Dalleray n'était pas « plus ou moins » lesbienne, mais assumait sa bisexualité.

Le Blé en herbe (1954)





Edwige Feuillère joue préalablement dans **Olivia** (1950), où elle interprétait une codirectrice d'un pensionnat pour jeunes filles agissant en véritable prédatrice à l'égard de ses élèves en admiration devant elle.



Note: conflit d'Autant-Lara avec Jacqueline Audry car celle-ci prévoyait d'adapter « son » *Rouge et le noir*.

Henri Decoin (1896-1969)

Enorme carrière: signe près de 50 films entre 1933 et 1964, après avoir été sportif, journaliste, romancier puis scénariste.

Considéré comme un cinéaste commercial plutôt qu'un réalisateur porteur d'une vision personnelle.

Son ambition: faire du cinéma à l'américaine

Abus de confiance (1937) avec Danielle Darrieux, Charles Vanel comédie à la Lubitsch

Battements de cœur (1939) avec Danielle Darrieux et Claude Dauphin comédie noire

Les Inconnus dans la maison (1942) sc: H.-G. Clouzot d'après Simenon avec Raimu, Marcel Mouloudji

***La Vérité sur bébé Donge* (1952)** d'après Simenon (sc. de Maurice Aubergé) avec Jean Gabin et Danielle Darrieux
Homologie enchaînement narratif / domination masculine





« La carrière de Gabin après-guerre témoigne en creux de ce malaise [...]. Or, ce tunnel correspond exactement à la période où prédomine **une représentation conflictuelle des rapports sociaux de sexe que les rôles de Gabin** (le plus souvent dans des drames ou des mélodrames) **expriment éminemment**. De *Martin Roumagnac* (Georges Lacombe, 1946) à *La Vierge du Rhin* (Gilles Grangier, 1953), il tourne **treize films** – dont aucun n’est un vrai succès commercial – **qui tous mettent en scène une faille, une blessure, une crise de la masculinité** » (p.251).



« De toute l'histoire du cinéma français, ce film est sans doute celui qui met à nu avec le plus d'acuité psychologique et de lucidité sociale la guerre des sexes telle qu'elle se déroule dans l'enceinte bien gardée du patriarcat grand bourgeois ».

Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996, p. 296.



Ouverture de *La Vérité sur Bébé Donge* en ocularisation interne (primaire puis secondaire) sur le personnage de François, le protagoniste a priori « focal ».





François: – Tiens, la jeune fille aux loukoums.
Elisabeth: – Comme vous dites ça. On dirait un portrait dans une galerie de tableaux: « La Jeune fille aux loukoums ».

L'encadrement narratif matérialisé sur le plan visuel: une image dans une autre



Elisabeth dans l'encadrement d'une vitre: un regard initialement actif



Echapper au regard du Père: un motif absent du roman de Simenon





Jean Douarinou,
responsable des décors sur
La Vérité sur Bébé Donge.
Fonds personnel déposé à la
Bibliothèque du film de la
Cinémathèque française.





Echanges en voix *over* dans une séquence de transition elliptique:

« Georges (le frère de François) – Tout rentre dans l'ordre, François. C'est mieux comme ça, crois-moi. A tous les points de vue. Il n'y aura qu'à laisser Jeanne et Bébé meubler la Châtaigneraie, ça les occupera. Et si nous ne voulons pas être empoisonnés par les affaires pendant les week-ends, il n'y aura qu'à ne pas faire poser le téléphone. Et comme ça, la semaine, à la Maison Vieille, tu auras toute ta tranquillité. Ça fera d'une pierre deux coups.

Jeanne: – Il faut les prendre comme ils sont, Bébé! A ce prix le bonheur est là...

Bébé: – Le bonheur...? »





Elisabeth dans le film

« Vous les hommes, vous aimez bien décider que la vie est ici ou bien qu'elle est là, et lorsque vous vous apercevez que vous vous êtes trompés de chemin et que vous nous avez trompées, vous nous demandez simplement de repartir à zéro, comme si c'était faisable. »

« – Cinq ans? ... Attendez!... Trois mois de prévention représentent déjà six mois de peine effective... En supposant une bonne conduite et quelque grâce présidentielle... Mettons trois ans, peut-être moins...

François comptait les jours. Tant pis si la Bébé qui reviendrait alors... Elle serait là. Elle serait là! ».

Georges Simenon, *La Vérité sur Bébé Donge*, Paris, Gallimard, 1945, p. 247.

***La Fête à Henriette* (Julien Duvivier, 1952, sc. Henri Jeanson): un film de la Qualité française curieusement réflexif**



Voix *in* du « récit-cadre »

Transition: voix *over* sur les images du récit enchâssé



Voix *in/off* du récit enchâssé



« Les scénaristes étaient fort bien traités dans les années 1950. [...] Pour nous faire travailler, on nous mettait dans des palaces. Si le travail devait être fait rapidement, c'était le Trianon, à Versailles. Mais le plus souvent on se retrouvait à la Ferme Saint-Siméon, à Honfleur. »

Jean-Charles Tacchella, « Scénariste dans les années 1940 et 1950 », dans Alain Ferrari (dir.), *Le Poing dans la vitre : scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Actes Sud, 2006, p.23.



Deux scénaristes au tempérament contrasté

Les scénaristes du film: Henri Jeanson et Julien Divivier

Les scénaristes dans le film:

Henri Crémieux
(récit noir)



Louis Ségner
(récit sentimental)





Les enchâssements attribués au scénariste « noir »: systématique des cadrages obliques (« écriture en italique » pour Sadoul)



« [...] le scénario comporte d'évidentes concessions et équivoques. Tout en se moquant des conventions fatalistes, criminelles ou érotiques des films à la manière hollywoodienne, les auteurs ont tenu pourtant à tirer un bénéfice de l'immonde racolage qu'ils condamnaient. »

Georges Sadoul, « Une auto-critique du film noir », *Les Lettres françaises*, n.445, 25 décembre 1952-1^{er} janvier 1953.

Le scénariste de la romance située dans le contexte des faubourgs parisiens, avec un registre enjoué, comique et sentimental



Une auto-critique du film noir

« LA FETE A HENRIETTE », un film français de Julien Duvivier



Deux (Louis Henri C) vu la c ser leur Les de discutent vers su l'idylle couple parisien journée du Quator en donnent tour à versions, souvent res. Au dénoueme nette (Dany Robin) jeune photographe. Il l'avait délaissée jante passé avec Elle s'était vengée sant courties par garçon (Miché) A feux d'artifice de tionale illuminent tion des deux am sont retrouvés sur du Sacré-Coeur...

La particularité d Henriette est de co véritable autocritiq réalisateur Julien D de ses films récer ciel de Paris cou Dans ces deux ce cienne et la nou voyons une série d jouer, de l'aube à le décor inimitable quartiers parisiens.

Les deux scénar contentent pas de nous montrent les des de La Fête à E premier (Henri Cr un solennel imbécili de clown sans talen idées de ce mau sont sans aucun rappo la vie ou l'art. Et pour bien sou ligner que ses solutions sont absurdes, Julien Duvivier a pris la peine de les écrire « en ita-lique ». Nous voulons dire que chacune des scènes suggérées par cet auteur est photographée « de travers ». Cette convention (assez naïve) signa- lie au spectateur qu'il doit rire des sottises proposées.

L'autre scénariste (Louis Sel- gnier) est de toute évidence pour Duvivier, l'homme qui a

La particularité de *La Fête à Henriette* est de constituer une véritable autocritique, par le réalisateur Julien Duvivier, d'un de ses films récents, *Sous le ciel de Paris* coule la Seine. Dans ces deux œuvres, l'ancienne et la nouvelle, nous voyons une série de destins se jouer, de l'aube à minuit, dans le décor inimitable de divers quartiers parisiens...

un haut magistrat, une pour- suite sur les toits du Gaumont- Palace, une bagarre mortelle dans une loge de cirque, une poursuite en autos, un meurtre sur les gazomètres de la Vil- lette... « Tu n'es qu'un Ponce- du Terrail », hurle le bon au- teur pour réduite au silence cet encombrant feuilletoniste. Le film se moque pourtant moins de *Rocambole* et de *Fantomas* que des productions d'Holly- wood. Plusieurs de ses épiso- des sont une satire évidente de

Digest ». Nous n'étions pas à rire vingt spectateurs sur cent. Les quatre-vingts autres hési- taient entre la blague et la ter- reur.

Mais si une équivoque pèse sur le film, c'est que le scénario comporte d'évidentes conces- sions et équivoques. Tout en se moquant des conventions fata- listes, criminelles ou érotiques des films à la manière holly- woodienne, les auteurs ont tenu pourtant à tirer un bénéfice de

Paris et de objets de main. Tous ces épisodes sonnent d'au- tant plus faux que la peinture de Paris est plus directement sensible, attachante et juste.

Ces erreurs évidentes du scé- nario sont aggravées par les ré- miniscences auxquelles se com- plait le dialoguiste Henri Jean- son. Faire dire à l'excellent Ca- rette, gangster travesti en ser- gent de ville : « Aord ! V'la les flics », c'est plagier Prévert mettant il y a quinze ans dans la bouche de Jules Bert, tra-

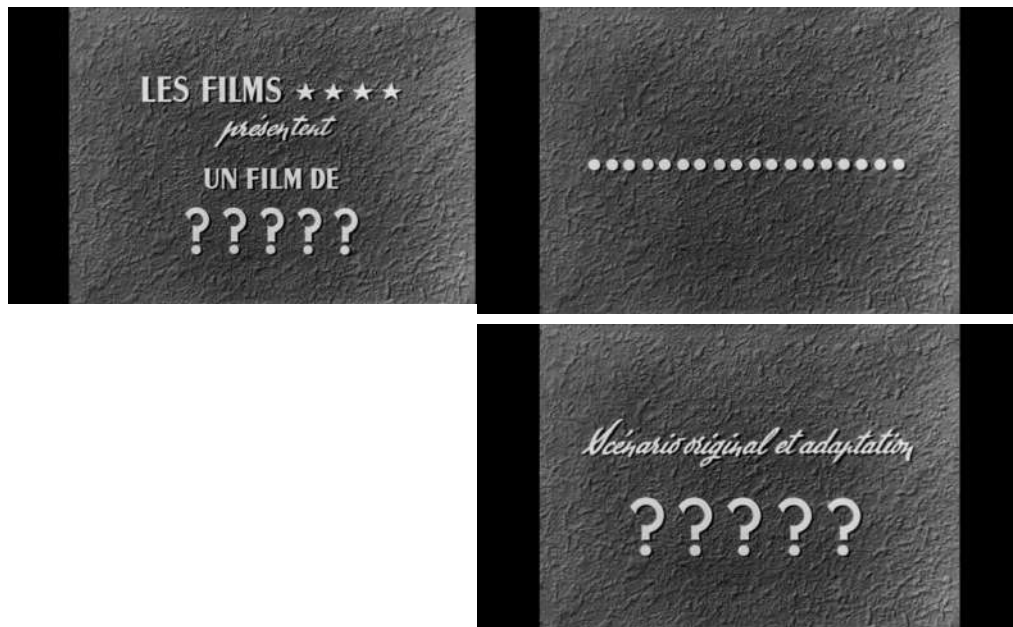
La Fête à Henriette est en définitive la mise en scène d'un débat qui passionna la critique il y a deux ou trois ans. Pour notre part, nous avons très vi- vement pris parti contre le *Film noir* et ses absurdes conventions. On nous traitait

ne sont pas des personna- moins conventionnels que le ais garçon. Et le goût du aire se limite ainsi, dans its, au « populisme ». A adresse amusée d'un habi- u Fouquet's « s'encanali- », sur les boulevards ex- rs, un soir de 14 juillet.

s le film a le mérite de un débat et de critiquer endance néfaste. Si le dé- ntre le « bon » et le uvable auteur » reste sans on pleinement satisfaisan- aidera peut-être pourtant es auteurs à trouver une véritable issue. L'avenir du ci- néma français est dans le peu- ple et dans la paix, et non pas dans les conventions d'un pesa- nisme beaucoup moins fondé sur une véritable analyse socia- le que sur les faits divers à sensation de la presse à scanda- les.

LA SEMAINE PROCHAI- NE : Georges Sadoul consa- crera sa chronique à l'excel- lent film de Pietro Germi : LE CHEMIN DE L'ESPE- RANCE.

Les Lettres françaises, n.445, 25 décembre 1952-1^{er} janvier 1953



Le film en train de se faire dans la diégèse fictionnelle porte un titre identique – révélé seulement à la toute fin, lors d'un entretien avec l'acteur pressenti, Michel Auclair, qui prétend avoir déjà joué dans ce film – à celui du film que nous sommes en train de voir.

Occultation fantasmatique de la réalisation proprement dite au bénéfice de la seule écriture scénaristique.



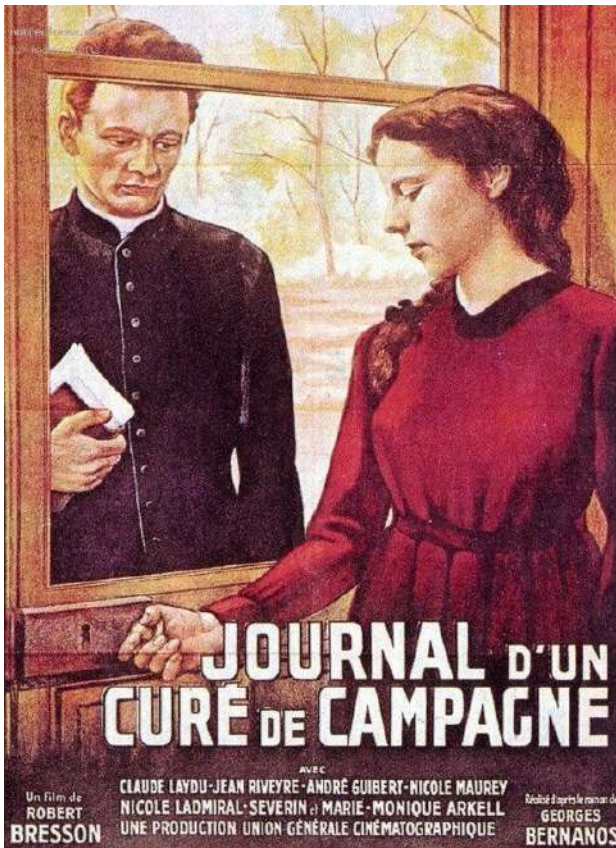
Over: « Dans sa loge somptueuse et capitonnée, je présente Rita, la fascinante écuyère. »

Over: « La loge de la vedette est sordide. »

Remake hollywoodien en 1964







« Avec le *Journal d'un curé de campagne* s'ouvre un nouveau stade de l'adaptation cinématographique.

Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. « Fidélité » signifiait respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus directe de l'image. [...]

Après Robert Bresson, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-le-Duc de l'adaptation cinématographique. »

André Bazin, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson » (*Cahiers du cinéma*, n.3, juin 1951), repris in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1985, pp. 124 et 127.

Robert Bresson, les prémices d'une modernité notamment due à l'usage extensif de la voix *over*:

Les Dames du Bois de Boulogne (1945)

Le Journal d'un curé de campagne (1951)

Un condamné à mort s'est échappé (1956)

...

L'Argent (1983).



« Pour des raisons diverses tenant à l'évolution du cinéma, la *traduction* s'est avérée une acquisition positive, la forme la plus créatrice de l'adaptation. Jean Aurenche et Pierre Bost sont les deux plus illustres représentants de cette tendance qui culmina avec *La Symphonie pastorale* [Delannoy, 1946] et *Le Diable au corps*. [...] **Mais déjà Melville opposait à cette conception son *Silence de la mer* qui renouvelait radicalement la notion de fidélité par la conservation du texte original.** Enfin Robert Bresson dans *Le Journal d'un curé de campagne* posait le respect scrupuleux du texte de Bernanos et son savant pléonasmisme avec l'image comme le principe même d'une recreation cinematographique du roman ».

André Bazin, « Au-delà de la fidélité: *Mina de Vanghel* [Maurice Barry, sc. Maurice Clavel d'après Stendhal] », *L'Observateur*, n.149, 12 mars 1953.

1947



LE SILENCE DE LA MER de Jean-Pierre Melville (1947), adapté de la nouvelle de Vercors, avec Howard Vernon, **Nicole Stéphane**, Jean-Marie Robain



Adaptation de la nouvelle du résistant Vercors (Jean Bruller), publié clandestinement en 1942 aux éditions de Minuit (qu'il cofonde avec Pierre Lescure). Film à petit budget, tourné en décors naturels sans vedettes. Mode de production très éloigné de la Qualité française, revendication d'un aspect « amateur » qui séduira les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague.



Jean-Pierre Melville deviendra dès *Bob le flambeur* (1956) et *Le Doulos* (1962, avec J.-P. Belmondo) l'un des principaux cinéastes de polars « noirs » français (*Le Samourai*, 1967; *Le Cercle rouge*, 1970, avec A. Delon).

