

## FILMS CENSURÉS

Michel Clarembaux

### 1. Introduction à la problématique

La censure est un crime contre la pensée et contre l'art. C'est, disait Benjamin Constant, en 1828, « *la violation insolente de nos droits et l'assujettissement de la partie éclairée de la nation à sa partie vile et stupide* ». Comme telle, la censure peut être considérée comme le mal absolu que rien ne peut justifier, même pas la fameuse notion de « bien public », si souvent invoquée par l'autorité pour l'appliquer aux individus et à leurs œuvres.

Les ravages qu'elle a occasionnés, sous toutes les latitudes et à toutes les époques, témoignent de son emprise et d'une perversion récurrente de l'esprit du plus fort qui se plaît à détruire ou à mutiler l'œuvre de ses concitoyens. Que cette œuvre soit un livre, une statue, une peinture ou un film.

Nous avons tous à l'esprit les interdits jetés par l'Inquisition au Moyen Age, les autodafés organisés par les nazis pour anéantir un art qu'ils considéraient comme dégénéré ou – plus près de nous – les sites Internet décrétés comme infréquentables par le pouvoir de Pékin. Mais à côté de cette spectacularisation, évoquée notamment par François Truffaut dans « **Fahrenheit 451** », il y a toujours eu une censure beaucoup plus insidieuse parce que diffuse, celle des « limites » à ne pas franchir, celle de la régulation ou de l'autorégulation, celle d'une « certaine » morale, qu'elle soit victorienne, émane de l'Osservatore Romano, ou s'identifie à un ensemble de règles dictées par un système, des attitudes, des « valeurs » ou de simples prétextes.

À côté des censures exercées par l'institution politique, par l'Église, par l'Armée, par le Parti, par l'Ordre établi, ses tabous, convictions et préjugés, il y a donc toutes les autres formes de pression qui viennent bafouer le droit à la liberté d'opinion et d'expression ainsi que le droit de libre participation à la vie culturelle de la Communauté, au progrès scientifique et aux arts, comme le définit l'article XXVII de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme.

Le cinéma n'a évidemment pas échappé à toutes les censures « officielles » et « officieuses » qui se sont côtoyées et superposées dès le début de son histoire. Multiforme et tentaculaire, cette censure a interdit, saisi, coupé, brûlé les négatifs, interrompu les tournages, refusé les visas, fermé des salles de cinéma. Et après avoir ainsi mutilé ou anéanti les œuvres, elle s'en est prise à leurs auteurs en les arrêtant, en les emprisonnant, en les exilant, en les tuant.

Ainsi, après l'émoi suscité en 1896 par « **The Kiss** » pour son côté « bestial » et « dégoûtant », après les turbulences de « **L'affaire Dreyfus** » de Georges Méliès en 1899, la censure cinématographique naquit officiellement en 1909, en marquant de bandes blanches les contorsions jugées obscènes de Fatima qui exécutait une danse du ventre dans « **Serpentine Dance** ». Ce n'est évidemment pas un hasard si sexe et politique sont visés dès les premières années, ils continueront à l'être jusqu'à nos jours.

Les commissions de classification des œuvres cinématographiques, les mises à l'écart ou à l'index, les ligues de vertu, la C.C.C. (ne pas confondre, il s'agit de la Centrale Catholique du Cinéma en France et non des Cellules Communistes Combattantes !), les cotes morales, carrés blancs et autres dispositifs de « protection » de la nation et du citoyen vont

pouvoir sévir. Sachant que « *le censeur interdit toujours ce qu'il craint, lui. Ce qui lui ressemble* ». (PAUVERT, J.J., 1979)<sup>1</sup>

## 2. Films sélectionnés et extraits

1. « **Le cuirassé Potemkine** » Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein. 1925.
  - la mutinerie des marins du Potemkine
2. « **Zéro de Conduite** » Jean Vigo. 1933.
  - la révolte du dortoir, le jeu de massacre des officiels, l'évasion vers la liberté
3. « **Misère au Borinage** » Henri Storck. 1933.
  - les taudis, la maladie, le froid, l'action commune
4. « **La Grande Illusion** » Jean Renoir. 1937.
  - la conversation entre de Boeldieu et Von Rauffenstein
  - début d'idylle avec Elsa
5. « **Et Dieu créa la femme** » Roger Vadim. 1956.
  - la séquence de danse au cabaret (Mambo) et la fin du film
6. « **Les Sentiers de la Gloire** » Stanley Kubrick. 1957.
  - la séance du Conseil de Guerre
  - l'exécution des trois condamnés
7. « **Viridiana** » Luis Buñuel. 1961.
  - le festin des gueux (la Cène)

## 3. Raisons de cette sélection

Sept films ont été retenus qui, d'une manière ou d'une autre, ont eu à subir les foudres de la censure.

Sept films parmi des milliers, le choix n'est évidemment pas simple. Dans l'ensemble « Films à la fiche » d'autres auraient pu être retenus, comme « **Orange mécanique** » de Stanley Kubrick, « **Un Chien Andalou** » de Luis Buñuel, « **Nuit et Brouillard** » d'Alain Resnais ou « **C'est arrivé près de chez vous** » de Rémy Belvaux. Mais en dehors de cet ensemble, il y avait évidemment des œuvres tout aussi emblématiques et des illustrations probablement plus pertinentes du concept et des applications de la censure. Nous pensons, par exemple, à « **L'Age d'or** » de Luis Buñuel, « **Le diable au corps** » de Claude Autant-Lara, « **La Religieuse** » de Jacques Rivette, « **Théorème** » de Pier Paolo Pasolini, « **Avoir vingt ans dans les Aurès** » de René Vautier, « **Le dernier tango à Paris** » de Bernardo Bertolucci, « **La Grande Bouffe** » de Marco Ferreri, « **L'empire des sens** » de Nagisa Oshima, « **Je vous salue Marie** » de Jean-Luc Godard, « **La dernière tentation du Christ** » de Martin Scorsese, « **Tueurs nés** » d'Oliver Stone ou encore « **Baise-moi** » de Virginie Despentes.

Et encore nous limitons-nous ici à des réalisations qui ont suscité remous, coupures ou interdictions dans des pays dits démocratiques et, plus particulièrement même, en France. Que dire de productions interdites, ignorées, oubliées, en attente d'un improbable visa dans les régimes « forts » et autres dictatures militaires !

Notre échantillonnage n'est pas vraiment représentatif, mais il veut mettre en évidence un certain nombre de facteurs qui sont intervenus pour étouffer une œuvre de création. Ces facteurs sont de nature politique, religieuse, morale. Mais n'oublions pas que, dans la majorité des cas, ils sont aussi de nature économique. Tout film est d'abord un produit médiatique qui, comme tel, doit être montré, vu et rentabilisé. La censure, quelles que soient ses motivations, vise précisément à limiter l'accès du public à la salle de cinéma. Le producteur doit prendre en compte les interdits possibles, les manifestations hostiles prévisibles, les lobbies et groupes de pression de tout bord. On en arrive ainsi à des pratiques d'autocensure qui sont de par leur nature et leurs conséquences difficilement identifiables, d'autant qu'elles peuvent se situer à tous les niveaux de la genèse et de la circulation du produit : écriture du scénario, réalisation, montage, postproduction, distribution, exploitation en salle, exploitation TV ou sortie DVD, sans oublier la gestion des produits dérivés.

Si notre choix implique des modalités, motifs et types de censure différents, il porte aussi sur une cinquantaine d'années de l'histoire du cinéma, une histoire inévitablement ponctuée par des conflits armés, une évolution des mœurs, des croyances et des représentations, par différentes révolutions culturelles aussi. Ainsi, nous voudrions qu'à propos de chacun de nos extraits un questionnement se mette en place : pourquoi ce qui peut nous paraître anodin aujourd'hui a-t-il pu susciter un tel émoi, il y a seulement quelques années ? Quel contexte sociopolitique a-t-il autorisé et obtenu la condamnation de telle œuvre ? Quelles étaient ses vraies raisons et quelle en fut la formulation ? Sans oublier que c'est toujours, en définitive, de représentation qu'il s'agit, représentation de la violence, représentation du sexe, représentation de la révolte et du refus de l'autorité. Représentations et images... Incidemment, c'est bien là un des thèmes centraux d'une éducation plus globale aux médias.

Il peut d'ailleurs être intéressant de s'interroger sur la prétendue libéralisation des représentations (et des mœurs qui accompagnent cette libéralisation). Ce qui hier contrevenait aux bonnes manières ou à l'ordre établi peut apparaître aujourd'hui futile. Mais l'inverse peut aussi être vrai : « *chaque époque a ses tabous, lesquels peuvent être les audaces d'hier ou les interdits de demain* ». (PAPIN B., 2006)<sup>2</sup>. Et l'auteur de cette remarque de prendre les scènes particulièrement violentes et crues du viol et du meurtre de l'héroïne, jouée par Annie Girardot, dans « **Rocco et ses frères** » de Visconti, en se demandant comment cet acharnement plein cadre serait perçu aujourd'hui (près de cinquante ans plus tard).

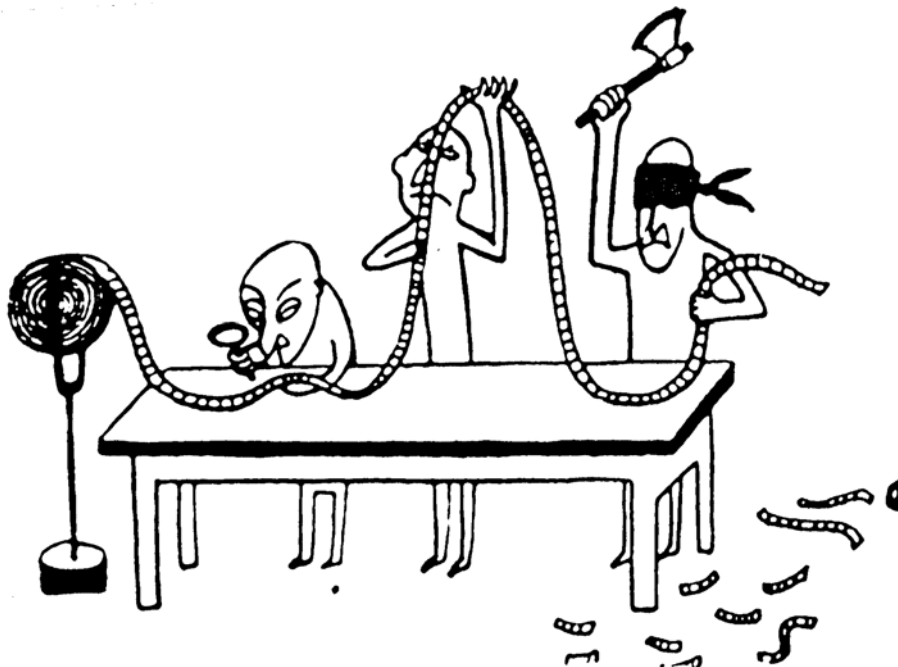
Il importe de prendre en compte l'évolution des mentalités, qui n'est pas nécessairement unidirectionnelle mais aussi, et surtout, l'évolution d'un langage, à la fois dans la nuance ou l'engagement. C'est là un paramètre fondamental à faire intervenir dans la relativisation des situations et des actes.

Plusieurs facteurs ont donc guidé nos choix. Mais il en est un qui nous tient particulièrement à cœur, c'est le plaisir – par le biais de cet archipel – de donner à voir certains extraits qui sont devenus des « séquences cultes » de l'histoire du cinéma. C'est là, diront certains, un facteur discutable. Mais ce plaisir ayant été autrefois défendu, il prend aujourd'hui une saveur qu'on aurait tort de sous-estimer...

Pour la facilité de l'approche, nous avons voulu « recadrer » les films, dont on verra des extraits, dans une chronique de la censure, toutes époques et pays confondus. Nous mentionnerons aussi quelques films présents dans d'autres archipels.<sup>3</sup>

- 1919 (France) : Mise en place du visa obligatoire pour diffuser un film. Création d'une commission de contrôle le 30 novembre. Mais les maires ont toujours le pouvoir d'interdire un film dans leur commune.
- 1926 (France) : « **Le Cuirassé Potemkine** » d'Eisenstein est interdit jusqu'en 1953.
- 1927 (France) : « **La passion de Jeanne d'Arc** » de Dreyer déclenche les foudres du clergé, des plans sont supprimés.
- 1931 (France) : un Conseil Supérieur du Cinéma est créé auquel est rattachée la Commission de Contrôle.
- 1933 (France) : « **Zéro de Conduite** » est interdit car jugé attentatoire au prestige du corps enseignant.
- 1933 (Belgique) : « **Misère au Borinage** » d'Henri Storck et Joris Ivens. Tournage dans la clandestinité. Interdiction de sa projection publique. Présentation uniquement en séances privées de ciné-club.
- 1936 : L'Encyclique Vigilanti Cura institue un classement moral des films. Dans la foulée, on assistera un peu partout à la mise en place de comités de cotation des films. La notion de spectateur « averti » apparaît.
- 1937 : La censure française exige 18 minutes de coupe dans le film « **La Grande Illusion** » de Renoir et le film est jugé défaitiste par les ligues d'extrême-droite.
- 1940 : Le film de Renoir est interdit par le régime de Vichy et Goebbels, de son côté, y voit « l'ennemi cinématographique N°1 ». Ce n'est qu'en 1958 que le film pourra être projeté dans son intégralité.
- 1937 (Espagne) : Définition par les autorités franquistes de l'ordonnance (orden) du 2 novembre 1938. « *Le cinématographe exerçant indéniablement une très grande influence sur la diffusion de la pensée et l'éducation des masses, il est indispensable que l'Etat surveille partout où il y aura un risque qu'il s'écarte de sa mission* ». Il s'ensuit un contrôle sur toutes les étapes de la création cinématographique : écriture du scénario, réalisation et diffusion en Espagne ou à l'étranger. Monopole de l'Etat pour la réalisation et la distribution de documentaires. Contrôle des films étrangers via l'obligation de doublage.
- 1956 (U.S.A.) : « **Et Dieu créa la Femme** » de Roger Vadim. Le film, jugé scandaleux, est interdit aux Etats-Unis et coupé en Grande-Bretagne. La France le projette sans trop de difficultés. Il rapporte d'ailleurs plus de devises que la Régie Renault !
- 1957 (France) : « **Nuit et Brouillard** » d'Alain Resnais n'obtient son visa d'exploitation qu'après la coupure d'un « képi » de gendarme français au camp de déportation de Pithiviers.

- 1958 (France) : « **Les Sentiers de la Gloire** » de Stanley Kubrick est interdit sur le territoire français pendant 18 ans. L'Etat français fait pression sur la Belgique pour que celle-ci ne le projette pas, mais en vain.
  
- 1961 (France) : La loi Debré durcit la censure, en réduisant notamment le nombre de représentants de la profession dans la Commission. Une pré-censure sur scénario est mise en place. Le carré blanc fait son apparition sur les écrans TV.
  
- 1961 (Espagne) : « **Viridiana** » de Luis Buñuel, après avoir reçu un accord de tournage en Espagne, y est interdit. Le film obtient la Palme d'Or au Festival de Cannes mais les associations familiales et le Vatican déclenchent une violente opposition. La censure franquiste se rend compte de l'erreur qu'elle a commise en autorisant la présentation à Cannes. Elle interdit le film en Espagne et supprime tout visa du film à l'exportation, ce qui entrainera des difficultés de distribution.
  
- 1990 (France) : Nouvelle Commission de Contrôle. Huit professionnels du cinéma, huit experts, huit représentants des Ministères. Suppression des coupes dans les films. Les âges d'interdiction sont ramenés à « moins de 12 » et « moins de 16 » ans. Interdiction, cependant, aux « moins de 18 ans » pour les films classés X. Néanmoins, le ministre peut toujours interdire un film malgré l'avis de la Commission.
  
- 1994 : « **La Liste de Schindler** » de Steven Spielberg provoque de violentes réactions en France et une interdiction dans plusieurs pays, suite à la fictionnalisation de la Shoah.
  
- 1996 (France) : Suppression du « carré blanc » à la TV, remplacement par la signalétique.



*Cinema Nôvo*

#### 4. Pistes d'exploitation pédagogique

La thématique de la censure se prête bien au questionnement et au débat, avec des élèves du secondaire supérieur notamment. Il nous paraît que plusieurs orientations peuvent être explorées.

- Son histoire d'abord, met en évidence la récurrence des contextes politiques ou idéologiques, des motivations, de la formulation, des condamnations, de leur exécution. Mais elle permet aussi de découvrir l'imagination et l'ingéniosité de ceux-là même, parmi les auteurs et les artistes, qui ont voulu entrer en résistance.
- Sa finalité, ensuite, même si celle-ci reste fondamentalement semblable à elle-même, n'hésite pas à se travestir au nom de bons sentiments ou de nobles causes. Il peut, dès lors, être intéressant de partir à la recherche de ces prétendues bonnes raisons de sévir et d'en dresser une forme de typologie, qui fera probablement mieux ressortir les dénominateurs communs.
- Les productions humaines auxquelles la censure s'est attaquée, enfin, ont elles aussi, des dénominateurs communs, même si les « véhicules » ou les supports d'expression diffèrent. A l'encontre de chacun d'entre eux, à un moment ou dans un lieu donné, des contraintes ont été prononcées et appliquées, des interdits, des condamnations. Il serait souhaitable d'en faire un relevé sans viser à une quelconque exhaustivité, mais en recherchant plutôt un échantillonnage représentatif.
- Mais il est peut-être plus important encore d'identifier avec ses élèves les exemples de censure qui se refusent à admettre une telle étiquette. Ainsi, la censure économique avoue rarement son nom, elle est cependant impitoyable, aussi bien dans la vie courante que dans des circonstances spécifiques de création ou de diffusion d'une œuvre.
- L'autocensure, quant à elle, échappe par définition à un repérage aisé. Mais le problème peut être posé au départ d'une production proche des jeunes, comme celle des blogs.
- De toute manière, en guise de préalable, il ne serait pas inutile de vérifier la bonne compréhension par chacun de termes et expressions comme : mise à l'index, imprimatur, autodafé, groupe de pression, liberté d'expression, atteinte aux bonnes mœurs, crime de lèse-majesté, mais aussi : spectateur averti, cote morale, jury d'éthique (publicitaire ou autre),...
- Il serait bon aussi de se documenter sur les différences qui existent entre censure en temps de paix et censure en temps de guerre. Le filtrage de l'information, sa formulation, sa circulation, sont spécifiques (territoire occupé, zone de combats, etc...).
- De même, on peut s'interroger sur les fondements de la signalétique, les tranches d'âge auxquelles elle fait référence, l'intérêt d'une régulation européenne en la matière, l'incidence sur la production et la distribution cinématographiques,...
- Il ne serait pas non plus inutile de rechercher les procédés, astuces de langage, figures de style (métaphores et autres), ressources argumentatives qui nuancent un jugement, édulcorent un avis ou, au contraire, le rendent plus percutant, imparable, assassin, sans pour autant encourir les foudres de la bienséance, ... et sans déclencher les interdits. Cette

recherche devrait s'effectuer au plan de l'expression et de la communication, que celle-ci soit verbale, écrite, graphique, cinématographique. Et pourquoi cette recherche ne pourrait-elle conduire à l'une ou l'autre production des élèves ? En vidéo, par exemple...

- Quant aux cas concrets de censure, ils doivent être aussi diversifiés que possible, en sautant d'une époque à une autre et en ne se limitant pas à un seul pays ou à un seul continent. Ainsi, on pourra s'interroger sur l'accueil reçu par « La Religieuse » de Diderot en 1796 et par le film du même titre de Jacques Rivette en 1966.
- On pourra tout aussi bien s'interroger sur les avatars subis par les personnages du « Jugement Dernier » de Michel Ange qui ont vu leur nudité cachée en 1564 en application d'une décision du pape Pie IV que – 400 ans plus tard – sur les « most wanted men » d'Andy Warhol qui ont été également cachés aux regards des visiteurs de la Foire Internationale de New York. Et que dire des « photos truquées » de la tribune où s'exprime Lénine en 1920, d'où sont éliminés des témoins devenus encombrants ?
- L'histoire de la BD n'est pas triste non plus et la haine qui apparaît à l'égard des auteurs est souvent tenace. On interdit, on coupe, on masque, mais on peut aussi « se contenter » de supprimer aux éditeurs l'accès à des tarifs postaux réduits pour les abonnements...
- Bref, le terrain d'aventures de la bêtise humaine est illimité... et il peut être bon de s'en rendre compte.
- Ces recherches, débats, prises de position peuvent fort bien s'effectuer dans le cadre des « *Compétences transversales et savoirs requis* ». Voici quelques suggestions...
  - choisir et utiliser différents critères d'appréciation de l'œuvre qui varieront selon les projets de lecture et les types de textes (ex. conformité aux lois du genre/originalité, émotion/neutralité)
  - identifier des valeurs inhérentes au texte (ex : les valeurs bourgeoises, judéo-chrétiennes... et l'idéologie qui les sous-tend éventuellement)
  - identifier l'énonciateur du texte et le point de vue qu'il adopte (naïf, critique, ironique...) ainsi que le destinataire
  - prendre conscience du sens inférentiel, de ce que le texte ne dit pas explicitement
  - repérer certaines allusions, certains stéréotypes, certains procédés parodiques
  - repérer les paramètres sonores et visuels qui orientent le point de vue
  - rédiger en choisissant un point de vue
  - utiliser à bon escient des stratégies susceptibles d'emporter la bienveillance et/ou la conviction du destinataire
  - développer une réflexion critique sur la manière dont on produit du sens
  - acquérir une connaissance critique relative au fonctionnement social des discours
  - explorer les rapports existant entre une expression artistique et la société qui l'a vue naître
  - ...

## 5. Bibliographie sélective de la censure cinématographique (et TV)

- COLLECTIF. (1989). *Film-totem, film-tabou – La censure au cinéma*. Liège : Le Parc-Les Grignoux.
- COLLECTIF. (1998). *L'Image empêchée – Du côté de la censure*. Paris : Champs Visuels N°11. L'Harmattan.
- CAMY, G. (Ed.). (2002). *50 films qui ont fait scandale*. Paris : CinémAction. N°103. Corlet-Télérama.
- DOUIN, J.L. (1998). *Dictionnaire de la censure au cinéma*. Paris : Puf. Quadrige.
- FREMION, Y., & JOUBERT, B. (1989). *Images interdites*. Paris : Syros. Alternatives.
- MAAREK, P.J. (1982). *La censure cinématographique*. Paris : Librairies Techniques.
- PAPIN, B. (2006). *L'Invention du carré blanc. Images convenables, images inconvenantes sur le petit écran des années 60*. Paris : L'Harmattan.

### 6.1. « *Le Cuirassé Potemkine* » Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925

- **Fragment : La mutinerie (durée : 15')**

#### 6.1.1. Contextualisation

On peut légitimement s'étonner de trouver ici un film que nombreux considèrent comme le chef d'œuvre de l'art cinématographique. Et cependant, « **Le Cuirassé Potemkine** » a été censuré dans plusieurs pays, en France, en Italie, en Grande-Bretagne notamment. Evidemment, l'œuvre d'Eisenstein ne pouvait plaire à un certain nombre de pays capitalistes ; elle fut perçue comme un film de propagande, avec des images violentes et « immorales », celles où la troupe tire sur la foule, certes, mais aussi celles où les marins jettent leurs officiers par-dessus bord et prennent le contrôle de leur bâtiment. On comprend que des gouvernements en place n'aient pas souhaité que soit diffusé un hymne révolutionnaire aussi puissant, qui risquait de contaminer les esprits avec cette apologie du triomphe de la volonté collective et de l'audace face aux normes d'un pouvoir établi.

Et puis, il y a cette ambiguïté d'un art au service d'un idéal politique. L'innovation plastique oriente le spectateur, ses réactions, et l'on attend du public qu'il fraternise avec les marins du Potemkine et qu'il souscrive à leur idéal et à leur combat.

Et c'est probablement beaucoup plus la forme, le montage et la signification symbolique des images qui expliquent la frayeur des censeurs devant un message qu'ils pouvaient considérer comme un détonateur de déstabilisation et une invitation à secouer les jous politiques, économiques ou sociaux de par le monde.

En France, le film fut projeté le 13 novembre 1926 en séance de ciné-club. Il fut immédiatement censuré. La raison de cette interdiction, qui allait durer 27 ans, est simple : « *l'avant-garde de l'art s'y confond avec l'action révolutionnaire, l'une procédant de l'autre* ». La motivation est intéressante et nous la retrouverons en des termes à peu près similaires à propos d'autres films de notre sélection.



Ainsi, ce n'est que le 1<sup>er</sup> mars 1953 qu'eut lieu la première projection publique du film (en version sonorisée), mais des projections en ciné-club et en séances privées eurent lieu – à la Sorbonne notamment – dans l'entre-temps.

### 6.1.2. Identification de l'extrait

A la séquence culte des escaliers d'Odessa, nous avons préféré l'extrait qui présente *la mutinerie et la prise de contrôle par les marins de leur bâtiment*. Cet extrait dure 15 minutes.

14 juin 1905. Le médecin du bord, Smirnov, a jugé comestible une viande visiblement avariée. Des groupes de matelots se sont formés à l'issue des corvées, la révolte gronde, les premiers signes de soulèvement apparaissent.

Le clairon appelle tout l'équipage sur la plage arrière [plan N°1 de l'extrait]. Les matelots vêtus de leur uniforme de toile blanche sont en rangs et se font face. Le commandant du Potemkine, Golikov, arrive avec son second, il s'adresse aux hommes d'équipage en demandant à ceux qui ont apprécié le repas de faire deux pas en avant. Les marins restent sur place. En dépit des menaces du commandant de bord, les marins restent alignés comme un mur. Golikov appelle la garde qui se positionne au centre de la plage arrière, armée de fusils baïonnette au canon. A ce moment, le matelot Vakoulintchouk hurle à ses camarades de se diriger vers la tourelle, le mot d'ordre est suivi par tous, mais dans une certaine confusion. Un groupe se retrouve ainsi isolé du gros de l'équipage, acculé au bastingage : « *Je vais vous faire fusiller comme des chiens* » menace Golikov et il ordonne qu'on amène une bâche afin de recouvrir la vingtaine d'hommes affolés. La bâche est jetée sur le petit groupe. Les fusiliers sont alignés face aux condamnés. L'ordre leur est donné de tirer. Apparaît alors l'aumônier du bord brandissant une croix de bronze et psalmodiant une ultime bénédiction. Au moment où le peloton d'exécution va faire feu, la voix de Vakoulintchouk s'élève : « *Frères, sur qui allez-vous tirer ? Sur vos frères ?* ». En dépit des ordres répétés de l'officier, les fusils s'abaissent. Vakoulintchouk : « *Aux armes ! Frères ! Contre ces bêtes féroces, aux armes !* ». Les marins rejettent la bâche qui les emprisonnait, les fusiliers de la garde les rejoignent, les officiers et les sous-officiers sont bousculés. Ils fuient pour chercher refuge. « *Il faut craindre la vengeance de Dieu* » crie l'aumônier. « *Laisse-moi passer, larbin* » lui répond Vakoulintchouk. Les marins poursuivent les officiers jusqu'au carré. Un premier officier est jeté par-dessus, les autres suivent, tout comme le médecin de bord, Smirnov. « *Frères, sur le Potemkine, le pouvoir est entre nos mains* ». Effectivement, les officiers nageant vers la rive paraissaient « *grouiller comme les asticots de la viande pourrie* ». (SADOUL, G. 1962)<sup>4</sup>.



Mais, au cours de la mutinerie, Vakoulintchouk est tué. Ses camarades plongent dans la Mer Noire pour récupérer son cadavre [dernier plan de l'extrait]. Le corps du défunt sera transporté en vedette à Odessa où la population viendra lui rendre hommage. L'annonce de la révolte des marins du Potemkine se répand dans la ville. La foule devient de plus en plus dense, tous descendent vers le port. « *A bas les bourreaux !* ». « *A bas l'autocratie tsariste !* ». Soudain, en haut des escaliers qui conduisent au port, une ligne de soldats apparaît, baïonnettes pointées vers la foule. D'autres lignes les suivent, les premières salves sont tirées, les premières victimes civiles tombent. La terreur envahit la ville. Les canons du Potemkine répondent à la sauvagerie. Très vite, l'escadre va rejoindre Odessa pour réduire à néant la mutinerie. L'étrave du Potemkine fend la mer en direction de l'escadre. Chacun est à son poste de combat. « *Soyez avec nous* »... L'angoisse des marins du Potemkine grandit mais des hurrahs fraternels fusent de toute part et le Potemkine traverse l'escadre salué par les cris unanimes de fraternité provenant des autres cuirassés.

### 6.1.3. Analyse sur la base du thème

L'évocation des événements de 1905 au travers du « **Cuirassé Potemkine** » apparaît comme une épopée authentiquement vécue, avec ses valeurs sociales, son engagement moral et idéologique, sa justification humaine et son réalisme psychologique.

L'épisode de la mutinerie des marins du Potemkine correspond parfaitement à ces caractéristiques de l'œuvre. Mais son moteur principal, c'est le triomphe de la puissance du groupe, de la force collective, sur l'autorité formelle, la hiérarchie militaire, dument mandatée pour faire respecter l'ordre établi, quels que soient les moyens utilisés pour y arriver. Et l'on comprend déjà ainsi, les réticences que certains pouvoirs établis ont éprouvées à donner à voir un tel triomphe.

Mais au-delà de cette opposition entre la prise de conscience du peuple opprimé et la prétendue légitimité des représentants de l'ordre, il y a les images elles-mêmes, leur construction, leur puissance expressive, le choc qu'elles peuvent produire sur le spectateur.

On a souvent parlé de ces images-chocs qui éveillent les consciences et suscitent les engagements, en obligeant pratiquement celui qui veut rester indifférent à prendre position. Le choc se veut d'abord au plan de l'émotion, mais, très vite, il se transfère à la pensée et façonne un état d'esprit. Ces images-chocs atteignent le spectateur avec d'autant plus de force qu'elles sont intégrées dans la continuité logique de l'action, dans la progression de l'intrigue, dans le montage narratif lui-même. Cette intégration renforce leur puissance de persuasion, sans qu'il soit besoin d'une quelconque argumentation.

Parmi ces images-chocs, ce sont les gros plans qui s'imposent avec le plus de violence et deviennent de véritables symboles. Il y a plusieurs gros plans de ce type dans l'extrait qui nous occupe : le binocle du médecin, la croix de l'aumônier, le visage de l'officier hurlant ses ordres, la dague de l'officier de marine, les moustaches noires que Guiliarovsky se plait à lisser tout en ricanant, ... Ces gros plans, qui mettent en évidence un élément jugé significatif, représentent le tout et en acquièrent une puissance évocatrice redoublée. « *J'ai déjà comparé, dit Eisenstein, cette utilisation du gros plan à ce que l'on appelle en poésie une synecdoque. Les deux procédés, cinématographique et littéraire, relèvent directement pour moi, de notre capacité de recréer, dans notre conscience et nos sentiments, le tout à travers la partie représentée. Le type du docteur avec son bouc, ses yeux clignotants de myope et son esprit borné, est contenu dans la silhouette caractéristique du lorgnon modèle 1905 attaché, tel un*

*fox terrier, à une mince chaînette de métal qui s'accroche à l'oreille... ».* Cette intensité expressive et la puissance émotionnelle qu'elle peut engendrer valent également pour la croix de l'aumônier, qui d'ailleurs ne tombe pas n'importe comment mais vient littéralement s'encaster dans le sol, comme une hache.

Si le thème du film tout entier, et plus particulièrement de cet extrait de la mutinerie, pouvait inquiéter certains gouvernements, on comprend que le choc potentiel de telles images sur leurs concitoyens les ait franchement effrayés, ne serait-ce que par l'effet de mimétisme qu'elles pouvaient provoquer, d'où le danger – par conséquent – d'autoriser leur diffusion.

Une réaction émanant d'une émotion vive, et non d'un raisonnement, risque d'être beaucoup plus percutante en même temps qu'elle touchera un public beaucoup plus large. Et comme nous passons de l'image d'un objet à la représentation de tout ce à quoi il peut être associé, on se rend compte que les enchaînements peuvent être multiples et incontrôlables.

Cette synthèse de l'« élément émotionnel » et de l'« élément intellectuel » se réalise ici pleinement et le thème de la fraternité révolutionnaire qui se développe au sein de notre extrait, va rebondir de séquence en séquence et se propage telle une trainée de poudre, donnant au film sa structure et faisant naître chez le spectateur un enthousiasme contagieux.

#### **6.1.4. Bibliographie (Eisenstein)**

- EISENSTEIN, S.M. (1971). *Ma conception du Cinéma*. Paris : Buchet Chastel.
- MITRY, J. (1995). *S.M. Eisenstein*. Paris : Editions Universitaires.
- MOUSSINAC, L. (1964). *Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.
- SADOUL, G. (1962). *Le Cuirassé Potemkine*. Avant-Scène du Cinéma. N° spécial 11.
- SETON, M. (1957). *Eisenstein*. Paris : Seuil. Collection Cinémathèque.

## **6.2. « Zéro de Conduite », Jean Vigo, 1933**

- **Fragment : La révolte du dortoir, le jeu de massacre des officiels, l'évasion vers la liberté (durée : 7')**

### **6.2.1. Contextualisation**

Le surréalisme n'est pas que poésie et onirisme, il est d'abord révolte, insurrection mentale, intellectuelle et artistique contre la société bourgeoise et ses valeurs. Dans son manifeste de 1925, André Breton nous le rappelle : « *Le surréalisme n'est pas une forme poétique, c'est un cri de l'esprit qui se replie sur lui-même et est bien décidé à briser tous les obstacles* ». Même si Jean Vigo n'a jamais adhéré formellement au surréalisme, il s'inscrit sans conteste dans sa foulée, tant au plan des thèmes qu'il traite que de la forme qu'il adopte. Et « **Zéro de Conduite** » en est probablement l'exemple le plus frappant.

Le film a été réalisé en 1933, Jean Vigo avait alors 28 ans, il mourra l'année suivante après avoir réalisé « **L'Atalante** ». Toute l'œuvre de Jean Vigo tient en un peu plus de trois heures et s'impose néanmoins comme une œuvre de création cinématographique qui sort de l'ordinaire. On a souvent comparé Vigo et Rimbaud, tous deux foudroyés très tôt, auteurs tous les deux d'une œuvre hors du commun.

Vigo est le fils de Miguel Almeyreda, militant anarchiste qui mourut étranglé à la prison de Fresnes alors que Jean Vigo avait une douzaine d'années. Cette mort marqua profondément l'adolescent qui, d'une manière ou d'une autre, voulut toujours venger son père, un peu comme Hamlet. Il fut convaincu qu'il lui appartenait de continuer le combat révolutionnaire et de lutter pour cet idéal de pureté et d'égalité sociale qui animait son père.

L'enfance fut forcément assez difficile et secrète, sans repère précis, sans attache particulière. Vigo passa d'un internat à l'autre, Nîmes, Millau, Chartres,... « **Zéro de Conduite** » sera fort influencé par cette existence souvent marginale, où seuls l'humour et la poésie permettaient une forme d'évasion vers un monde imaginaire, loin des brimades, des sanctions et il est vrai que le film qui nous préoccupe est une revanche sur ces années maussades. « *Le film, nous dira Jean Vigo, c'est sa vie de gosse* » et il règle ses comptes avec ce monde-là.

Pour Pierre Lherminier, « **“Zéro de Conduite”** peut se définir en peu de mots comme une sorte d'album de photos-souvenir en même temps qu'un pamphlet documentaire sur les établissements d'enseignement privé en province avant 1920 : au total, « un point de vue documenté ». (LHERMINIER, P. 1967)<sup>5</sup>.

C'est très certainement un témoignage mais c'est aussi une libération, une forme d'exorcisme. L'humour grinçant, la lucidité, le lyrisme et la tendresse qui caractérisent l'œuvre apparaissent un peu comme un moyen d'échapper à une accumulation d'amertume.

Dès sa sortie en 1933, le film fut condamné par la censure parce que son « réalisme » semblait pouvoir porter atteinte à l'honneur et au moral des pédagogues... L'interdiction dura douze ans. Même sous le Front Populaire, des amis communistes de Vigo et sa femme Lydu n'arriveront pas à obtenir la levée de l'interdiction. Les motifs nous paraissent pour le moins ridicules car ce ne sont pas vraiment les méthodes d'enseignement et l'univers de l'école qui sont mis en procès mais l'autorité de ceux qui sont mandatés par la société pour la faire respecter. Et si c'est effectivement un pamphlet virulent, il y a bien d'autres choses dans le film qui nous renvoient chacun au monde de l'enfance avec sa pensée magique, ses élans de révolte aussi. Et le « réalisme » évoqué par la censure est, pour le moins, discutable. Citons encore Pierre Lherminier : « *Choisissant de réaliser ce film, Jean Vigo n'a pas opté pour la facilité, mais pour le plus grand risque, celui de rester prisonnier du passé qui l'inspirait. Née de la mémoire, l'œuvre s'épanouit dans l'invention, le récit se fait création, l'anecdote poésie ; la réalité, désintégrée, devient vérité. Au-delà de l'enfance de Jean Vigo, “Zéro de Conduite” nous dit l'enfance absolue* ». (LHERMINIER, P. 1967)<sup>6</sup>

Lors d'une présentation de son film à Bruxelles en 1933, Vigo s'insurge violemment contre les pratiques de la censure laissant entendre que désormais « *chaque artisan du film devra passer à la police judiciaire où seront relevées à chacun de ses crimes cinématographiques ses empreintes digitales...* ». Il semble bien que l'on ait aujourd'hui la certitude que les censeurs n'avaient même pas vu le film qu'ils condamnaient...

Nous avons voulu que l'extrait choisi cadre bien avec les différents ingrédients du film : remise en question fondamentale par l'enfance de tout ordre établi, d'un monde régi par l'hypocrisie, les règles absurdes, les conventions.

L'extrait se compose ici de trois séquences qui s'articulent comme un hymne à la révolte.

### 6.2.2. Identification de l'extrait

Il s'agit des trois dernières séquences du film : *la révolte dans le dortoir, la fête du collège et le jeu de massacre des autorités, l'échappée sur les toits*. Durée totale : 7 min.

Le trait commun : le triomphe de la liberté sur l'autorité, l'humour et l'éloquence visuelle comme force libératrice.

- **Le dortoir.** Une grande effervescence y règne, alors que l'élève Tabard agite un drapeau à tête de mort en essayant de débiter son manifeste parmi le chahut... « *La guerre est déclarée. A bas les pions ! A bas les punitions ! Vive la révolte !... La liberté ou la mort... Plantons notre drapeau sur le toit du collège. Demain, tous, debout avec nous. Nous jurons de bombarder à coups de vieux bouquins, de vieilles boîtes de conserve, de vieilles godasses, munitions cachées dans le grenier, les vieilles têtes de pipes des jours de fête. En avant ! En avant !* ».

Les lits sont défaits, les oreillers éventrés ; le surveillant « Pète-sec » essaie en vain de contenir l'agitation.

Plan flash extérieur, Tabard, toujours en chemise de nuit, fixe son drapeau à une grosse cheminée.

Retour au dortoir, où les plumes volent de toutes parts. Les prises de vues sont effectuées au ralenti, renforçant l'idée de rêve et de féerie. Une procession parcourt le dortoir, alors que les enfants sont plongés dans une sorte d'extase. Tabard porte une croix en forme de T, des lanternes vénitiennes y sont suspendues...

La lumière du jour commence à éclairer le dortoir. Les quatre conspirateurs Tabard, Bruel, Caussat et Colin, sont déjà habillés. Ils attachent Pète-sec dans son lit, qu'ils dressent à la verticale. Le pion, toujours endormi et ainsi crucifié, semble conserver un sourire béat. Pendant ce temps, les quatre enfants rebelles sont allés au grenier, leur domaine, pour réunir les munitions nécessaires au bombardement des officiels.



- **La cour de récréation.** La cour est pavoisée, des verres sont préparés, une estrade est dressée, où les officiels prennent place. Le Préfet vient d'arriver. Des pompiers sont en train de faire une petite démonstration de gymnastique. Au deuxième rang de la tribune, une série de mannequins grimaçants. Un peu plus loin, les collégiens assis attendent le spectacle.

Pendant ce temps, les quatre conspirateurs sont montés sur le toit à côté du drapeau de la révolte et le bombardement commence, avec les encouragements des copains et du surveillant Huguet, qui a toujours été du côté des enfants. Les officiels s'enfuient comme ils peuvent, entrent dans les bâtiments et se dirigent vers le grenier.

- **Le grenier et l'échappée vers la liberté.** Préfet, principal, pompiers et pions de service voient par la lucarne les enfants qui montent le long du toit. Ils sont, ici aussi, filmés au ralenti. C'est enfin l'ascension vers la liberté. Le mot « FIN » apparaît.

### 6.2.3. Analyse sur la base du thème

L'intérêt de ces trois séquences nous semble essentiellement résider dans le basculement de la réalité vers le rêve et la féerie, le fantastique et le subconscient. Ce passage progressif – dans le cas du dortoir et de la dernière séquence sur le toit – vient renforcer la satire et la volonté d'en découdre avec un monde absurde, laid et méchant.

« En réalité, nous dit Bruno Voglino, le film est la représentation du choc entre deux cultures. La révolte des quatre gosses, c'est le renoncement d'un groupe à une société où il est contraint de vivre, dans lequel on veut l'intégrer selon les normes de la classe au pouvoir. Vigo rejette le monde des grands (son regard et son jugement ne font souvent qu'un avec les regards et les jugements de ses jeunes protagonistes), car il y reconnaît la stratification et la cristallisation d'un ordre social criminel, qui étouffe l'homme dans l'enfant, pour étouffer dans l'homme le devenir de l'histoire ». (VOGLINO, B. 1961)<sup>7</sup>. Et ce choc entre deux cultures aboutit notamment à ce fameux « *Je vous dis merde* », lancé fièrement par Tabard à son prof de sciences... et par Vigo au monde des adultes et à ses valeurs.

Mais revenons-en à ce va-et-vient entre rêve et réalité. Le rêve – et la poésie qui en est indissociable – est toujours, chez Vigo, ancré dans la réalité la plus banale. Ainsi, le dortoir, lorsqu'on le découvre pour la première fois, est semblable à un univers clos, organisé, ordonné, comme on en trouve dans n'importe quelle caserne. Mais cette réalité va progressivement se transformer à la fois par la neige de plumes qui envahit le champ, mais aussi par le ralenti qui introduit une tout autre dimension. Dans la mesure où le dortoir est un territoire que les gosses se sont approprié, la transition se fait sans heurt, tout comme précisément la transition entre le rythme normal des mouvements et le ralenti qui s'installe dans le lieu et en modifie la perception.

On retrouvera d'ailleurs la même progression lorsque les enfants, à la fin du film, sont sur le toit. L'escalade est, dans ses premiers plans, tout à fait réaliste, puis, lorsqu'ils gravissent la pente du toit, leurs mouvements deviennent aériens et c'est la montée vers la liberté, l'apesanteur, la « montée au ciel », pour reprendre le titre d'un film de Luis Buñuel, marqué lui aussi du sceau du surréalisme.

Au point de vue du langage, ce « basculement » vers le rêve, dû au choix du ralenti est intéressant. Dans les deux cas évoqués – la procession du dortoir et l'évasion par les toits – ce sont bien les enfants qui agissent comme déclencheurs, puis comme médiateurs, de ce basculement. On passe ainsi d'un univers d'emprisonnement, de routine sordide, de laideur à un monde où tout devient possible, où l'on réussit enfin à se libérer de toute contingence et de toute convention.

C'est ainsi que se construit la séquence du dortoir avec son rituel de procession parmi les flocons des oreillers éventrés. Ces plumes, qui envahissent le lieu, le transforment et participent évidemment à ce glissement vers le rêve et vers une forme d'« organisation » onirique de ce qui va suivre : la procession, le choix des symboles et, un peu plus tard, la « crucifixion » du pion dans son lit. Ici, l'imagination échappe bien au contrôle social de l'adulte et, forcément, à la discipline scolaire.

Il est aussi intéressant de voir comment, parmi les enfants, l'un d'entre eux s'affirme comme leader. Il s'agit du gentil Tabard, esseulé et presque mis en quarantaine au début qui, après avoir dit « merde » à son prof de chimie, continue sur sa lancée et s'impose à ses condisciples dans la rébellion qu'il organise et dans le complot qu'il fomente<sup>8</sup>. Tabard nous paraît d'ailleurs être le porte-parole de Vigo lui-même contre les excès et abus de pouvoir de l'autorité.

La « célébration » du dortoir n'est pas perçue comme une fin en soi car pour les quatre camarades, Tabard, Bruel, Colin et Caussat, il faut mener le projet de révolte jusqu'au bout.

Même si la féerie visuelle prend le pas sur son accompagnement sonore, celui-ci mérite néanmoins qu'on s'y arrête. La musique de Jaubert donne le ton à la scène et acquiert une valeur très particulière. On nous dit, à ce sujet, que pour trouver la parfaite équivalence musicale du mouvement ralenti par les images, Jaubert avait enregistré son thème, à l'envers, la « bande-son » ayant ensuite été inversée au montage. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que nous sommes ici au début du cinéma sonore et que ce travail sur la bande-son peut déjà paraître une prouesse.

Ceci nous amène à la deuxième séquence de l'extrait : la fête du collège et le jeu de massacre. La purification s'est accomplie pendant la nuit, on peut maintenant aller au combat, les traditions chevaleresques sont respectées.

Disons-le immédiatement, cette séquence ne se caractérise pas vraiment par son originalité, mais elle est un aboutissement nécessaire. Les autorités civiles, académiques et ecclésiastiques sont assises au premier rang. On retrouve ainsi les piliers de la société, tout comme chez Buñuel et, plus tard, chez Saura. Les mannequins au deuxième rang renforcent encore le ton satirique de la séquence. Le bombardement peut commencer, il représente la victoire finale sur l'ordre établi<sup>9</sup>.

La dernière séquence s'enchaîne logiquement sur le massacre. Les quatre conspirateurs escaladent la toiture, prennent de l'altitude. Ici aussi, comme ce fut le cas dans le dortoir, un basculement s'effectue du réalisme vers le rêve ; le mouvement devient lent, aérien. Les enfants s'arrachent à l'emprise de la société adulte, de ses brimades, de ses mesquineries, de sa stérilité.

On pourrait conclure en revenant à notre thématique de la censure. Objectivement, même si la satire sociale est virulente, elle justifie difficilement une interdiction totale, comme ce fut le cas. On peut facilement imaginer que la raison profonde de l'interdiction fut la personnalité de Vigo lui-même, fils de l'anarchiste Almeyreda. C'est lui qui est ici visé personnellement. Ceci est confirmé par une confidence faite par le président de la commission à un ami de Vigo. « *Nous avons reçu une note de service nous intimant l'ordre d'interdire "Zéro de Conduite" avant même que mes collègues et moi ayons pu le voir et le juger impartialement* ». Enfin, « **Zéro de Conduite** » est aussi un exemple de censure économique, Vigo ayant dû faire des amputations massives pour satisfaire son producteur Nunez. En outre, nous avons ici un bel exemple d'autocensure, car Vigo a toujours eu la volonté de respecter l'enfant en évitant toute scène qui aurait pu choquer, toute expression blessante à l'égard des gosses. Dans le cas présent, cette autocensure correspond à la sensibilité et à l'engagement même de l'auteur.

#### 6.2.4. *Bibliographie (Vigo)*

- COLLECTIF. (1961). *Jean Vigo*. Premier Plan N°19.
- CHEVASSU, F. (1962). *Zéro de Conduite*. Paris : L'Avant-Scène du Cinéma. N°21.
- LHERMINIER, P. (1967). *Jean Vigo*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.
- MARTIN, M. (1966). *Jean Vigo*. Paris : Anthologie du Cinéma. N°17. Supplément à l'Avant-Scène.
- SALÈS GOMÈS, P.E. (1957). *Jean Vigo*. Paris : Seuil. Cinémathèque.
- SMITH, J.M. (1972). *Jean Vigo*. London : November Books.

### 6.3. « *Misère au Borinage* », *Joris Ivens et Henri Storck, 1933*

- **Fragment : Les taudis, la maladie, le froid, l'action commune (durée : 6')**

#### 6.3.1. *Contextualisation*

En juin 1932<sup>10</sup>, les patrons miniers belges imposent une réduction salariale de 5 %. Les mineurs de Wasmes organisent un meeting et annoncent une grève pour le 21 juin. Huit charbonnages sont désertés, d'autres arrêts de travail s'ensuivent à Cuesmes, Frameries, Quaregnon. Début juillet, il y a 30.000 grévistes au Borinage et 15.000 dans la région du Centre et de Charleroi. L'état de siège est décrété à Mons, Charleroi et Liège. Les gendarmes interviennent avec des véhicules blindés. Tout rassemblement est interdit. Des 100.000 mineurs grévistes, peu reprirent le travail car les directions songent surtout aux représailles. Les listes noires circulent avec les noms des mineurs qui ont joué un rôle actif dans la grève, ils sont expulsés de leurs maisons, qui appartenaient aux compagnies minières. Les maisons abandonnées apparaissent en masse et la terreur s'installe parmi les familles ouvrières.

Henri Storck contacte son ami Ivens : « *Certains de nos amis du Club de l'Écran de Bruxelles veulent réaliser un document filmé sur la situation telle qu'elle se présente au Borinage. Nous pourrions aider ces ouvriers en dévoilant leurs conditions de vie réelles au reste du monde* ».

La complicité entre les deux réalisateurs va se construire autour de cette tragédie humaine.



Storck, à l'époque, fréquente les milieux parisiens. Il y rencontre Jean Vigo, Luis Buñuel (qui réalise, en 1932, « **Las Hurdes** »). Il est fasciné par un cinéma qui se trouve à la convergence du film d'avant-garde avec sa recherche formelle et du film qui développe une critique sociale. Storck est également fortement attiré par ce qui se passe en Union Soviétique à l'époque en matière de création littéraire et artistique. A ses yeux, Eisenstein et Poudovkine portent dans leurs œuvres l'espoir d'une révolution qui doit, tôt ou tard, transformer les mentalités. De son côté, Joris Ivens revenait précisément d'Union Soviétique. Il a vraisemblablement une conscience politique plus mûre que Storck et a notamment fondé une coopérative cinématographique aux Pays-Bas opposée à la droite bourgeoise. Tous deux rêvent d'un cinéma libre, centré sur la seule réalité et non sur la propagande. La « vérité de la réalité » leur apparaît comme le seul enjeu important. Cette vérité se cristallise autour de l'injustice et de l'exploitation d'une classe par l'autre.

De là, apparaît également la notion de « caméra participante », qui ne peut se contenter de donner à voir ce qu'elle découvre, mais doit s'engager pour dénoncer l'injustice.

Il est clair que l'on n'est pas très loin ici des options prises par Eisenstein : des images dures, précises, brutales, qui ont l'apparente simplicité d'un documentaire mais qui, dans le cadre d'une réalité concrète, construisent un engagement social et politique, au départ souvent d'un effet émotionnel plus que d'une position intellectuelle. Et le climat que nous découvrons ici ne paraît pas très éloigné de celui que Karl Marx considérait comme un exemple classique de lutte prolétaire, de celui que Zola décrivait dans « *Germinal* » ou qui fut dépeint par Van Gogh lors de son séjour dans la région.

Ivens nous décrit ainsi la région : « *La teinte la plus claire était le gris. Même la nature paraissait attristée par la misère de la région : les arbres et les feuilles ne pouvaient pas respirer à cause des épaisses couches de poussières de charbon. La poussière s'infiltrait partout ; aucune maison n'est protégée. L'absence d'installations sanitaires convenables rendait constamment sales les hommes, les femmes et les enfants. Ce manque de bain ou de douche touche le mineur plus que tout autre travailleur. Devoir travailler 8 à 10 heures dans de sombres galeries est déjà assez dur... S'il doit y ajouter un retour à la surface où la vie est tout aussi noire et sale, alors oui, les 24 heures de la journée constituent bien une horreur permanente* ».

Très vite, les mineurs ont compris que Storck, Ivens et la petite équipe de tournage étaient de leur côté et que leur film pouvait aider à déclencher une prise de conscience sur leurs conditions de vie. Ils les ont donc aidés comme ils pouvaient en les prévenant notamment de l'arrivée de gendarmes, en les hébergeant, etc.

Ici, la censure a joué à deux niveaux : au tournage et à la diffusion. Le tournage a été effectué dans la clandestinité en septembre 1933. La gendarmerie avait été alertée par la direction du charbonnage et veillait. Comme, en plus, Ivens était étranger et suspect pour ses idées politiques, puisqu'à l'époque il revenait d'U.R.S.S. et fréquentait les milieux communistes, il avait intérêt à ne pas se faire prendre en train de filmer. Une fois terminé, « **Misère au Borinage** » ne put être projeté qu'en séances de ciné-club.

### **6.3.2. Identification de l'extrait**

Dans ce moyen-métrage de 28 min, il est difficile de faire un choix, car chaque plan renvoie à un autre, chaque séquence s'inscrit dans le projet global de document de

dénonciation. Notre extrait – allant du plan N°204 au plan N°258 (durée 6 min) concerne, dans un premier temps, les individus, et, dans un deuxième temps, la collectivité.

Nous sommes à Bray, le docteur Hennebert, un médecin envoyé par une organisation ouvrière, pénètre à l'intérieur d'un taudis. Plan rapproché des enfants puis pano sur bébé, père et mère dormant sur le sol. Le docteur prend le bébé, le déshabille, l'ausculte. Il prend un autre enfant et l'examine. Le père retourne la table qui servait de lit. Le médecin fait passer des tests aux enfants. La débilité mentale s'ajoute à leur déficience physique. Le repas autour de la table. On souffre non seulement de la faim, mais aussi du froid, car dans cette région charbonnière, il n'y a pas de charbon pour les chômeurs. Il faut aller « gratter » du mauvais charbon sur les terrils et c'est d'ailleurs interdit... Hommes et femmes trient les déchets déversés, alors que des stocks énormes sont protégés par des fils de fer barbelés. Les stocks augmentent, les chômeurs aussi. Les vestiaires pour mineurs sont vides. Seule une lutte quotidienne de la classe ouvrière pourra améliorer son sort. Dans le local d'un café, un comité de chômeurs mène le combat pour la distribution du charbon. Une foule écoute un discours, la grève générale va être déclenchée.



### 6.3.3. Analyse sur la base du thème

Storck a déclaré qu'il s'agissait bien d'une « œuvre collective » où les mineurs intervenaient comme acteurs à part entière et comme partenaires. Effectivement, qu'il s'agisse de scènes tournées en direct, comme celles que nous vous proposons dans l'extrait, ou de scènes reconstituées avec la participation des ouvriers (la solidarité ouvrière au moment de la saisie prévue par un huissier, la manifestation à Wasmes à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Marx), « **Misère au Borinage** » est bien un cri lancé à la fois par les mineurs et les réalisateurs.

On a évoqué précédemment l'influence très sensible de l'école soviétique et du cinéma dans son rôle de déclencheur social et politique, il faut également faire allusion à l'influence de l'école documentariste britannique, avec Flaherty, Grierson, Cavalcanti, qui entend présenter l'homme ou la collectivité dans son environnement quotidien de vie et de travail. Il importe bien ici de ne pas maquiller la réalité et d'éviter à tout prix le danger d'esthétisme. « *Notre film ne mentait pas, dira Storck, n'exagérait pas. Nous avons choisi dans la réalité les aspects les plus significatifs. Nous voulions avant tout crier notre indignation par l'image*

la plus dépouillée possible, l'image de cette réalité abominable que nous avons sous les yeux et que nous vivions avec les mineurs et leurs familles ». Dégradations des êtres humains, répression économique, dépouillement total, drame de la misère et de la révolte. « Nous ne pensions plus à l'art cinématographique, dira-t-il encore, ou à la composition d'images. Nous ne pensions plus qu'à rendre une image aussi pure et honnête que possible des faits que la réalité nous donnait ». Et Storck d'évoquer, par ailleurs, le danger d'embellissement de la misère ou d'esthétisation de la pauvreté. Ivens prend notamment l'exemple de l'ombre portée d'une fenêtre sur des chiffons défraîchis et sur les assiettes disposées sur la table d'un taudis. Cette ombre pouvait détruire par l'effet esthétique de ses lignes l'effet de saleté qui régnait dans le lieu, d'où la nécessité de supprimer les bords de l'ombre afin de ne pas trahir l'intention première du document. « Nous voulions éviter que des effets photographiques viennent détourner le public des faits déplaisants que nous montrions... Dans les intérieurs crasseux et étouffants du Borinage, une répartition esthétique de la lumière pouvait très bien empêcher le spectateur de se dire "Cet endroit est repoussant ; il pue ; il est indigne de créatures humaines" ».

Un souci des réalisateurs va néanmoins infléchir cette volonté de reproduire la réalité nue. Le film va impliquer une perspective de combat, il doit devenir une arme au service du prolétariat, il ne peut se limiter à un simple reportage, à la limite, cette prise de conscience conduit à un choix déontologique et donc à une approche qui modifie les intentions de départ. La ligne ainsi choisie n'est évidemment pas simple à respecter et peut créer des malentendus. Ainsi, Ivens s'est vu taxer aux Pays-Bas de propagandiste et « **Misère au Borinage** » ne fut pas jugé comme œuvre d'art, mais comme acte politique. Mais le même sort n'avait-il pas été réservé au « **Cuirassé Potemkine** » d'Eisenstein. Quoi qu'il en soit, ce « glissement », cette « dérive », selon certains, mérite débat.

Rappelons que d'autres archipels abordent la question du rapport du film à la réalité.

#### 6.3.4. Bibliographie (Ivens, Storck)

- COLLECTIF. (1979). *Henri Storck*. Bruxelles : Revue Belge du Cinéma. N°11.
- DAVAY, P. (1973). *Cinéma de Belgique*. Gembloux : Duculoy.
- HOGENKAMP, B., & STORCK, H. (1984). *Le Borinage*. Bruxelles : Revue Belge du Cinéma N°6-7.
- SADOUL, G., & ZALZMAN, A. (1963). *Joris Ivens*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.

#### 6.4. « La Grande Illusion », Jean Renoir, 1937

- Fragment 1 : Conversation entre de Boeldieu et Von Rauffenstein (durée : 3')
- Fragment 2 : Début d'idylle avec Elsa (9')

##### 6.4.1. Contextualisation

Jean Renoir est considéré par beaucoup de critiques comme un des meilleurs réalisateurs français. Plus de trente ans de carrière comme véritable auteur cinématographique, plus de trente films, parmi lesquels trois chefs d'œuvre incontestables : « **La Grande Illusion** » (1937), « **La Règle du Jeu** » (1939) et « **Le Fleuve** » (1951).

Bien que « **La Grande Illusion** » figure en cinquième place dans la confrontation des meilleurs films de tous les temps (Bruxelles, 1958), il fait souvent figure de film maudit, non par le manque de succès qu'il aurait rencontré, mais pour les attaques et coupures dont il fut l'objet de la part des différentes sensibilités politiques au pouvoir.

Jean Renoir, fils du peintre Auguste Renoir, a participé à la guerre 14-18, où il fut blessé plusieurs fois, avant d'être réformé définitivement. Il a gardé de cette expérience militaire un goût d'amertume, d'absurdité, d'inanité. C'est un des messages profonds que l'on retrouve dans « **La Grande Illusion** », plaidoyer pacifiste par excellence. Renoir était d'ailleurs persuadé que les hommes ne se divisent pas en nations, mais peut-être en catégories de travail et la guerre vient détruire, après les avoir séparés et opposés, des hommes qui auraient pu être unis et fraterniser. Cependant, la dimension de fraternité humaine et – a fortiori – celle de pacifisme ne sont pas dépourvues d'une certaine ambiguïté, surtout lorsque, dans certaines circonstances, on les assimile à de l'antimilitarisme. C'est ce qui s'est passé lorsque le film de Renoir fut présenté en 1937, alors que la France connaissait un climat politique difficile. Ainsi, le film fut jugé comme un film de gauche pacifiste en faveur d'un rapprochement franco-allemand. La censure est intervenue et des coupures ont été effectuées, qui altèrent fortement la version originale. Elles portent notamment sur une estime réciproque que le capitaine de Boeldieu et le commandant de la forteresse Von Rauffenstein ressentent, l'un à l'égard de l'autre. Cette estime est due au fait que tous deux appartiennent à la noblesse de leur pays et que ce lien vient transcender les oppositions nationales. Mais le début d'idylle entre le lieutenant Maréchal et Elsa, la paysanne allemande, qui l'héberge lors de son évasion, n'a pas non plus contribué à l'accueil du film par les censeurs.

Des avis contrastés aussi de la part du président Roosevelt qui déclara que « *tous les démocrates du monde devaient voir ce film* » et de... Goebbels qui désigna « **La Grande Illusion** » comme « *l'ennemi cinématographique N°1* ». Mais le film fut aussi interdit en Italie et en Belgique, suite à une décision du ministre Spaak, frère du scénariste de Renoir...

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, deuxième sortie du film en 1946, elle ne fut pas plus heureuse. Certains journalistes se déchainèrent à propos du personnage du Juif Rosenthal, qui révèle un certain antisémitisme du Français moyen de l'entre-deux-guerres. Mais l'estime mutuelle d'un officier français et d'un officier allemand est également perçue comme un signe avant-coureur de collaboration et, plus concrètement, du régime de Vichy ! On comprend mieux pourquoi ce film est considéré par beaucoup comme maudit, puisque selon les époques, les idéologies au pouvoir, les opinions relayées par la presse ou une certaine « sensibilité nationale », les jugements ont varié. Et la qualité d'émotion qui se dégage du film, l'honnêteté et la franchise intellectuelles de son auteur, l'absence de concession, n'ont finalement guère eu d'influence sur les détenteurs des grands ciseaux.

Une troisième sortie du film, en 1958 cette fois, fut enfin synonyme de succès sans partage. Renoir et Spaak avaient racheté le film aux producteurs, et ont fait un remontage intégral, respectant les idéaux de départ.

#### **6.4.2. Identification de l'extrait**

L'extrait se compose des deux séquences qui ont créé le plus de turbulences, à des moments et dans des contextes très différents d'ailleurs, comme nous l'avons signalé précédemment.

#### 6.4.2.1. Conversation entre de Boeldieu et Von Rauffenstein dans le bureau de celui-ci

Les deux officiers parlent du temps jadis et notamment de ce cousin de Boeldieu qui fut attaché militaire à Berlin avant la guerre et était un excellent cavalier... Puis, il se mettent à parler en anglais – pour effacer toute différence, puis reviennent au français – souvenirs attendris d’une époque qui fut autre. Von Rauffenstein se plaint de sa condition actuelle qui a fait de lui « *un fonctionnaire, un policier* » invalide et aigri.



Nous touchons ici du doigt l’amitié, voire la complicité des deux hommes. À la question de Boeldieu « *Pourquoi avez-vous fait une exception pour moi en me recevant chez vous ?* », Von Rauffenstein répond : « *Pourquoi ? Parce que vous vous appelez de Boeldieu, officier de carrière dans l’armée française, et moi, Von Rauffenstein, officier de carrière dans l’armée impériale d’Allemagne* ». « *Mais, rétorque de Boeldieu, tous mes camarades sont aussi des officiers* » et Von Rauffenstein, dédaigneux : « *Un Maréchal et un Rosenthal... officiers ? [...] Joli cadeau de la Révolution française* ». Ils devisent alors de l’avenir et de l’issue possible de la guerre. Quelle que soit cette issue, elle marquera la fin d’une époque...

#### 6.4.2.2. Le début d’idylle avec Elsa

Maréchal et Rosenthal ont trouvé refuge dans une ferme pas loin de la frontière suisse. Rosenthal s’est foulé une cheville lors de leur fuite. Ils sont tous deux cachés dans l’étable au moment où entre la jeune fermière. Elle comprend qu’ils sont des prisonniers de guerre évadés. Tous trois sortent de l’étable et se retrouvent dans la cuisine d’Elsa qui commence à soigner Rosenthal et offre à manger aux deux hommes. Elsa a perdu son mari et ses frères à la guerre, elle a une petite fille, Lotte. Elle parle avec résignation de son existence. Une patrouille allemande passe. Elsa lui indique le chemin à suivre sans laisser apparaître son trouble. Elle referme la fenêtre, la confiance s’installe. Les jours passent... La communication entre Elsa, sa fille Lotte, Maréchal et Rosenthal s’est progressivement muée en amitié, en complicité. Maréchal s’occupe de la vache. « *Tu es née dans le Wurtemberg et moi dans le vingtième, à Paris. Ben, ça nous empêche pas d’être copains, tu vois !* ». Rosenthal apprend à compter à Lotte. Quant à la jeune femme, elle s’est habituée à la présence des étrangers. Des sourires se croisent, une certaine tendresse s’installe. La nuit de Noël

arrive. Maréchal et Rosenthal décoorent l'arbre de Noël et ont construit une crèche en carton et en bois. L'enfant Jésus, Marie et Joseph ont été sculptés dans des pommes de terre. On va chercher Lotte, émerveillée par la surprise. Tendresse et bonheur de chacun, loin de la tourmente extérieure, de la haine, de la guerre. Un Noël de paix, de joie partagée. Maréchal dit de Lotte qu'elle a les yeux bleus et Elsa corrige son accent « *Blaue Augen* »... Peu après, Maréchal et Elsa s'enlacent. Dehors, la neige tombe sur la campagne...



#### 6.4.3. Analyse sur la base du thème

Deux extraits, deux thèmes qui se rejoignent, d'une part la noblesse qui apparaît comme une valeur « supra-nationale », d'autre part, la compréhension et l'amour qui sont tous deux au-dessus des sentiments nationaux et des frontières. On comprend que, dans les deux cas, l'irritation des censeurs se soit traduite par de sérieuses coupes, que ce soit dans l'immédiat avant-guerre, ou en 1946, à des moments où les nationalismes étaient exacerbés et où tout ce qui pouvait porter atteinte à « l'ardeur patriotique » était suspect et devait être condamné.

Voici deux citations de Renoir, elles méritent, certes, discussion avec les élèves...  
*« Qu'ont de commun un terrassier français, un banquier français, un cinéaste français ? Un monde les sépare. Les grands contacts que l'on a c'est horizontalement et non verticalement. On les a avec les gens de sa catégorie. Pour moi, les gens de cinéma de Calcutta ou d'Hollywood sont mes frères, j'ai avec eux les mêmes amitiés et les mêmes petites querelles... Ma nationalité est le cinématographe. Je ne m'amuse, moi, qu'avec les gens qui font le même métier que moi. Je m'amuse beaucoup plus avec le dernier des maquilleurs de plateau qu'avec le plus brillant conseiller de la Cour des Comptes ».* (RENOIR, J. 1965)<sup>11</sup>.

*« En 1914, il n'y avait pas encore eu Hitler. Il n'y avait pas eu les nazis, qui ont presque réussi à faire oublier que les Allemands sont aussi des êtres humains. En 1914, l'esprit des hommes n'avait pas encore été faussé par les religions totalitaires et par le racisme. Par certains côtés, cette guerre mondiale était encore une guerre de messieurs, de gens bien élevés, j'ose presque dire une guerre de gentilshommes. Ça ne l'excuse pas. La politesse, voire la chevalerie, n'excuse pas le massacre ».* (RENOIR, J. 1974)<sup>12</sup>.

Cette conviction, et Renoir l'a réaffirmée plusieurs fois, montre que même en temps de guerre, des combattants peuvent rester des hommes et que seuls quelques officiers de carrière, dans l'un ou l'autre camp, peuvent s'amuser encore au jeu de la guerre, le simple soldat n'aspirant en définitive qu'à la liberté.

L'idylle naissante entre Maréchal et Elsa est au fond du même type. Plusieurs critiques l'ont condamnée à l'époque, parce que trop conventionnelle et « surajoutée ». D'autres, au contraire, pensent que c'est dans une telle rencontre que l'on peut vraiment apprécier Renoir. Dans ce film de soldats, la femme longtemps attendue intervient enfin et elle introduit une forme de poésie et une intimité qui pouvait faire défaut. Renoir se sent ici sur un terrain qui lui est familier. Les premiers regards entre Jean Gabin et Dita Parlo, la leçon d'Allemand que Rosenthal donne à la petite-fille, l'épisode de la vache du Wurtemberg, la préparation de la soirée de Noël, sont autant de touches d'un grand Renoir, d'un cinéaste plus intimiste. On n'est plus ici dans les affrontements idéologiques ou sociaux, mais uniquement dans les rapports humains, un homme et une femme se rencontrent, le regard du cinéaste change, des sentiments s'esquissent sans se déclarer vraiment, un regard devient insistant, un sourire s'ébauche, naissance d'un amour incertain, interdit... comme, beaucoup plus tard, entre la jeune femme, interprétée par Emmanuelle Riva, et le soldat allemand dans « **Hiroshima, mon amour** » de Resnais.

La guerre ne devient plus qu'un prétexte, pour nous montrer une quête douloureuse de la liberté. « **La Grande Illusion** » ne voudrait pas alors laisser entendre que la guerre finira un jour, ou que c'est la dernière mais que la liberté enfin retrouvée autorise tous les espoirs, tous les enthousiasmes, tous les bonheurs, tous les possibles.

On peut aller plus loin, tout en ne trahissant pas Renoir. Cette guerre ne serait qu'un spectacle – comme beaucoup d'autres spectacles chez Renoir. Les hommes y sont travestis, comme dans tout spectacle, ils y obéissent à des règles contre nature. Dès qu'ils se retrouvent face à eux-mêmes, débarrassés d'un uniforme qui les conditionne à jouer un jeu atroce, ils retrouvent une sincérité, une capacité à être heureux et libres.

Et c'est peut-être alors dans ces scènes avec Elsa, décriées par certains, que l'on trouve le vrai message du film, qui peut d'ailleurs venir compléter son constat global. Mais ici encore, on comprend que les censeurs de l'époque n'aient pas apprécié...

#### **6.4.4. Bibliographie (Renoir)**

- COLLECTIF. (1975). *Jean Renoir, le spectacle, la vie*. Cinéma d'Aujourd'hui. N°2.
- COLLECTIF. (1964). *La Grande Illusion*. L'Avant-Scène du Cinéma. N°44.
- DAVAY, P. (1957). *Jean Renoir*. Les Grands Créateurs du Cinéma. N°3.
- LEPROHON, P. (1967). *Jean Renoir*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.

## 6.5. « *Et Dieu créa la femme* », Roger Vadim, 1956

Fragment : La séquence de danse au cabaret (Mambo) (durée : 9')

### 6.5.1. Contextualisation

Par rapport à Eisenstein, Vigo ou Ivens/Storck, nous touchons ici à un tout autre type de cinéma et aussi à des motivations assez différentes de la censure. Vadim a déclaré un jour que, pour lui, le cinéma n'était pas un art, mais un moyen d'expression populaire. Il aurait probablement pu ajouter « et un moyen de séduire le public »... et celui-ci le lui a bien rendu. Car il y a eu la coqueluche Vadim, comme la coqueluche Bardot. Le réalisateur, fin des années 50 début 60, battait les records de recettes. Aujourd'hui, on l'ignore superbement. Mais il est vrai que son premier objectif – son seul objectif, diront certains – était de charmer, de séduire le regard du spectateur par la beauté féminine. On l'a donc très vite taxé de désinvolture, de superficialité. Nous pensons que ces reproches valent surtout pour des films qu'il a réalisés après « **Et Dieu créa la femme** », comme « **Les bijoutiers du Clair de Lune** » (1958) ou le très contesté « **Les liaisons dangereuses** » (1959). Ils s'appliquent moins au film dont il est question ici.

Le personnage de Juliette, interprété par Brigitte Bardot, est très vite devenu le symbole de la jeune fille moderne, avide de vivre comme bon lui semble, de s'épanouir au mépris des conventions sociales, de gagner sa liberté et son autonomie, envers et contre tout. Très vite évidemment, Brigitte Bardot est devenue B.B., la femme par qui le scandale arrive, la sauvageonne fascinée par la facilité, par la course à toute forme de bonheur, ou simplement par l'éclat du soleil sur sa peau nue. Marcher pieds nus dans les rues du petit port tranquille qu'est Saint-Tropez à l'époque, se vautrer dans le sable chaud ou entre les draps d'un lit défait, pouvoir dire à qui que ce soit ce qu'elle pense sans arrière-pensée, sans pudeur aucune, prôner une jouissance sensuelle sans aucune limite, vivre dans le présent sans se soucier le moins du monde de ce que l'avenir peut lui réserver, se réaliser immédiatement, tout ceci caractérise sans restriction la philosophie de Juliette.

Et cela est déjà un véritable manifeste pour le cinéma (français) de l'époque, peu habitué à ce genre de personnage.

« *Dans ce film, dira Vadim, j'ai voulu montrer une fille qui veut s'émanciper sur tous les plans. Juliette, c'est une fille pure, sensuelle, qui essaie en tâtonnant de gagner la liberté sur le plan physique comme sur le plan moral, contre tous les hommes. Juliette, c'est la recherche de la liberté pour une fille de dix-huit ans qui lutte inconsciemment contre les tabous qu'impose la société qui l'entoure* ». (VADIM, R. 1959)<sup>13</sup>.

*La beauté, disait Stendhal, est une promesse de bonheur*, il semble que Juliette en soit convaincue et qu'elle fasse tout pour arriver à ses fins, sans craindre le moins du monde d'échouer.

Ajoutons à cette peinture d'une jeune femme qui fait tout pour s'affranchir de son milieu et des conventions sociales de l'époque une forme cinématographique qui peut paraître, elle aussi, révolutionnaire à cette même époque. Vadim réalisa, en effet, « **Et Dieu créa la femme** » en cinémascope et en eastmancolor. Cette double initiative avait tout pour plaire à un public à la recherche de nouveauté technique ; elle offrait aussi à Brigitte Bardot un cadre idéal pour mettre sa beauté en valeur. On en reparlera...



Et la censure dans tout ça ? Inutile de préciser qu'elle n'a guère apprécié et que les groupes de pression, ligues de vertu et autres gardiens de la moralité bourgeoise, n'ont pas hésité à se manifester. « *Quand le film a été monté, les ennuis avec la censure ont commencé, ce qui m'a beaucoup surpris, nous dit Vadim. J'avais vu accepter tant de films – dont certains auxquels j'avais collaboré – où vraiment les fesses et les seins étaient montrés d'une façon aussi vulgaire que possible, que je ne pouvais pas penser avoir des difficultés avec un film où toutes les situations sensuelles étaient justifiées et provoquées par le personnage lui-même* ». (FRYDLAND, M. 1963)<sup>14</sup>.

Bref, on a coupé l'équivalent d'un quart d'heure de projection dans la version définitive. Et Brigitte Bardot fait ce constat touchant : « *Je n'ai pas chronométré mais il y a beaucoup de coupures et c'est dommage. Ça nuit au rythme. Il y avait par exemple une longue scène sur une plage où Christian Marquaud faisait glisser ma robe en me caressant. Il n'en reste plus rien et je le regrette. Ce n'était pas sale puisque c'était beau* ». (DE GIVRAY, C. 1957)<sup>15</sup>.

Mais les ennuis causés au film de Vadim par la censure française sont minimes à côté de ce qui arriva au film aux Etats-Unis. On raconte que l'archevêque de Lake Placid tenta d'acheter tous les billets afin d'empêcher les fidèles d'aller voir le film maudit. Devant le refus de l'exploitant, il déclara la salle de projection interdite aux chrétiens sous peine d'excommunication par le Vatican... La réussite commerciale du film aux U.S.A. fut à l'origine du mythe B.B. qui traversa l'Atlantique pour subir de nouveaux avatars. Brigitte Bardot, Madame Vadim, s'étant éprise pendant le tournage de Jean-Louis Trintignant, vit dorénavant l'Office catholique du film proscrire ses films ultérieurs. Voilà pour la petite histoire et pour les déboires de l'érotisme à la française... Mais sachez aussi que la Grande-Bretagne ne fut pas en reste avec les coupures. Sachez enfin que le chef de la police de Dallas (Texas) empêcha la diffusion du film dans les salles réservées aux Noirs en expliquant qu'il risquerait de les exciter et de provoquer des désordres...<sup>16</sup>

### **6.5.2. Identification de l'extrait**

Il s'agit donc de la *séquence de danse au Cabaret (Mambo, dans le chapitrage)*. Durée : 9 min. Plan N°1, B.B. dans la salle de cabaret jusqu'au plan FIN. L'on sent Juliette très seule et désemparée. Il semble que quelque chose se soit passé avec son mari Michel, le fait peut-être que Juliette et Antoine, son beau-frère, soient devenus amants... et que Michel en ait été informé. Mais c'est d'abord Carradine, puissant homme d'affaires, qui va accourir au cabaret, lui non plus n'est pas insensible aux charmes de Juliette.

En attendant, Juliette va se laisser aller au rythme du cha-cha... Les musiciens noirs du Whisky Club répètent dans la cave. Juliette y fait son entrée, pieds nus comme d'habitude. Elle se laisse progressivement gagner par le rythme et se déchaine, insensible aux appels de Carradine qui voudrait l'empêcher de continuer à se donner ainsi en spectacle. Juliette se laisse aller tout entière à la danse, insouciant, heureuse, libérée... Michel arrive sur les lieux, fou furieux de la découvrir là. Il est d'ailleurs suivi de peu par son frère Antoine. Juliette continue, étrangère au contexte, seule avec son extase, sous les yeux de son mari, de son amant et... de son « protecteur ». Michel, dans sa rage, veut abattre Juliette, mais Carradine détourne l'arme à temps. Michel gifle Juliette qui reste provocante et fière. Elle se laisse néanmoins emmener par celui-ci au domicile conjugal. Michel sera, peut-être, désormais le seul homme de sa vie...



Nous avons, en choisissant cet extrait, pensé à « l'objet du litige », qui avait déchainé l'ire des groupes de pression et des ligues de moralité, mais nous avons aussi voulu garder les trois dernières minutes du film qui sont confondantes de conformisme et de retour à l'ordre établi. Ce n'est pas pour rien que François Truffaut disait du film de Vadim qu'il était « *sincère, amoral, intelligent et puritain* ». (TRUFFAUT, F. 1956)<sup>17</sup>.

### 6.5.3. Analyse sur la base du thème

Un scénario audacieux pour l'époque, même si la fin (qui ne trompe personne) est aussi conventionnelle que possible. Une sensualité à fleur de peau et une sexualité féminine qui rompt délibérément avec les tabous chers au cinéma français de l'époque. Vadim voulait révolutionner le monde des représentations de la femme à l'écran en introduisant une iconographie provocante comme son héroïne, un peu sulfureuse comme lui-même, « osée » comme la plupart de ses productions. Pour atteindre son objectif, il s'entoure de Bardot, en passe de devenir B.B., de Jurgens, Marquand et Trintignant. Il ouvre son film sur un plan de Brigitte nue, allongée sur le ventre, s'offrant aux rayons du soleil et au regard complice de Jurgens. Le ton est donné... Au fil des séquences, nous allons nous laisser guider par la chevelure blonde, la démarche ondulante, les répliques à l'emporte-pièce et les attitudes joyeusement licencieuses de la belle.

Mais si Vadim ose, et choque effectivement les bonnes âmes guère habituées à ce registre cinématographique, il assure aussi de nouvelles perspectives à un certain cinéma français qui s'était parfois un peu trop gargarisé au plan de l'écriture du scénario et des dialogues, qui s'était un peu figé dans la direction d'acteurs. Le réalisme poétique est loin, le public attend autre chose. La Nouvelle Vague prend forme et sans que Vadim en fasse vraiment partie, il œuvre pour un ton plus authentique, un autre cinéma.

Mais revenons à ce cha-cha-cha qui clôturé pratiquement le film et s'en veut l'apothéose. Juliette n'est pas que superficialité, même si c'est la caractéristique qui s'impose la plupart du temps ; elle est aussi un cocktail d'angoisse, de naïveté, de confiance, d'insouciance, de révolte, de sexualité, de mal-être. Et cet ensemble, particulièrement détonant, explose ici. Danse narcissique où se réfugie Juliette pour échapper à sa solitude, tentative d'exorcisme, pour résoudre ses contradictions et pour se libérer de ses tourments, quoi qu'il en soit, Vadim va, quant à lui, libérer sa caméra pour nous impliquer dans cette

transformation de la chrysalide qui devient papillon. Et le travail est de qualité. N'oublions pas qu'il s'effectue sur écran large (et est en couleurs).

La lente montée du plaisir éprouvé par Juliette se fait d'abord en plans fixes puis, progressivement, la caméra va la cadrer en pied et la suivre par un lent panoramique droite/gauche. Elle se faufile entre tables et colonnes. Vadim nous faisant découvrir le décor, il peut ainsi non seulement cadrer son héroïne, mais aussi s'attarder sur tel ou tel élément et accentuer le mouvement interne en suivant simplement la dynamique horizontale de son personnage. L'écran large permet aussi d'inclure les musiciens noirs, acteurs et observateurs comme nous. Leurs regards ne seront pas innocents, comme tantôt ceux de Michel, Antoine et Carradine. Les mouvements deviendront ensuite beaucoup plus rares et cependant, le rythme va s'accélérer, mais cette accélération est essentiellement due au travail sur l'échelle des plans et à la multiplicité des types de plans, premier plan de la danseuse, plan américain mettant en valeur son slip noir et sa jupe entrouverte, plans serrés sur le buste et la chevelure, le visage qui entre en transe. Cette variation de grosseur de plans va de pair avec une variation sur le minutage ; le plan d'entrée de Juliette dans la salle de danse dure quelque 70 secondes alors que les derniers plans sont des plans flash d'une fraction de seconde. On comprend mieux certaines déclarations de Vadim comme : « *Il ne s'agit plus maintenant de faire bouger les caméras, mais d'animer les acteurs* » ou « *La tentation du cinéma actuel est dans la recherche du geste* » ou encore « *La véritable innovation du cinéma d'aujourd'hui, c'est la recherche de l'expression, de cette sorte d'impulsion qui porte les êtres par le geste. La mise en scène n'est plus uniquement une façon de faire bouger les gens, il s'agit maintenant de décrire par le geste, l'attitude, le mouvement précis ou imprécis, une psychologie intérieure. Evidemment, cela doit être décanté, car pour le moment nous en sommes à la période des expériences et notre défaut, c'est une certaine lenteur à nous rendre maîtres de ces moyens* ». (FRYDLAND, M. 1963)<sup>18</sup>

Dans ce premier film, dans cette séquence particulièrement, Vadim reste crédible, ses « expériences » sont payantes. Ce ne sera pas toujours le cas plus tard où la liberté de ton le cèdera un peu trop facilement à une certaine complaisance. Ici, Vadim en est toujours effectivement à expérimenter avec la profondeur de champ couplée au champ/contrechamp, avec des jeux de miroir, des variations de rythme sonore qui conditionnent le rythme visuel, etc.

On ne peut ici que souligner l'adéquation du contenu à la recherche formelle du montage, de plus en plus rapide et en plans alternés. « *Les contrechamps sur l'assistance (...) contribuaient à la montée progressive d'une sensualité trop longtemps réprimée par l'héritage judéo-chrétien de la morale bourgeoise et mettaient bien en valeur la joie colérique de Juliette (le visage de Bardot exprimant progressivement un lent passage de la lubricité à la douleur). La séquence symbolisait ouvertement alors l'accouchement pénible d'une femme nouvelle qui tentait (vainement) d'échapper à l'éthique en cours* ». (CAMY, G. 2002)<sup>19</sup>.

Même si cette tentative fut vaine, on comprend que la censure ne se soit pas privée d'intervenir...

#### **6.5.4. Bibliographie (Vadim)**

- COLLECTIF. (1959) *Roger Vadim*. Mardore. Premier Plan. 2.
- FRYDLAND, M. (1963). *Roger Vadim*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.

## 6.6. « *Les Sentiers de la Gloire* », Stanley Kubrick, 1957

- Fragment 1 : Séance du Conseil de Guerre (durée : 11')
- Fragment 2 : Exécution des trois condamnés (durée : 7')

### 6.6.1. Contextualisation

« **Paths of Glory** » est une œuvre antimilitariste centrée sur les mutineries dans l'armée française pendant la première guerre mondiale et, plus particulièrement, sur « les fusillés pour l'exemple » de Samain en mars 1915. Ce film, produit par United Artists fut tourné en une soixantaine de jours à Munich pour éviter les gros budgets américains.

On se souvient de l'argument : un général, à qui l'on a promis une troisième étoile s'il remportait une position allemande réputée imprenable, lance ses hommes à l'attaque. L'opération échoue et le général se venge en accusant ses hommes de lâcheté collective devant l'ennemi ; il fait organiser un conseil de guerre. Le colonel Dax, qui a conduit l'attaque et est, par ailleurs dans le civil, un brillant avocat, réussit à faire réduire le nombre des inculpés à trois. Il prend leur défense devant le Conseil, met en évidence qu'il n'y eut aucune lâcheté et que le repli est dû aux circonstances suicidaires de l'initiative. Les soldats sont néanmoins condamnés et fusillés.

*« Ce qui m'a intéressé ici, c'étaient les possibilités dans l'évolution psychologique des personnages. Le film ne délivre pas de message. Ce n'est, en aucun cas, un film ni pour ni contre l'armée. Au maximum, c'est un film contre la guerre qui peut placer des hommes dans de telles situations de conscience ».* (Cahiers du Cinéma)<sup>20</sup>.

Cette déclaration paraît bien sage en regard des effets produits par le film. En fait, l'œuvre est admirable et le document humain tout simplement bouleversant. Mais les Français l'ont ressenti comme une gifle, alors que les crimes commis par des généraux arrivistes étaient dénoncés pour leur mépris du « matériel humain » par des films de pays aussi différents que l'Italie, les Etats-Unis ou l'Angleterre.

Le film de Kubrick nous offre un exemple assez intéressant sur le plan de la censure. En fait, en février 1958, les critiques bruxellois sont invités par la maison de production « Les Artistes Associés » à donner leur avis sur l'opportunité d'une projection des « **Sentiers de la Gloire** ». Avis favorable et sortie du film. Mais, très vite, des officiers de réserve français et quelques belges viennent manifester à Bruxelles, la police doit intervenir. S'ensuivent des coups de téléphone anonymes, des menaces au directeur de salle, une intervention de l'Ambassade de France auprès du Ministère des Affaires étrangères belge et du bourgmestre de Bruxelles, qui aurait la possibilité d'interdire les projections. Retrait du film, de l'affiche, manifestation silencieuse des étudiants de l'ULB et du Libre Examen, nouvelles échauffourées, nouvelles menaces, cette fois à l'égard de journalistes favorables à la sortie du film. L'association générale de la presse cinématographique belge proteste et considère qu'il s'agit là d'un « *précédent extrêmement dangereux, contraire à toutes nos traditions de liberté* ».

On fera précéder le film d'un prologue expliquant que l'œuvre de Kubrick n'a pas la portée que certains lui attribuent... Nouvelle sortie sur les écrans bruxellois et succès, qui sera confirmé dans d'autres villes belges<sup>21</sup>. Ce sont ces bagarres qui aboutirent à la non-présentation du film aux instances de la censure française. Mais les réticences ne disparaîtront pas pour autant et lorsque le film sort enfin en 1975, on peut encore lire dans la presse

française des échos très contrastés. Ainsi, dans « Le Figaro » du 29 mars 1975 : « *Il faut être aveugle pour ne pas voir que ce film outré, d'un sentimentalisme facile, bien plus qu'un film contre la guerre (et qui n'est pas contre la guerre !) est un film contre la France* ». Mais dans « Le Nouvel Observateur » du même jour, sous la plume de Jean-Louis Bory : « *Purgeons-nous de ces susceptibilités puériles qui font que nous ne pouvons tolérer, dès que nos généraux sont mis en cause, la moindre désobéissance de la vérité historique, alors que les Britanniques ont pu voir "Pour l'Exemple" de Losey (qui n'était pas tendre pour l'armée britannique) et les Italiens "Les Hommes Contre" de Rosi, où le commandant italien en prenait pour son grade* ».

En 1970, le conseil fédéral suisse avait, quant à lui, levé l'interdiction totale qu'il avait prise en 1958 parce que ce film était *une insulte à l'armée française et de nature à compromettre les relations avec un pays ami*. Laissons à Kubrick le mot de la fin de la polémique, aux lecteurs de « Positif », il déclare : *C'est quand même incroyable que vous ne puissiez pas voir un film qui raconte un épisode authentique de votre histoire (...). Qu'est-ce que vous avez fait sur la guerre de 14 ?* Il est vrai que pas grand'chose n'a été fait et que ce n'est pas en pleine guerre d'Algérie qu'ils vont se décider à faire quelque chose... Car les circonstances géopolitiques ont évidemment des implications qu'on ne peut oublier et le Quai d'Orsay doit y être sensible...

#### **6.6.2. Identification de l'extrait**

L'extrait se compose de deux séquences, assez complémentaires à la fois dans le travail de la mise en scène et dans l'impact qu'elles ont pu avoir au plan de la censure :

##### **6.6.2.1. La séance du Conseil de Guerre**

L'offensive française a échoué et le général divisionnaire Mireau, qui voit ainsi sa troisième étoile lui échapper, demande que cent soldats soient fusillés « pour l'exemple ». Il accepte finalement une transaction : un seul homme sera fusillé par bataillon, trois en tout.



Les trois victimes sont désignées. La première est tirée au sort. La seconde, un caporal, est choisie par son lieutenant parce qu'il fut témoin d'un véritable meurtre commis par

son supérieur lors d'une reconnaissance. La troisième est envoyée devant le Conseil de Guerre, parce qu'il s'agit d'un individu « socialement indésirable ».

La séance du Conseil de Guerre se déroule dans une salle d'apparat du château où réside l'état-major. C'est le colonel Dax qui assure la défense de ses hommes. Le procès est, comme on pouvait s'y attendre, une parodie – pas de lecture de l'acte d'accusation, pas de témoins de moralité, guère de possibilité d'un contre-interrogatoire par la défense. Les trois hommes sont condamnés à mort, sans aucune grâce possible.

#### 6.6.2.2. *L'exécution des trois condamnés*

Le décor : les jardins à la française qui joutent le château, présence des bataillons, roulements de tambour, au bout de l'allée centrale : trois poteaux d'exécution. Les trois victimes marchent vers ces poteaux. Le premier condamné avance d'un pas ferme, le second sanglote accompagné par l'aumônier, le troisième, dans le coma après une chute la veille qui lui a causé un traumatisme crânien, est transporté lié sur une civière. On le dresse contre le poteau. Un sergent lui pince la joue pour qu'il se réveille et comprenne ce qui va lui arriver. Lecture de la condamnation par le commissaire du gouvernement. Exécution des trois « pour l'exemple ».



#### 6.6.3. *Analyse sur la base du thème*

La cruauté et l'absurdité, qui caractérisent les deux séquences, prennent d'autant plus de relief et de force que, dans les deux cas, la sobriété et l'efficacité de la mise en scène de Kubrick sont remarquables.

Le traitement des deux séquences joue notamment sur l'opposition entre « le matériel humain » – les trois soldats face à leurs juges puis face au peloton d'exécution – et le cadre grandiose et glacé – la salle baroque du Conseil de Guerre puis la rigueur de l'architecture des jardins français et du château à l'arrière-plan. C'est presque une affaire de classe sociale ou, en tout cas, de dominants et dominés, d'officiers et de soldats, et le colonel Dax nous apparaît comme un passeur bien solitaire entre les deux mondes. N'est-ce pas Clausewitz qui disait que la guerre, en définitive, n'était jamais qu'une extension de la politique de paix ? Et c'est bien cette dichotomie sociale que l'on ressent ici presque physiquement. « *Les officiers*

mènent leurs intrigues tortueuses, nous dit Gavin Lambert, dans les salles élégantes d'un grand château, et le décor en quelque sorte met en évidence leur indifférence à l'égard de la vie humaine. Les hommes s'en vont dans les tranchées et à l'assaut comme en temps de paix ils allaient à leur bureau ou à leurs usines ». (LAMBERT, G. 1958)<sup>22</sup>. Les contrastes visuels exploités avec une rare vigueur par Kubrick, dans les deux séquences, se passent de tout commentaire et prennent une ampleur assez étonnante et surtout une permanence ancrée dans l'existence quotidienne.

L'épisode de la cour martiale obéit à cette économie de moyens et, par conséquent, à cette terrible efficacité de tel cadrage en plongée sur les trois condamnés assis face à leurs juges, de tels champ/contrechamp mettant en évidence le fossé entre le commissaire du gouvernement et le colonel/avocat de la défense interprété par un tout aussi remarquable Kirk Douglas. Mais on pourrait encore évoquer cette même efficacité à propos de son utilisation de la profondeur de champ, caméra au ras du sol, pour rendre plus insupportable encore la solitude des trois accusés, à propos aussi des panoramiques qui suivent le commissaire lorsque, tel une araignée, il enveloppe l'accusé qu'il veut dévorer, ou la cour qu'il veut convaincre.

L'exécution vient encore renforcer ce ton direct où tout devient essentiel, terrifiant, impitoyable. La multiplication des travellings accompagnant les condamnés, travellings arrière cadrant les trois hommes, travellings avant sur les trois poteaux d'exécution, avec de nouveau, cette caméra et son point de vue au ras du sol. Série de plans fixes sur le visage du colonel, les officiers généraux, le commissaire lisant la sentence de mort, l'aumônier et, enfin, le peloton d'exécution cadré dans l'enfilade du château. Un montage extrêmement brutal. Au dernier plan, celui de l'exécution elle-même, succède en cut la séquence dans un salon de l'état-major où se retrouvent les deux officiers généraux. Toujours cette construction dramatique d'une violence imparable et d'une virtuosité, dont on comprend qu'elle ait suscité les craintes les plus justifiées des censeurs !

#### **6.6.4. Bibliographie (Kubrick)**

- BAXTER, J. (2000). *Stanley Kubrick*. Paris : Seuil.
- CIMENT, M. (2004). *Kubrick*. Paris : Calmann-Levy.
- KEAGAN, N. (1998). *Le cinéma selon Stanley Kubrick*. Paris : Ramsay.

#### **6.7. « Viridiana », Luis Buñuel, 1961**

- Fragment : Le festin des gueux (la Cène) (durée : 15')

##### **6.7.1. Contextualisation**

Luis Buñuel figure parmi les réalisateurs qui ont eu à encourir régulièrement les foudres de la censure, peut-être simplement parce qu'il voulait dénoncer des absurdités sociales ou religieuses que son honnêteté intellectuelle ne pouvait accepter. On a souvent dit de lui qu'il avait mis en scène des œuvres qui lui tenaient à cœur et qu'il voulait mener à bien, mais aussi des films « alimentaires » lui permettant de réaliser les premiers et de survivre. « **Viridiana** » appartient à la première catégorie, à ces œuvres fondées sur la révolte, sur la haine du mensonge pieux, sur le rejet de l'hypocrisie, sur une volonté – jugée par d'aucuns blasphématoire – de briser le confort intellectuel et la quiétude mentale du spectateur. Si tels

sont bien les objectifs de « **Viridiana** », ce sont aussi ceux de « **L'Age d'Or** », d' « **Un Chien Andalou** », de « **Los Olvidados** », « **La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz** », « **Le Fantôme de la Liberté** » ou « **Cet Obscur Objet du Désir** ». Ce n'est pas un hasard si toutes ces œuvres ont eu, tôt ou tard, quelques problèmes avec la censure et les groupes de pression dont elle est le porte-parole.

La « carrière » de « **Viridiana** » dans les arcanes de la censure franquiste – nous sommes en 1961 – n'est pas sans intérêt... elle est, en tout cas, très significative d'un certain nombre de mécanismes qui se mettent en place dès qu'il y a « objet de délit ».

Après vingt-cinq ans d'exil volontaire, au Mexique notamment, Luis Buñuel décide de rentrer en Espagne pour réaliser « **Viridiana** », en co-production hispano-mexicaine (Gustavo Alatrisme). Comme tout réalisateur travaillant en Espagne franquiste, Buñuel présente son scénario à la censure. Il est contraint de modifier la fin de son scénario.

Viridiana, jeune novice, vient rendre visite à son oncle, avant de prononcer ses vœux. Celui-ci, après avoir essayé de la posséder, se suicide. Viridiana ne retournera pas au couvent. Elle veut se sanctifier en pratiquant « dans le monde » la charité chrétienne. Elle accueille ainsi les clochards, mendiants et marginaux du village et leur offre gîte et travail dans la propriété de son oncle où elle s'est installée, pour autant qu'ils acceptent de prier le Seigneur, comme elle le leur ordonne. Profitant de son absence – elle est allée chez le notaire avec son cousin Jorge, autre héritier de la propriété – ils se livrent à du vandalisme et organisent ce banquet qui constitue notre extrait. Après l'orgie, Viridiana se retrouve fort désemparée et frappe à la porte de la chambre de son cousin, celui-ci la fait entrer, le mot FIN apparaît... La censure ayant apparemment les pires appréhensions sur ce qui risque de se passer ensuite, demande à Buñuel de modifier sa fin. Celui-ci obtempère et propose une alternative plus « osée » encore... Viridiana accepte de participer à une partie de cartes avec Jorge et sa maîtresse... « *Je savais bien que tu finirais par jouer avec nous* » dit Jorge... et le ménage à trois peut s'installer... mais pour la censure, point de malice dans cette proposition. Le permis est accordé.

Buñuel boucle le montage du film quelques jours avant la clôture du Festival de Cannes. Il est donc impossible de le faire visionner par la censure espagnole. Le film est projeté à Cannes, il fait l'effet d'une bombe, modifie le pré-classement déjà établi et obtient la Palme d'Or ex aequo avec « **Une aussi longue absence** » de Colpi. Le lendemain de la proclamation, l'Osservatore Romano s'emporte... Le cinéma blasphème, il est moralement perdu..., d'autant que « **Mère Jeanne des Anges** » avait également été primé au même Festival de Cannes ! L'Espagne est secouée, le directeur de la cinématographie est licencié et le film interdit. Le fait qu'il ait été réalisé en co-production permettra – fort heureusement – une exploitation en dehors du territoire espagnol. Comme d'habitude, les « peuples amis » ne se privent pas d'emboîter le pas. Buñuel, s'il mettait les pieds en Italie, devrait y faire un an de prison. La presse helvétique traite Buñuel de « petit monsieur digne du cabanon » etc. Pour Buñuel, c'est un épisode parmi d'autres ; pour ceux qui s'intéressent à la censure, c'est là un joyeux exemple de l'absurdité élevée au rang d'institution.

### **6.7.2. Identification de l'extrait**

#### **Le festin des gueux**

Viridiana et Jorge ont été convoqués chez le notaire à la ville voisine. Leur absence devrait durer une bonne journée. Les mendiants en profitent pour entrer dans la maison et visiter



les différentes pièces de l'habitation. Ils sont évidemment surpris par tant de luxe... Ils sortent d'un tiroir une nappe richement brodée, de l'argenterie, de la vaisselle ; on dresse la table pour un repas qui sera somptueux, deux agneaux ont été cuits au four et les vins sont à portée de la main. On retrouve ainsi occupés à festoyer la douzaine de clochards et estropiés que Viridiana a accueillis pour leur inculquer les principes chrétiens et pour œuvrer à leur salut. L'aveugle trône au centre, comme le Christ dans la peinture de Léonard de Vinci. Le lépreux, comme d'habitude, est isolé à une petite table séparée, pour ne pas contaminer les autres. Le repas se transforme, bien sûr, en orgie, le vin coule à flots, on chante, on crie, on danse, on fait l'amour derrière un divan. Les crispations augmentent, le déchainement est proche. Le lépreux a trouvé la robe de mariée et le voile de la maîtresse de maison aujourd'hui décédée, il se met à danser au son de l'Alléluia du « Messie » de Haendel. Le dîner se termine en sabbat. Lorsque l'aveugle apprend que l'un des clochards tente d'avoir une relation sexuelle avec sa favorite, il devient fou furieux et fracasse la vaisselle à coups de canne. Le désastre est complet, les mendiants essaient de s'enfuir, alors que les maîtres de la maison reviennent plus tôt que prévu.

A ce paroxysme du banquet va succéder un autre sommet de violence : la tentative de viol de Viridiana par un des mendiants, alors que Jorge assiste entravé à la scène.

### 6.7.3. Analyse sur la base du thème

*« Luis savait que tout le film dépendrait de la façon dont il résoudrait le problème de l'orgie des mendiants. Plusieurs jours durant il différa, retarda le tournage ; on faisait autre chose entre temps. Il y a dix mendiants, parmi eux un lépreux, un aveugle, un boiteux et une naine. Comme l'on voit, tout l'univers des monstres de "Terre sans pain", de Goya et des bouffons de Velasquez. Il ne fait pas le moindre doute que cette scène de l'orgie des mendiants est l'un des morceaux les plus extraordinaires du cinéma de tous les temps ; c'est elle, précisément, qui a servi de prétexte à déchaîner les cris irrités de l'incompréhension bornée contre le film ».* (SAURA, C. 1961)<sup>23</sup>.

L'ordre chrétien patiemment construit par Viridiana va s'effondrer. Avec l'extrait que nous proposons, et la séquence de la tentative de viol de Viridiana qui s'ensuit, nous atteignons un paroxysme. La violence, plus ou moins contenue jusqu'à présent, va ici éclater dans une séquence dévastatrice et blasphématoire. On avait pu sentir monter certaines tensions, notamment chez les mendiants qui, pour mériter leur pain, devaient se soumettre aux impératifs religieux de Viridiana, prier et se sanctifier avec elle. Même si la révolte n'était pas encore ouverte, on la sentait gronder. Livrés à eux-mêmes, les mendiants vont pouvoir prendre leur revanche ; livrée à elle-même, la réalité prend la sienne, elle qui avait toujours été superbement ignorée par Viridiana. Et la leçon que Buñuel veut nous asséner est bien celle-là : à force de nier l'évidence de la réalité, celle-ci reprend inévitablement le dessus et les dommages causés par ce brusque réveil sont d'autant plus spectaculaires et assassins. Il en est d'ailleurs de même pour Viridiana elle-même, qui voulait devenir sainte en oubliant qu'elle était d'abord femme et qui se voit brusquement rappelée à la réalité au moment où elle va être violée...

Lors de la séquence de l'orgie, l'humour corrosif de Buñuel va pouvoir s'en donner à cœur joie et choquer tous ceux qui croyaient encore au miracle et au salut final. L'orgie est construite comme le sommet des « infortunes de la vertu ». La provocation et l'explosion à laquelle elle conduit trouvent leur concrétisation à la fois dans la structure du scénario, dans la

composition des plans, dans le choix et la direction des acteurs, dans le contrepoint de la bande son.

L'évolution du scénario est ici fondamentale, avec les intrigues qui se recourent tout au long du film et se cumulent en finissant par converger dans cette incandescence et ces éclats. Mais cette explosion devient paradoxalement synonyme de libération plutôt que de destruction. « *“Viridiana” est un des rares films de Buñuel, nous dit le psychanalyste mexicain Fernando Cesarman, où les personnages ne restent pas prisonniers de leurs conflits (...) La magie religieuse s'est dissipée et c'est un monde plus concret et plus réaliste qui s'ouvre* ». (CESARMAN, F. 1982)<sup>24</sup>.

Et puis, il y a évidemment les acteurs de ce banquet... On les a rencontrés souvent séparément, ils sont ici réunis « au naturel » et avec leur « force de frappe ». Une naine, un aveugle, un lépreux, un vieillard entamé, des estropiés et autres clochards. Ils nous semblent sortis en droite ligne de l'œuvre de Goya ou de quelque peinture de Zurbaran, mais ils nous semblent tout autant issus de Lazarillo de Tormes. Buñuel est fidèle à sa tradition culturelle. *Buñuel aime les monstres*, nous dit Ado Kyrou, *ils sont ses enfants, même s'il essaye de canaliser la monstruosité de certains*. (KYROU, A. 1962)<sup>25</sup>. Il nous en propose donc un échantillonnage plutôt bien typé dans leurs réactions au cours du banquet. Parmi eux, il privilégie l'aveugle. La littérature picaresque a l'habitude de considérer les aveugles comme des êtres malfaisants. Buñuel n'échappe pas à cette tradition. C'est dans tout le film le seul personnage qui soit foncièrement méchant... Et, comme par hasard, lorsque Buñuel présente la table du banquet, à la manière de celle de la dernière Cène de Léonard de Vinci, c'est l'aveugle qui se trouve au centre, à la place du Christ... les autres sont les apôtres. Tous sont ainsi cadrés pour la postérité par l'« appareil photographique » très naturel que l'une des protagonistes utilise ici dans un geste particulièrement obscène...

Enfin, dans cette orgie libératrice, il y a la bande son avec l'« Alléluia » du « Messie » de Haendel, qui vient « soutenir » cette joie libératrice et cette frénésie que d'aucuns considéreront comme pornographique, ordurière ou sacrilège. « *Il faut beaucoup pécher pour bien pouvoir se repentir* » dit un mendiant à un certain moment. Pendant ce temps, l'aveugle anéantit la porcelaine à coups de canne, faisant ainsi écho aux accents célestes de Haendel. À la place de la souffrance rédemptrice, voici une forme de renaissance au monde et, de toute manière – dira Buñuel – « *rien ne sert de sauver un chien ou même une âme tant que le système social favorise l'esclavage des chiens et des âmes* ». C'est donc bien aux racines du mal qu'il faut s'attaquer en n'oubliant surtout pas d'être réaliste. Message bien reçu, mais peu apprécié par les censeurs, qui après s'être fait rouler par l'auteur ne lui pardonneront plus rien.

En conclusion, pourquoi ne pas réfléchir à cette invitation de Buñuel lui-même : « *Octavio Paz a dit : “Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde” ; j'ajoute moi, en le paraphrasant : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers* ».

#### **6.7.4. Bibliographie (Buñuel)**

- COLLECTIF. (1961). *Luis Buñuel*. Positif N°42.
- BUACHE, F. (1964). *Luis Buñuel*. Premier Plan N°33.
- CESARMAN, F. (1982). *L'œil de Buñuel*. Paris : Dauphin.

- DE LA COLINA, J., & TURRENT, T.P. (1993). *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- KYROU, A. (1962). *Luis Buñuel*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.

## NOTES

- <sup>1</sup> PAUVERT, J.J. (1979). *Anthologie historique des lectures érotiques*. Simoën. p.23.
- <sup>2</sup> PAPIN, B. (2006). *L'invention du carré blanc*. Paris : L'harmattan. p.20.
- <sup>3</sup> Pour ce faire, nous nous inspirons de l'article de Gérard CAMY (2002) dans *50 films qui ont fait scandale*. CinémAction. N°103. pp. 224 à 233.
- <sup>4</sup> SADOUL, G. (1962). *Le plus beau film du monde*. in Avant-Scène du Cinéma. Spécial. p.11.
- <sup>5</sup> LHERMINIER, P. (1967). *Jean Vigo*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui. p.58.
- <sup>6</sup> LHERMINIER, P. (1967). *Jean Vigo*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui. p.58.
- <sup>7</sup> VOGLINO, B. (1961). *Premier Plan*. N°19.
- <sup>8</sup> La proximité, dans notre archipel, de la mutinerie des marins du Potemkine et de la révolte des gosses chez Vigo est tout à fait fortuite. Les deux extraits ont cependant plusieurs points communs. On ne peut s'empêcher de comparer les acteurs, les mécanismes, la progression, sans pour autant établir le moindre parallèle entre Eisenstein et Vigo, mais ces rencontres fortuites, ces proximités aléatoires, peuvent être riches en termes de comparaison.
- <sup>9</sup> On se souviendra que le cinéaste britannique Lindsay Anderson, dans son film « If », a pratiquement reproduit cette séquence, mais ici, les collégiens sont armés de mitraillettes et le massacre devient sanglant...
- <sup>10</sup> Nous nous sommes largement inspiré pour cette introduction et ce commentaire de « Le Borinage », de Bert Hogenkamp et Henri Storck. Revue Belge du Cinéma. N°6-7. 1984. C'est de cette revue que proviennent les extraits d'interviews de Storck et Ivens.
- <sup>11</sup> COLLECTIF. (1975). *Jean Renoir, le spectacle, la vie*. Cinéma d'Aujourd'hui. N°2.
- <sup>12</sup> COLLECTIF. (1964). *La Grande Illusion*. Avant-Scène du Cinéma. N°44.
- <sup>13</sup> France Observateur. N°457. 1959.
- <sup>14</sup> FRYDLAND, M. (1963). *Roger Vadim*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui. p.86.
- <sup>15</sup> DE GIVRAY, C. (1957). *Petit traité du Bardot*. Paris : Cahiers du Cinéma. N°71.
- <sup>16</sup> DOUIN, J.L. (2001). *Dictionnaire de la Censure au Cinéma*. Paris : PUF.
- <sup>17</sup> TRUFFAUT, F. (1956). *Arts*. p.596.
- <sup>18</sup> FRYDLAND, M. (1963). *Roger Vadim*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui. p.101.
- <sup>19</sup> CAMY, G. (2002). *50 films qui ont fait scandale*. Paris : CinémAction. N°103. Corlet-Télérama. p.60.
- <sup>20</sup> Cahiers du Cinéma. N°73.
- <sup>21</sup> A Liège notamment, où le film sera présenté par Henri Van Lierde, objecteur de conscience.
- <sup>22</sup> LAMBERT, G. (1958). *Cinéma 27*.
- <sup>23</sup> SAURA, C. (1961). *Positif*.
- <sup>24</sup> CESARMAN, F. (1982). *L'œil de Buñuel*. Paris : Dauphin. p.164.
- <sup>25</sup> KYROU, A. (1962). *Luis Buñuel*. Paris : Seghers. Cinéma d'Aujourd'hui.



« Madame Anastasie » de Gill, parue dans l'Éclipse du 19 juillet 1874. Il semblerait que ce soit la première où le nom d'Anastasie ait été donné à la censure.

# **ANNEXE**