

CINÉMA ET HISTOIRE :

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES ANNÉES TRENTE

Il n'est pas interdit de se demander, au lendemain de la commémoration du centenaire de l'invention des frères Lumière, si l'on doit continuer de faire l'Histoire du vingtième siècle comme on a fait celle du dix-neuvième siècle et des périodes antérieures en s'en tenant aux sources écrites traditionnelles. Peut-on faire comme si le cinéma n'existait pas ? Il ne s'agit point d'inventorier les films biographiques ou monographiques évoquant un personnage fameux ou un événement exceptionnel, encore moins des films dits historiques, « à costumes », mais de l'immense production habituelle que nous offre un cinéma national et que l'on peut considérer comme une coupe révélatrice de l'imaginaire social ambiant. Imaginaire du « grand public », plus que des élites et c'est justement ce qui peut intéresser l'historien persuadé que, pour rendre compte de la défaite de quarante et de ses conséquences politiques, l'étude des *trends* économiques, l'évaluation des tonnages d'acier et des investissements bancaires ne suffisent peut-être pas, ni l'analyse des images verbales de Giraudoux ou de la création romanesque chez Gide.

Mieux que la littérature, le cinéma se prête à une approche massive d'œuvres qui ont pour ambition de répondre à l'attente de centaines de milliers de spectateurs et qui combinent cette soumission au marché avec un certain savoir-faire quand ce n'est pas un talent et parfois plus dans la capacité à fabriquer une œuvre qui puisse intéresser, surprendre ou séduire, c'est-à-dire qui se montre capable de réinterpréter les recettes réputées efficaces d'un genre donné. Mais par delà l'œuvre de séduction d'un réalisateur et de toute son équipe, il y a inmanquablement la référence à un fonds commun de stéréotypes collectifs, acceptés ou dénoncés, d'associations toutes faites, d'obsessions que le public fait siennes. Le fameux réalisme poétique du cinéma français des années trente est-il imposé par une sorte de complot de réalisateurs uniquement préoccupés de démoraliser les Français comme le suggère, dans *Gringoire* et *Je suis partout* la

critique cinématographique d'extrême-droite, ou bien est-ce le produit d'une société bloquée avide de vivre quelques derniers instants de bonheur avant la catastrophe pressentie d'un nouvel affrontement sanglant ?

Jusque là, que nous sachions, on en est resté à l'analyse de la trame iconographique et thématique de chaque film, ou de l'œuvre que constituent plusieurs films d'un même réalisateur, considérés comme l'expression d'un génie singulier, d'un « regard » sur la société qui l'entoure mais dont il est en même temps le produit. Une telle approche est déjà révélatrice pour l'historien.

Raimu, dans *L'Étrange Monsieur Victor* de Grémillon (1938), incarne une bourgeoisie provinciale dont la respectabilité doit de manifester par une tenue vestimentaire vieillotte qui tranche avec l'apparence plus voyante et moderne des petits malfrats dont il est pourtant le chef. L'élite bourgeoise au tréfonds des départements de la France profonde, et pourtant il s'agit de Toulon (Raimu oblige !) et non pas de Guéret ou d'Auray, ne signifie donc pas dynamisme ou innovation mais permanence et tradition. Monsieur Victor, négociant le jour, receleur la nuit, tue un maître-chanteur et laisse condamner, à sa place, un cordonnier, son voisin. L'intrigue suscite un va-et-vient contrasté et un peu facile entre le mode de vie de ce bourgeois pervers et celui du modeste artisan, colérique, mais profondément honnête. Or, malgré la différence du statut social des deux protagonistes principaux, qui va jusqu'à englober l'apparence physique et le caractère prêtés à leur épouse respective (Madeleine Renaud et Viviane Romance !), les deux couples n'ont engendré qu'un fils unique qui bénéficie, surtout chez M. Victor, d'un incontestable surinvestissement affectif. N'est-ce pas là, en effet, l'un des traits fondamentaux de la société française de l'entre-deux-guerres qui, massivement, refuse de sacrifier, dans une nouvelle guerre, ses fils uniques et ne pouvait qu'applaudir aux concessions déshonorantes et imbéciles de Munich ?

Dans le même ordre d'idée, le chef-d'œuvre de Renoir, sorti également en 1938, *La Grande Illusion*, dispense un message profondément pacifiste et d'autant plus crédible que ses personnages n'incarnent pas des lâches, mais des officiers qui, selon l'expression consacrée, avaient fait plus que leur devoir et qui tous veulent s'évader du camp où ils sont désormais prisonniers, non pas pour échapper à je ne sais quels sévices, mais pour continuer cette guerre qu'il faut bien finir, aux côtés de leurs camarades toujours sur le front. Les dernières images du film sont célèbres : la nature immense et blanche ignore les mesquines frontières des humains et le contraste entre le silence moelleux de la neige où le

claquement des coups de fusil est devenu d'une telle incongruité qu'elle s'impose aux soldats de la patrouille allemande, qui arrête de tirer sur les deux fuyards en prétendant qu'ils viennent de franchir la frontière suisse. Le succès spectaculaire de ce film indique qu'il a touché juste et que les menaces hitlériennes n'ont pas modifié ce que pense l'opinion publique d'une nouvelle guerre, malgré l'illusoire et rassurante muraille de la Ligne Maginot dont on espère qu'elle épargnera le sang français et protégera tous ces fils uniques nés depuis l'autre guerre et qui vont avoir vingt ans !

On a pu affirmer que le film dans lequel on pouvait retrouver véritablement quelque chose de l'atmosphère chaleureuse de juin 36 et de la victoire du Front populaire c'était *La Belle Équipe* de Duvivier auquel on pouvait ajouter la coopérative du *Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir. Or dans l'un et l'autre film, on n'évoque guère l'usine véritable avec ses chaînes de montage et son patronat lointain et anonyme. On en reste à l'artisanat traditionnel ou au monde de l'édition, presque artisanale, le patron reste accessible même si on le déteste. Bien mieux ! Le rêve des chômeurs de *La Belle Équipe*, c'est de devenir patrons à leur tour. On est dans un monde populiste plus proche de l'atelier d'avant l'industrialisation massive que d'un prolétariat « marxien » en train de préparer son accession à la dictature. Les archétypes que véhiculent ces deux films sont hérités de l'idéologie anarchiste de *L'Assiette au beurre* plus que des certitudes du P.C.F, même si l'on ne considère que sa stratégie ouverte et unitaire de l'été 34. On s'en prend aux « proprios », aux concierges, aux « flics », aux curés et aux militaires de carrière plutôt qu'aux lois du marché et à la paupérisation inéluctable des masses. C'est dû principalement aux options implicites de Prévert ou de Charles Spaak, les dialoguistes de Renoir et de Duvivier, mais il faut y voir aussi la preuve du décalage profond entre les représentations que la France populaire a d'elle-même et les thèses prolétariennes et ouvriéristes du Parti Communiste et de l'aile gauche de la S.F.I.O. France populaire qui se sait composite dans les campagnes et dans des villes souvent encore bien modestes, France plus individualiste que militante et comme telle inquiète devant la promesse de l'inéluctable dictature du Prolétariat que lui promet le Parti communiste. Et du coup, pour voir grossir ses effectifs ou du moins ceux de son électorat, le Parti, stimulé par le Komintern, inquiet de ce qui vient de se passer en Allemagne en janvier 1933, doit adopter une stratégie de la main tendue, d'un anti-fascisme vigilant. Désormais l'on dénonce le danger d'une dictature brune ou noire, non plus au nom d'une dictature rouge mais en optant pour les charmes discrets mais réels d'un parlementarisme que Léon Blum, arrivé au pouvoir, souhaite seulement gérer au mieux des intérêts de la classe ouvrière.

Autrement dit, là encore, le cinéma révélerait la nature profonde de la représentation sociale qu'il véhicule. Toujours en retard sur les structures réelles de cette même société, cette représentation serait comme lestée par la rémanence d'images qui nous aident à comprendre le monde où nous vivons, mais en le peuplant de références connues de tous mais dont l'existence est désormais purement imaginaire, signaux codés d'une culture commune, issue d'une lecture sélective du passé plus que représentation exacte d'une réalité vivante et immédiatement contemporaine.

Pour exister en tant que spectacle, pour toucher le public qui vient le voir, le cinéma doit respecter cette double réalité : réalité du monde extérieur, apparence physique et vestimentaire des personnages, décors de la vie quotidienne, vocabulaire utilisé et accent (Atmosphère !), c'est, dirons-nous tout bêtement, le réalisme de la mise en scène. Vraisemblance en quelque sorte symbolique du scénario, le plus souvent mélodramatique, et qui devient une lecture mythique du quotidien prosaïque, ce qui implique une distribution manichéenne des personnages (les bons, les méchants, femmes angéliques ou créatures perverses) et donc des comportements outrés, même dans la sobriété, ce qui fera le succès de Gabin. D'où l'importance du dialogue, commentaire lyrique ou sardonique du vécu, essentiel à ce qui apparaît bien comme une forme poétique d'expression qui veut rendre compte de la vérité profonde des êtres, de cette part d'humanité qui est en chacun des personnages que l'on voudrait exalter pour émouvoir celle qui est en chacun de nous, spectateur ! On en arrive donc au fameux *Réalisme poétique*. La formule est connue et l'historien ne doit point s'en méfier mais y voir une clef pour pénétrer ces réalités impalpables, encore mal connues, mais que l'on devine acteurs essentiels du devenir historique et qui ont nom patriotisme, fanatisme, popularité et charisme ou, plus globalement, même si le recours à cette notion apparaît comme une fuite en avant qui n'explique pas grand chose, l'inconscient collectif. Pour l'historien, c'est, en quelque sorte, avouer qu'une partie essentielle des processus explicatifs de l'Histoire lui échappe encore.

On peut donc imaginer pour pénétrer cet inconscient collectif, une approche qui passerait par le cinéma, une sorte d'anthropologie cinématographique qui superposerait toutes les images produites, une année durant, par ce qu'on appelle le cinéma Français et concernant le personnage du père, de la mère, de l'amant ou de la bien-aimée, de l'homme politique de droite ou de gauche, du banquier et du curé. En fonction de ce que nous savons de la réception des films par le public, de la qualité professionnelle et des options idéologiques des réalisateurs, on pourra dresser une typologie des acteurs imaginaires du social, à un moment

donné, en suivre l'évolution et confronter cette histoire de la société cinématographiquement imaginée avec celle que nous considérons comme réelle, tout en sachant qu'elles se nourrissent mutuellement l'une l'autre. Narcissisme inquiétant que la télévision a amplifié au point que l'on peut se demander si demain nos manuels d'histoire ne seront pas automatiquement doubles, la « réalité » d'un côté et son double télévisuel, virtuel, de l'autre et Timisoara a prouvé que la fiction pouvait devenir, en fin de compte, la vraie réalité.

Roger DUPUY

Professeur à l'Université de Rennes 2

