Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1993)

Heft: 2

Artikel: Que faut-il entendre par histoire et esthétique du cinéma?

Autor: Albera, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870496

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

QUE FAUT-IL ENTENDRE PAR HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DU CINÉMA ?*

Cette leçon d'introduction inaugurant la création d'une chaire d'Histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne en automne 1990 vise à interroger les deux notions utilisées pour qualifier cette nouvelle discipline. Le cinéma leur donne-t-il un nouveau contenu et conduit-il à les ré-interroger, y compris dans leur acception pour l'art? L'exemple d'un film de 1943, *Le Ciel est à vous*, permet d'expliciter la nature particulière du texte filmique, sa nature hétérogène, ses intertextes et ses déterminations externes que dialectise la mise en forme qu'il propose.

Une leçon inaugurale est un rituel : d'investiture, de délégation d'autorité à l'impétrant. Celui-ci s'adresse à ses pairs et leur assentiment — généralement muet, tacite — tient lieu d'adoubement.

Je ne puis ignorer cette circonstance en m'adressant à vous ce soir.

Mais cette leçon a une autre singularité : elle inaugure une discipline qui n'existait pas à ce jour au sein de cette université.

On ne va donc pas seulement légitimer l'enseignant au terme d'une performance où il aura fait la preuve de son appartenance à un corps qui a ses usages et ses contraintes et auxquels il aura su sacrifier, on va aussi et surtout légitimer un type de production culturelle — le cinéma — en en faisant un objet relevant désormais de la culture savante.

Le paradoxe n'est cependant pas mince — c'est sans doute le paradoxe de toute fondation — que cette double consécration procède d'une institution qui ignorait cet objet et d'un corps qui, au mieux, ne l'appréhendait que de l'extérieur, comme un matériau captif.

---

* Cette leçon inaugurale a été prononcée le 24 octobre 1990.

Comment dès lors penser cette légitimation ?

Si le cinéma entre à l'Université de Lausanne sous les espèces de l'histoire et de l'esthétique, est-ce parce que ces deux catégories ont chacune fait la preuve de leur efficience, suscité des règles, une méthodologie, des critères de validité, qu'elles garantissent en quelque sorte un modèle d'approche et que le cinéma ne serait qu'un nouvel objet propre à vérifier cette efficience ?

Si tel était le cas, cette entrée et la cérémonie de ce soir auraient un double sens : l'Université (qui a eu 450 ans et dont plusieurs enseignements remontent au XIVe siècle) accueillant cette nouvelle discipline ferait la preuve de sa vitalité — elle élargit son territoire, est à l'écoute du nouveau et s'accommode, en ces temps de tyrannie «communicationnelle» et audiovisuelle, de la forme de production la plus recevable de ce champ, les œuvres cinématographiques.

D'autre part, elle vérifierait du même coup à moindres frais l'efficacité de ses méthodes et de ses procédures en se donnant ce nouvel objet. En somme, la reconnaissance *académique* — comme on dit — de cet objet et l'ouverture à sa connaissance spécifique se feraient dans une forme de discours déjà-donnée, un *ordre du discours* garanti par l'institution et qui la garantit où l'on ne se pose que les questions dont ce type de discours peut fournir les réponses.

Ou à l'inverse, est-ce que ces catégories sont susceptibles d'être redéfinies au contact de la «nouveauté» du cinéma ?

Le cinéma relève-t-il, en effet, d'une Histoire et d'une Esthétique au sens qu'ont ces notions dans le champ artistique ? et d'abord doit-on distinguer ces deux notions : toute esthétique n'est-elle pas historisée et toute histoire de l'art une histoire esthétique (après Kant en tout cas). Le cinéma avait à peine vingt ans que déjà on en écrivait l'«histoire»! A peine quinze qu'on publiait des «esthétiques» cherchant ou postulant son essence, visant à en faire le septième art. Dans l'un et l'autre cas il s'agissait de discours «idéologiques», proclamatifs, relevant d'un combat pour la reconnaissance du cinéma, sa légitimation sociale, liés à la production, à des mouvements de cinéastes. On leur a depuis lors substitué des discours «scientifiques» et une production de savoir.

Les premiers écrivains se risquant à écrire une Histoire du cinéma dans les années 30-40 adoptèrent le modèle d'une histoire autonome avec sa succession de mouvements, de styles répétant en accéléré un certain schéma de l'histoire de l'art avec ses

découpages chronologiques, ses catégories (Primitifs, classiques, baroques, modernes), avec son cortège de notions admises le plus souvent depuis Vasari (l'Artiste, l'Œuvre, l'intention artistique, l'unité thématique) et la production théorique qui s'ensuit (catalogues, monographies, analyses d'œuvres). On a, dans les années 70, rejeté leurs schémas linéaires, l'idée de «progrès», de perfectionnement tant technique qu'expressif qu'ils comportaient et on leur a substitué un travail plus factuel, empirique, fondé sur des procédures rigoureuses de comparaison, de vérification des sources, de confrontation des données, on a élargi le champ de la recherche des films eux-mêmes aux archives les plus diverses.

Quant à l'esthétique. On a remplacé les discours prescriptifs par l'exposé des diverses approches théoriques, artistiques du cinéma, l'énumération des ressources formelles que mettent en œuvre les films, son «langage».

Mais cette approche, calquée sur celle de l'histoire de l'art, ne porte-t-elle pas en elle l'idée de l'«accomplissement de l'art» dans sa fin ?

On connaît ce passage de *L'Esthétique* de Hegel où est décrit l'avènement d'une «science de l'art» dont le besoin apparaît dès lors que l'art est devenu «chose du passé»:

> A nos besoins spirituels, l'art ne procure plus la satisfaction que d'autres peuples y ont cherchée et trouvée. [...] C'est pourquoi on est porté de nos jours à se livrer à des réflexions, à des pensées sur l'art. Et l'art lui-même, tel qu'il est de nos jours, n'est que trop fait pour devenir un objet de pensée. [...]
>
> L'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation.

Si l'art / le cinéma *a* un passé — que l'on peut évoquer, décrire ou reconstruire —, c'est qu'il *est* chose du passé, fini, cette finitude que l'esthétique porte en elle.

Bien sûr cette mort de l'art hégélienne n'est pas une disparition, un passage à la trappe. Les œuvres subsistent — statues antiques par exemple — et peuvent susciter de notre part admiration et jouissance (Marx s'en était lui-même avisé). Mais

> ce que nous faisons en jouissant d'elles, écrit Hegel dans *La Phénoménologie*, n'est pas une activité de service divin par laquelle adviendrait à notre conscience la vérité parfaite qui est la

> sienne et qui la comblerait, c'est une activité extérieure, celle qui, par exemple, essuie les gouttes de pluie ou la fine poussière déposées sur ces fruits, et qui à la place des éléments intérieurs de l'effectivité environnante, productrice et spiritualisante du souci des bonnes mœurs, dresse *le vaste échafaudage des éléments morts de leur existence extérieure, du langage, de l'historique,* etc. non pour y engager sa vie, mais uniquement pour se les représenter en soi-même[1].

Les œuvres sont désormais «impuissantes à nous faire plier les genoux», il leur manque «la force de l'esprit», «l'âme animatrice», «la foi» sans lesquelles les statues ne sont que des cadavres et les hymnes des mots. Le cinéma continue, mais il n'a plus le sens de cette «destination suprême» qu'il eut pour les foules d'avant la Deuxième guerre mondiale et pour les créateurs : Abel Gance l'égalant à la théorie de la relativité et voyant en lui le moyen de résoudre les «équations que nous pose la Nature», Eisenstein projetant d'y développer des essais théoriques, le mouvement même du Concept, «destination suprême» dont Godard a la nostalgie («le cinéma est mort jeune», «il aurait suffit de voir». L'art comme connaissance supérieure — trait du romantisme —, re-sacralisation sur fond de «mort» et en même temps ré-affirmation que le cinéma est un art sans «à-venir» — opposition au romantisme).

Sommes-nous donc les nécrologues du cinéma dès lors que sa «mort» est reprise dans un savoir extérieur, historique, linguistique ? L'idéal du savant est-il que son objet soit fini, a-t-il besoin de sa mort pour tout dire de lui ?

On voit bien qu'il est en un certain sens rassurant pour les chercheurs, les professeurs et les restaurateurs (catégories qui ont crû dans des proportions inouïes depuis 30 ans aux Etats-Unis, en Italie et en France principalement) que le cinéma, supplanté dans l'industrie des loisirs par la télévision, soit devenu de ce fait plus respectable. On étudie ses origines et son fonctionnement avec les méthodes d'investigation éprouvées dans d'autres disciplines (archives, sources, bibliographie, etc.), la démarche produisant l'objet *ad hoc*.

Le thème de la mort du cinéma, beaucoup évoqué depuis dix ans, retrouve celui de la mort de l'art très en vogue dans le discours anglo-saxon sur l'esthétique et qui émerge dans un contexte de crise du marché de l'art après une exténuation du défilé

---

1. Dans toutes les citations, c'est nous qui soulignons.

des mouvements «novateurs» aboutissant à la fois à une banalisation (éventuellement «transfigurée») et un élitisme.

Au contraire, le cinéma, en raison de ses particularités, n'est-il pas susceptible de remettre en question le sens de ces notions avérées pour l'art et dont le développement logique aboutit aujourd'hui (via Hegel, Nietzsche, Heidegger et leurs descendants) à cette «pensée de la clôture»? Et quelles sont ces particularités qu'on a souvent soin de taire ou de relativiser quand on veut faire du cinéma un art et qu'on est nostalgique du «grand art»?

Ernst Gombrich dit qu'on ne saurait écrire une histoire de l'art «jusqu'à nos jours» comme on peut le faire d'une «histoire de l'aviation». Or toute l'«histoire» pas encore centenaire du cinéma n'a-t-elle pas lieu «de nos jours»? peut-on appeler «primitifs», «classiques» nos propres grands-parents et parents, comme si leur image dans des films de 1910 ou 1940 était aussi loin de nous que celles d'un paysan de Breughel ou d'une statuette cycladique...

Béla Balazs s'était interrogé sur ce phénomène dans *Der Geist des Films*:

> En regardant de vieux films, on se tord de rire. C'est incroyable à quoi l'on pouvait s'intéresser il y a quinze ans!
>
> Pourquoi? L'art ancien ne nous paraît pas comique. Même le plus primitif ou le plus naïf.
>
> L'art ancien est l'expression intellectuelle de temps révolus. Mais en ce qui concerne le cinéma, les choses vont trop vite. Nous sommes de la même époque, *c'est de nous que nous nous moquons.*

«Art du présent» ou contemporain à lui-même, le cinéma a-t-il un passé et (donc) une esthétique ?

D'autre part les dimensions et les fonctions techniques, pédagogiques, instrumentales, sociales, scientifiques, spectaculaires, magiques, anthropologiques du cinéma (sans parler du film comme archive, document — envisagé très tôt) permettent-ils de l'inscrire dans ce modèle *interne* d'une histoire esthétique ou d'une esthétique historiciste ? *Der sichtbare Mensch* de Béla Balazs en 1923 ou *L'Homme imaginaire* d'Edgar Morin en 1956 (apprécions le passage du visible à l'imaginaire !) situent le cinéma largement au-delà de l'art :

> Nous avons vu naître sous nos yeux au sens littéral, une technique supérieure de la vision et du «faire voir», écrit B. Balazs. [...] Ce n'est pas seulement un art nouveau qui s'est développé. Mais,

> chose plus importante, une faculté humaine en tant que possibilité et base de cet art en général!

Et E. Morin :

> Les structures du film sont magiques et répondent aux mêmes besoins imaginaires que celles du rêve. [...] Le cinéma dévoile et épanouit les structures intellectuelles de la participation, les structures participatives de l'intelligence, et ainsi, de même que la théorie de la magie et de l'affectivité, il éclaire la «théorie de la formation des idées et de leur développement» (Cohen-Séat).

Le destinataire de masse du film, son rapport avec la foule moderne, la foule urbaine (anonyme), son caractère collectif, sa nature industrielle, reproductible à l'infini contreviennent aux notions d'originalité, d'auteur et induisent même à l'inverse, Panofsky l'avait relevé avec intérêt dans les années 30, le recours à des clichés, des poncifs permettant la reconnaissance par le plus grand nombre.

La nature technique de ce moyen — optique, mécanique, chimie, aujourd'hui électronique — l'emporte sur une intentionnalité artistique (le son, la couleur, la stéréo, le relief interviennent au rebours de l'évolution «interne» du moyen d'expression, rangeant le cinéma du côté de l'histoire de l'aviation plus que de l'art).

Enfin l'hétérogénéité des champs au croisement desquels se trouve le film, sa radicale «impureté» contrevient à un modèle d'autonomisation.

Il est donc sans doute plus juste de dire que le discours esthétique a rencontré le cinéma plutôt que ce dernier se soit situé à l'intérieur du débat esthétique.

Les artistes d'avant-garde des années 10 et 20 qui ressentaient l'épuisement du modèle esthétique classique et romantique ont bien vu dans le cinéma la machine détrônant le chevalet, l'art de masse et de rue périmant la peinture de salons, ils y ont vu l'instrument d'une redéfinition du champ artistique, voire sa dissolution dans le social (Lissitzky, Moholy-Nagy, Léger, Richter, etc.).

Plutôt que d'inscrire à toute force le cinéma dans son passé — et sa fin — pour pouvoir enfin édifier son histoire et son esthétique (démarche de l'institutionnalisation des arts plastiques comme — plus récemment — de la muséification de la photographie), appuyons-nous plutôt sur cette contemporanéité à lui-même et cette «impureté» constitutive.

Le lien du discours «scientifique» de type historique ou esthétique avec le présent d'un art n'est pas aisé à établir puisqu'il est par principe dénié. L'historicisme empirique coupe les films du moment actuel au nom de la chronologie. En art, on a pourtant pu s'aviser des rapports entre le déchiffrement des fresques du Palais Schifanoia à Ferrare en 1912 par Aby Warburg et le développement du collage, des papiers collés en peinture ; au point que cet historien d'art, qui occupe la place de père fondateur de l'iconologie moderne, fît du collage l'instrument d'une méthode associant librement des éléments hétérogènes tels *Le Massacre de Scio* et *Le Déjeuner sur l'herbe*! De même on a pu établir un lien entre les recherches d'Erwin Panofsky sur la perspective et la remise en question de celle-ci par la peinture moderne après ou à partir de Cézanne.

En sens inverse, la pratique artistique contemporaine a pu souvent dégager une capacité réflexive qui effectue une lecture active d'œuvres passées (Picasso et ses variations sur *Les Ménines*, M. Duchamp ou M. Broothærs).

Ainsi le cinéma actualisant un mythe, un texte, une époque (Griffith a magistralement fait cela dans *Intolerance*, mais Straub et Huillet ne font pas autre chose dans *Der Tod des Empedokles*), par le seul fait de les filmer au présent les éprouve, confronte, déchiffre dans les termes d'aujourd'hui.

D'autre part, en raison de l'hétérogénéité de ses composants, la définition de l'objet-cinéma ou de l'objet-film — ce qui n'est déjà pas la même chose — n'est pas établie. Les frontières du champ cinématographique ne sont également pas tracées ou plutôt elles sont sans cesse à remanier selon les conditions sociales du moment considéré ou selon d'autres déterminations extrinsèques au cinéma lui-même.

Loin donc de rechercher des explications immanentes à l'évolution du cinéma ou à ses fonctionnements signifiants, loin de s'atteler à une histoire des formes, il faut partir de ce qu'André Bazin avait appelé son caractère «impur» pour s'opposer au slogan du «cinéma pur», bannière d'une certaine avant-garde en quête d'essence et de spécificité cinématographiques, mais aussi à une idée reçue servant à disqualifier des entreprises artistiques coupables de ne pas respecter les règles d'un supposé «langage cinématographique». L'expression sert ainsi à Bazin à développer une «défense de l'adaptation» à partir de l'exemple du *Journal d'un curé de campagne* de G. Bernanos, filmé «à la lettre», «page par page sinon phrase par phrase» par Robert Bresson.

«Impur» est un terme ambigu puisqu'il présuppose une pureté originelle altérée ou corrompue : il faut donc l'entendre polémiquement comme la négation de ce «cinéma pur» et revendiquer ce qu'il implique d'hétérogénéité, de mélange, de mixité. Le cinéma en effet est un lieu de croisement de textes, de pratiques symboliques, un lieu de passage du réel, de corps, de matières. Le cinéma moderne a pu proposer une radicalisation de cette dimension en refusant tout aménagement du texte-source («adaptation»), en l'appréhendant comme un matériau qui entre en tant que tel dans le film (comme le journal dans les papiers collés de Braque).

L'appréhension du cinéma suppose qu'on le situe au croisement de ces multiples déterminations, dans ce qui constitue non son essence, son noyau, mais ses conditions de possibilité.

Ainsi le cinéma peut certes se couler dans le moule des disciplines existantes à l'université, mais il peut tout aussi bien déplacer les frontières et se faire le passeur d'une discipline à l'autre ou le lieu de passage de chercheurs et de praticiens de secteurs jusqu'alors disjoints.

Je ne veux pas terminer cet exposé sans y faire intervenir le cinéma «en personne», c'est-à-dire un film. Prenons un film que beaucoup d'entre vous ont sans doute vu à la télévision sinon sur grand écran : *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon avec Charles Vanel et Madeleine Renaud, qui date de 1943.

Le synopsis est fort simple. Les Gauthier, un couple de garagistes de province qu'incarnent les deux acteurs cités, tentent, seuls, de remporter le record féminin de distance en avion. Ils y parviennent non sans difficulté.

D'un tel film que nous dit l'historien de cinéma ? Qu'il appartient à la production française sous l'Occupation allemande (il y avait une production allemande en France depuis les années 30) et qu'il se tient à une esthétique réaliste alors que bien des films fuyaient dans la féerie ou la reconstitution historique ; qu'il aurait pu représenter une transition entre le «réalisme poétique» d'avant-guerre et un «néo-réalisme» français qui ne vit pas le jour. Je n'insiste pas sur le type d'argumentation que cet extrait met en jeu, sur l'utilisation d'un terme très discutable, le «réalisme poétique» qui représente moins une tendance du cinéma français qu'il ne désigne quelques films finalement dus au scénariste Jacques Prévert ! et sur celui de «néo-réalisme» emprunté a posteriori au cinéma italien...

L'auteur d'une monographie sur Grémillon insistera sur la thématique du couple qu'un même but unit dans un effort de dépassement, et rapprochera le film d'autres titres du cinéaste comme *Remorques* ou *L'amour d'une femme*.

L'article de dictionnaire ou d'encyclopédie évoquera selon les cas «l'ennuyeux» ou le «mésestimé» *Ciel est à vous*.

L'historien qui convoque ce film dans le cadre d'un examen général de la période ou même de l'analyse plus particulière du cinéma sous l'Occupation, le classera sous deux rubriques : familles nombreuses et héroïsme (le couple a deux enfants) *et* ailes françaises.

Eventuellement il insistera sur le fait que la critique cinématographique d'extrême-droite vit dans ses personnages l'archétype des «braves gens de chez nous [...] qui font l'essentiel de la race française» (dans *Au Pilori* de février 1944), et que la Résistance opposa ce film «typiquement français» au *Corbeau* de Henri-Georges Clouzot produit par la maison de production allemande, la «Continental» (dont Clouzot dirigeait le secteur des scénarios), et qui fut qualifié d'«appel à la délation»...

On peut évidemment isoler et interpréter tel ou tel élément extrait d'un film comme indice de quelque chose qui l'engloberait, comme symptôme de quelque chose qui l'expliquerait : les Gauthier sont artisans et provinciaux, ne sont-ce pas là des valeurs «pétainistes»? Ils sont ardents au travail (scène du début du film où à peine installé dans son nouveau garage, Pierre Gauthier passe la nuit à réparer la voiture d'un voyageur), ils offrent l'image d'une vie de famille ordinaire : n'illustrent-ils pas la devise de l'Etat français ?

Mais la valeur d'une image ou d'un composant quel qu'il soit, s'il est justifié de la rapporter à des déterminations externes pour l'identifier et la replacer dans un système englobant de significations (ici le discours politique de l'Etat avec la valorisation de la famille et du travail, de l'effort, de l'artisanat et de la province) doit être envisagé au sein du système du film qui lui donne un statut discursif pouvant bien sûr l'éloigner du sens littéral. Si le film emprunte, travaille des matériaux divers, il les *met en forme*.

Premier déplacement, ce film est situé dans les années 30 et non dans le temps même où il est tourné et projeté en public (1943-4). Il évoque un événement réel, l'exploit de Madame Dupeyron, épouse d'un garagiste de Mont-de-Marsan, qui remporta le record féminin de distance en ligne droite en avion en 1937. Son épopée avait donné lieu à un feuilleton paru dans

Marie-Claire et pouvait sans doute être reconnue par les spectateurs de 1944.

Mais raconter cette histoire six ans plus tard dans des circonstances complètement différentes ne saurait — en dépit de l'absence de toute indication explicite dans le film même — rester sans effet sur la lecture qu'en firent les spectateurs de 1944 ni sur la nôtre aujourd'hui. Fût-ce en inscrivant une opposition avant / après (la Défaite et l'invasion allemande).

Regardons la première image :

Un troupeau de moutons vu d'avion traverse l'écran en diagonale conduit par un berger et ses chiens.

Le film introduit donc un référent rural — indice de provincialisme, indice d'une composante archaïque (pré-industrielle), et peut-être allusion au slogan du retour à la Terre qui organise le discours de la subsistance, le rapport au sol de la patrie — «la terre, elle, ne ment pas» —, aux traditions (mouvement qui alla jusqu'à susciter le développement de l'ethnographie folklorique et permettre la création de musées des arts et traditions populaires).

Mais, deuxième image : des enfants vus d'avion chantant en faisant deux rondes concentriques sous la houlette d'un curé.

Ces deux images font partie du même plan, de la même unité de prise de vue et on passe de l'une à l'autre au moyen d'un mouvement de caméra qui relie ces deux espaces contigus et établit une mise en rapport «moutons-enfants» sur le mode de la comparaison ou de l'analogie.

Que les enfants et les moutons soient dans le même plan est à souligner. On connaît en effet un exemple célèbre de «métaphore» cinématographique du même genre mais obtenu par un effet de montage ou collage : dans *Modern Times* de Chaplin (1936) où un plan de moutons conduits à l'abattoir précède un plan d'ouvriers entrant à l'usine. La nature de collage du plan de moutons chez Chaplin ne laisse pas de doute sur l'opération rhétorique (métaphore), alors que la continuité chez Grémillon agit autrement en introduisant l'élément comparant (les moutons) dans la diégèse. Dès lors cet élément joue un rôle plus large et apporte en effet les indications de province et d'archaïsme que l'on a dites tout en les introduisant comme élément d'un discours que le film va travailler par la suite (archaïsme *versus* modernisme, selon un paradigme qui verra l'opposition terre *vs* ciel).

Mais pour l'instant, on a cette entité moutons-enfants ou plus exactement un ensemble : / moutons(blancs)-berger-chiens-

bêlements-ordre (troupeau)/ et un autre ensemble : /enfants (noirs)-curé-parapluie-chanson-ordre (ronde)/.

A la fin du plan, la caméra qui était en surplomb descend au niveau du terrain et elle cadre un écriteau indiquant : «Terrain réservé à l'orphelinat de Villeneuve».

Notons, à la faveur de ce mouvement vers le sol, que dans ce film d'«aviation», il n'y aura pas d'autre image «vue d'avion» que ce premier plan. Seul à offrir un tel point de vue «céleste» (sans être le point de vue d'un personnage), il se distingue ainsi des autres plans du films, assumant une fonction de prologue.

Dans la suite du film, le rapport analogique ou métaphorique moutons-enfants ne sera pas repris mais déplacé. Les orphelins devenus métonymie des moutons, occupent désormais la place des moutons au titre d'éléments de comparaison avec d'autres personnages du récit (les enfants Gauthier, puis les parents).

Les orphelins apparaissent trois fois dans le film en des moments du récit très importants d'un point de vue structural, puisqu'il s'agit du début du film, nous venons de le voir, du milieu, au moment où le destin des Gauthier pourrait basculer (mort éventuelle des parents, situation d'orphelins des enfants) et de la fin (dernière image : ils repartent).

Les orphelins chantent — dès l'image des moutons d'ailleurs où leurs voix *off* se mêlent aux bêlements — la chanson *Le Pont du Nord* qui narre l'histoire tragique d'un frère et d'une sœur désobéissants qui se noient dans la Loire pour avoir voulu aller au bal sur le pont du Nord malgré l'interdiction de leur mère.

Les orphelins sont associés aux enfants Gauthier qui risquent de devenir orphelins si leurs parents disparaissent accidentellement et aux parents eux-mêmes qui sont désobéissants et obstinés (désobéissants envers la grand-mère et envers «les gens» de la localité qui désapprouvent leur entreprise).

Le film ne va pas opposer le plus et le moins qui est la donnée de départ (enfants avec des parents *vs* orphelins sans parents), il va positiver en quelque sorte la perte, l'état d'orphelin dès lors qu'il procède d'une désobéissance, d'une obstination.

A plus d'une reprise le film va infliger des caractéristiques généralement reçues comme négatives aux personnages principaux, déjouant sans aucun doute les mécanismes d'identification et d'amour que les spectateurs peuvent leur porter et plus généralement allant à l'encontre des valeurs morales traditionnelles que le régime de Vichy avait relancées, notamment dans les discours du chef de l'Etat («vous devez obéir», «renoncer»). Ainsi les

parents Gauthier vendent-ils le piano de leur fille pour poursuivre leur projet ce qui relève manifestement d'un comportement de «mauvais parents» (empêcher la petite fille de faire de la musique, faire passer leur passion «sportive» avant l'éducation de leur enfant), ils négligent leur garage, désobéissent aux consignes des supérieurs, la mère ne reste pas au foyer, ils restent sourds à l'opinion générale.

Tous ces éléments ne sont compréhensibles que par rapport à ces couples d'oppositions que le film met en jeu et qui ont plusieurs actualisations : on a déjà cité «archaïsme *vs* modernisme», mais il faut indiquer aussi «quiétude» ou «immobilisme» *vs* «audace» ou «mouvement» et finalement «défaite» *vs* «victoire».

Ces oppositions sont internes (avions-voiture *vs* piano) mais elles aussi intertextuelles. On peut ainsi dire que le centre du film, son sens, ne se situe pas en lui comme totalité, entité close, autonome. Quelque chose «se tait» en lui, manque en quelque sorte, qui ne peut s'énoncer qu'à partir d'un dehors qui donne sa logique au texte et dont la place est marquée.

On peut le comprendre à nombre d'exemples tel le rôle que joue la référence à la chanson, *Le temps des lilas et des roses*. Thérèse aime cet air et le propose au professeur de musique lors de l'essai d'un piano. A la fin, quand la victoire est acquise pour elle, lors de la fête qui l'accueille et qui voit le curé et ses orphelins battre en retraite, fuyant de dos dans une allée, salués par un gendarme, c'est cet air que le professeur de musique fait jouer à la fanfare. Or *Les Lilas et les roses* qui incarne ici le goût petit-bourgeois, est aussi le titre d'un poème d'Aragon dans *Le Crève Cœur*, exhalant la douleur de la défaite («O mois des floraisons mois des métamorphoses Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé Je n'oublierai jamais les lilas et les roses Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés...»). L'opération que le film effectue est parallèle à celle du poète : une chansonnette sans valeur particulière se voit chargée d'une fonction discursive dans l'économie du film inscrivant de surcroît le sous-texte d'Aragon de cette manière.

La mise à l'écran du discours idéologique, politique de l'Etat français jusque dans les «images» littéraires qui abondent dans les articles de presse, les discours du Maréchal (berger, guide, prêtre comme signifiants du Chef d'Etat) et les connotations renvoyant aux valeurs célébrées (tranquillité, province, campagne, braves gens, etc.) offre un substrat que le récit, l'action des personnages va défaire. Les oppositions internes déjà nommées

n'ont donc de sens que dans la relation aux discours externes que le film paraît exclure en situant l'action «avant».

Les images du *Ciel est à vous* sont filmées avec moins d'apprêt, d'artifice que bien des films contemporains (ceux de Carné ou d'Autant-Lara), elles relèvent plutôt d'une «facture» documentaire, elles se font ainsi le palimpseste d'images d'actualités dont la presse et le cinéma avaient été les multiplicateurs dans les semaines de la défaite de 1940 : l'exode, la charrette, l'expulsion.

La séquence où Thérèse Gauthier est recueillie par des spahis français en Afrique du Nord accuse un caractère plus documentaire encore (une autre pellicule, l'exotisme des lieux, un convoi de dromadaires et des dunes de sables) apporte un élément de «réel» qui donne à cet Empire, alors indemne de toute occupation ennemie, le rôle d'une «réserve», d'un arrière ou d'un dehors où l'armée veille, prête à relayer ou soutenir les «obstinés» de la métropole.

Enfin l'allégorie de l'aviation à laquelle Grémillon a recouru (il dit en février 1944, lors de la présentation du film, que «l'aviation ne sera là qu'un prétexte : transfiguration de la réalité d'un milieu en une réalité supérieure»), si elle incarne avant tout cette volonté de reconquête de soi qui est un appel à la résistance et à la Libération (le film suivant de Grémillon est *Le 6 juin à l'aube*, il y filme le débarquement allié en Normandie), si elle est un moyen de stigmatiser l'apathie et la pleutrerie des gens (comportement «moutonnier» qui tourne ambigument à la persécution de Pierre Gauthier quand on est sans nouvelle de Thérèse, voire à l'appel au lynchage), cette aviation n'en est pas moins «surdéterminée» par le débat sur la guerre moderne, la mécanisation qui avait agité l'avant-guerre, des propositions de De Gaulle à l'action de Pierre Cot, ministre de l'aviation du Front populaire).

Dans son appréciation positive du film, le critique fasciste Lucien Rebatet (qui signe François Vinneuil dans *Je suis Partout*) s'étonne lui-même que «ce film des vertus françaises [...] ait été réussi par un homme qui se situe, sans doute, aux antipodes de Vichy, parmi les «réfractaires de tempérament». Et il ajoute : «Certes, un pays peut se passer d'un record féminin de distance en ligne droite, et toute les prouesses de l'aviation civile ont d'abord servi à décupler l'horreur de la guerre juive. Mais la guerre ne sera pas éternelle. Les torpilles de 1000 kgs n'empêcheront jamais que l'aviation soit une admirable conquête» (février 1944). Voilà une «lecture» intéressée qui suggère bien

des développements sur ce thème ! Rebatet reconnaît ce propos — que dans le même temps les naissantes *Lettres françaises* clandestines et la revue lyonnaise *Confluences* identifient comme «l'image de l'héroïsme français» — et le dénie.

Dès son titre *Le Ciel est à vous* fonctionne en référence à un autre film de la décennie antérieure (celle à laquelle appartient l'événement réel représenté) —, *La Vie est à nous* (Jean Renoir, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jacques-Bernard Brunius, Pierre Unik, 1936). C'est le film-manifeste du Front populaire qui est aussi un film anti-fasciste : entre l'affirmation de 1936 et l'aspiration de 1943 les permutations sont explicites : Vie / Ciel, Nous / Vous, victoire / défaite, vacances / Occupation, liberté / soumission, etc.

S'arracher à la terre, le rêve le plus insensé de l'homme depuis qu'il regarde le ciel, écrit E. Morin, le cinéma le réalise mieux que l'avion. Celui-ci a dilaté la terre et finalement l'a raccourcie, le cinéma, lui, la multiplie, la pluralise. Le record de distance en ligne droite remporté par Thérèse en effet «raccourcit» la terre, rapproche la France occupée d'une Afrique demeurée «libre», mais surtout le film jouant d'un récit des plus réalistes procure le plus formidable arrachement aux entraves du moment.

François ALBERA
Université de Lausanne