

Dossier
interactif

CLAUDE AUTANT-LARA

La Traversée de Paris



L'AVANT FILM

L’Affiche Inquiétudes	1
Réalisateur & Genèse Ennemi de toutes les hypocrisies	2

LE FILM

Analyse du scénario Deux hommes et un cochon	4
Découpage séquentiel	7
Personnages Les mains sales	8
Mise en scène & Signification Patience, résignation, révolte ?...	10
Analyse d’une séquence Le décor fait la mise en scène	14

AUTOUR DU FILM

Survivre sous l’Occupation	16
Le décor : nature ou studio	18
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d’imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

L’Occupation a amené Marcel Martin, ancien chauffeur de taxi, à vivre du marché noir pour nourrir le couple qu’il forme avec Mariette. Il doit transporter un cochon découpé d’un bout à l’autre de Paris, avec les risques que cela comporte : contrôles, arrestation, envoi en Allemagne dans le cadre du STO... Dans la cave pleine de denrées illégalement stockées, Martin joue de l’accordéon pour couvrir les cris du cochon qu’abat l’épicier Jambier. Mais il apprend que son complice habituel Létambot a été arrêté. Pour retenir un inconnu, Grandgil, qu’il croit peintre en bâtiment et dont il imagine qu’il veut rejoindre Mariette, Martin lui propose de remplacer Létambot. Dans la cave où ils vont prendre livraison des quatre valises de cochon, Grandgil effraie Jambier en hurlant et lui extorque 5 000 francs au lieu des 300 prévus.

Martin, toujours inquiet et peureux, reproche à Grandgil son comportement odieux tandis que le peintre s’étonne que Martin ne se mette pas à son compte. Mais l’ancien « taxi » veut rester « honnête » même dans le marché noir et tient à sa réputation et ses relations. Commence alors un voyage dans la nuit parisienne mal éclairée, avec ses nombreux aléas. Dans un bistrot sordide, Grandgil invective patrons et clients, apeurés, mais prêts à les dénoncer. Peu après, Grandgil assomme un policier trop curieux. Martin refuse sa nouvelle suggestion : garder le cochon pour eux. À l’occasion d’une alerte, Martin découvre le riche appartement-atelier de Grandgil, en fait artiste-peintre qui vit plutôt bien de ses toiles. Il n’a pas fait ce voyage avec Martin pour l’argent mais pour voir « *jusqu’où on peut aller en temps d’Occupation* ». Martin est ulcéré d’avoir été pris comme cobaye, mais Grandgil tient malgré tout à l’aider à remplir son contrat jusqu’au bout. Averti par Jambier, le boucher destinataire, refuse d’ouvrir. Le raffut alerte une patrouille allemande. Un commandant qui apprécie le peintre Grandgil s’apprête à les libérer, mais, à la suite d’un attentat, Martin est seul emmené avec des otages... À la libération, gare de Lyon, Grandgil, respirant la réussite, reconnaît Martin dans son porteur de valises...

L'AFFICHE

Inquiétudes

Cette affiche est signée par un célèbre affichiste français, Guy Gérard Noël. Il a dessiné des affiches pour des classiques comme *Hôtel du Nord*, *La Grande Illusion* ou *Un condamné à mort s'est échappé*, mais aussi pour des films fantastiques tels que *L'Empreinte de Frankenstein*, *Le Cauchemar de Dracula* ou *La Malédiction des Pharaons*. Et frappe ici le caractère inquiétant, sinon effrayant, du décor qui entoure les deux personnages centraux, et celui, agressif, des couleurs, le bleu et le noir des bâtiments en arrière-plan, le rouge du titre et surtout le halo vert vif et pur sur lequel se détachent les héros en noir et blanc (couleurs du film lui-même). Sans cet environnement, nous verrions simplement deux voyageurs qui ont posé leurs grosses – donc sans doute lourdes – valises et scrutent l'horizon, hors du cadre. Cherchent-ils un hôtel ou le but de leur voyage ? Leur visage n'exprime guère la satisfaction du chemin accompli. Le fait que ce qu'ils scrutent ne soit pas seulement en dehors du cadre mais aussi hors du champ de cette anecdote laisse entendre qu'ils sont loin du terme de leur quête, matérielle ou spirituelle. La disposition de l'ensemble est telle qu'ils tournent le dos à un décor effrayant, sinon monstrueux, et semblent regarder vers un avenir aussi incertain qu'invisible. Le décor qu'ils fuient, outre ses couleurs, est composé de surfaces planes ne créant qu'une faible profondeur, comme le sera celui du film. Les maisons noires sont composées de figures quasi géométriques aux angles aigus et menaçants rappelant, pour les cinéphiles, l'expressionnisme allemand et particulièrement *Le Cabinet du Dr Caligari*. La situation que vivent ces deux hommes a quelque chose de fantastique, de cauchemardesque, et peut-être de germanique. Ne serait-ce pas une bonne description de celle que fait régner sur Paris l'Occupation allemande ? La coupole qui surplombe la ville dans le lointain pourrait alors évoquer la culture française noyée dans la nuit... Mais l'inquiétant halo vert semble aussi émaner de leurs personnes...



L'attentisme qualifie parfaitement l'attitude de ces deux personnages. Si la situation est grave, ils ne sont guère prêts à intervenir. Nous reconnaissons Gabin et Bourvil, désignés par leurs noms au-dessus du dessin. La situation de Gabin-Grandgil, en retrait mais surplombant Bourvil-Martin, n'est pas seulement due à la notoriété de l'acteur du *Quai des brumes* : tout en étant entraîné dans l'aventure par Martin, Grandgil domine ce dernier. Chapeau, veste de cuir, écharpe et surtout cravate, Martin est le petit-bourgeois soucieux de paraître respectable, tandis que la tenue de Grandgil, non dénuée d'élégance mais dans un autre style, manifeste la décontraction de l'artiste comme du riche qui peut regarder les autres de haut et le monde avec distance.

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser les couleurs de l'affiche. Le bleu et le noir des bâtiments en arrière-plan, le vert qui entoure les deux protagonistes, le rouge du titre et le marron sur le sol. Que vous inspirent-elles ?
- Pourquoi les personnages sont-ils représentés en gris ? Est-ce simplement une indication sur le film ? En quoi peut-on dire qu'ils ne sont ni tout noirs, ni tout blancs, mais bien tout en nuances (de gris), dans un entre-deux moral ?
- Observer le regard hors champ des deux protagonistes. Pourquoi sont-ils inquiets ? Que peuvent-ils bien regarder ?
- Que nous dit l'affiche sur le genre du film ? Est-ce une comédie ? Un film policier ? Un drame ?

RÉALISATEUR GENÈSE

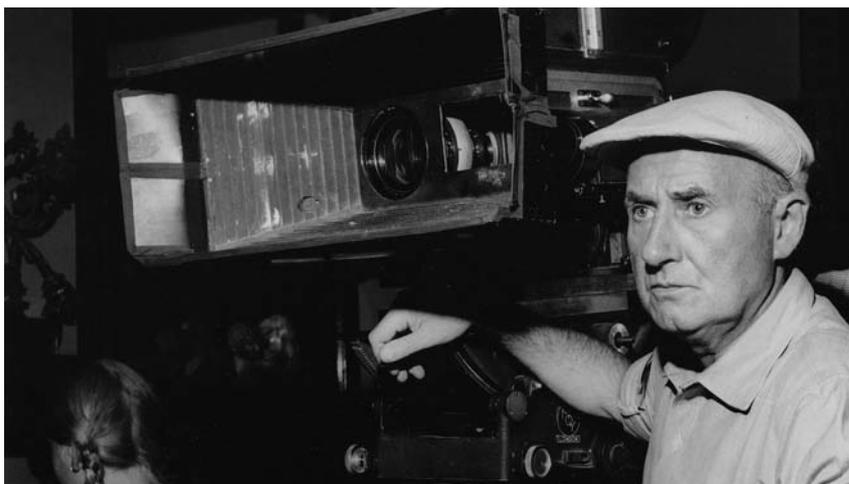
Ennemi de toutes les hypocrisies



Odette Joyeux dans *Douce*.



Gabin-Bardot : *En cas de malheur*.



Édouard Autant était architecte, Louise Lara actrice célèbre de la Comédie française. Tous deux, passionnés de théâtre, abandonnèrent ce statut avantageux pour monter des pièces de jeunes auteurs : Péguy, Claudel, Laforgue, Apollinaire... Né le 5 août 1901 à Luzarches (Val d'Oise), Claude Autant bénéficie de ce climat et d'excellentes études. Entré aux Beaux-Arts à seize ans, il est décorateur, parfois costumier, pour des réalisateurs alors d'avant-garde, comme René Clair. En 1923, il fait partie de l'équipe de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, comme Fernand Léger, Robert Mallet Stevens, Paul Poiret, Darius Milhaud... À 22 ans, il réalise un court métrage d'avant-garde remarqué, *Fait-Divers*, interprété par Louise Lara et Antonin Artaud. En 1928-29, *Construire un feu*, tentative d'écran large à l'aide de l'« hypergonar » du Pr. Chrétien, futur CinémaScope, est un échec. En 1932, il revient aigri d'Hollywood où il dirige des versions françaises de films de D. Fairbanks Jr et B. Keaton.

Une arrogante dérision

Après des besognes alimentaires, l'éloignement ou l'interdiction de nombre de réalisateurs durant l'Occupation, permet enfin à Autant-Lara de faire montre de son talent avec trois films dit « roses ». *Le Mariage de Chiffon* (1941), *Lettres d'amour* (1942) et *Douce* (*id.*) sont des films légers parfois teintés d'amertume, auxquels Odette Joyeux prête son charme et sa grâce acidulée¹. Goebbels avait écrit dans son journal : « J'ai donné des directives très claires pour que les Français ne produisent que des films légers, vides et si possible stupides. » C'est bien apparemment le cas, mais avec la complicité du scénariste et dialoguiste Jean Aurenche (rejoint par Pierre Bost), Lara contourne les censures allemande et française. Sur fond de frivolité et de passé historico-politique de pure fantaisie, il prête aux protagonistes, surtout féminins, des comportements et des audaces inacceptables dans un contexte contemporain. « Religion, famille, charité, stabilité sociale, ces piliers de l'idéologie vichyssoise, sont passés ici à la moulinette d'une arrogante dérision », écrit fort justement Pierre Billard². La réputation d'Autant-Lara comme trublion moral et politique se confirme en 1947 avec *Le Diable au corps* (1947), adaptation du roman déjà sulfureux de Raymond Radiguet. Rappelons que le « collégien » François (Gérard Philipe) y a une liaison passionnée avec une jeune femme, Marthe (Micheline Presle), dont le mari est au front. Roman (1923) et film suivent de peu les armistices des deux guerres mondiales et



Tournage du *Diable au corps*.



Tournage de *L'Auberge rouge*.

le film est reçu comme une gifle aux anciens combattants, aux résistants, à l'honneur de l'armée. Pour *Le Courrier Français du Sud-Ouest*, il « ajoute le cynisme le plus révoltant à l'exaltation de l'adultère en ridiculisant la famille, la Croix-Rouge et même l'armée... » Pour Autant-Lara, Aurenche et Bost, il ne s'agissait que de décrire la passion de deux jeunes gens en marge de la société et de la guerre. Ils trouvent parmi leurs défenseurs les critiques du protestant *Réforme* et de *Témoignage Chrétien*, pour qui l'immoralité n'est pas dans le comportement du couple, mais dans le contexte : la guerre elle-même.

Le Diable au corps est capital dans la filmographie d'Autant-Lara. Il confirme le talent de Micheline Presle, fait de Gérard Philipe une star et du réalisateur un cinéaste de premier plan. Il marque aussi sa rencontre avec le décorateur Max Douy, dorénavant attiré. Surtout, désormais, le travail du trio Lara-Aurenche-Bost est orienté (et jugé) autour de quelques thèmes : critique sociale de la famille bourgeoise, du cynisme et de l'avidité des « riches », des faux-semblants, de la religion et des hypocrisies morales... Leurs films affronteront les attaques de l'opinion conservatrice et religieuse comme les interdictions locales et les censures diverses. La réputation de cinéaste « de gauche » d'Autant-Lara repose également sur le fait que de 1947 à 1962, il est à la tête du Syndicat des Techniciens du Cinéma, affilié à la CGT, donc proche du Parti Communiste. Pourtant, Autant-Lara est plus « anarchiste » – il dira plus tard : « anarchiste bourgeois » – que « communiste », mais il défend avec acharnement les intérêts de la profession contre Hollywood et plus tard contre la Nouvelle Vague.

Dans plusieurs de ses films, on retrouve le couple dont Marthe et François sont la matrice : deux jeunes gens en butte à la famille, la tartufferie, le cynisme de la société bourgeoise, tentant de vivre, sinon contre, du moins en marge de celle-ci... Ce sont les enfants idéalistes de Dupont, piètre héros affairiste enrichi par la guerre et le marché noir du *Bon Dieu sans confession* (1953). Ce sont aussi les adolescents du *Blé en herbe* (1954), d'après Colette, où le scandale vient du dépuce-
lage du garçon par une femme d'âge mûr (Edwige Feuillère), « qui n'est même pas une amie de sa mère », précise alors un critique ! Dans *L'Auberge Rouge* (1951), le jeune couple formé par le novice et la fille des aubergistes est très sulpicien, mais autour d'eux règnent cupidité, concupiscence, fourberie, et indignation professionnelle modérée du moine incarné par Fernandel. Le pamphlet féroce anti-riches et anticlérical, en virant à la farce et la pantalonnade, suscite plus la complicité qu'il ne dérange vraiment. Beaucoup plus subtil et pervers sera le remarquable sketch des *Sept Péchés capitaux*, *L'Orgueil*, l'année suivante.

Bourgeois et/ou anarchiste ?

En 1958, l'avocat d'âge mûr incarné par Jean Gabin dans *En cas de malheur*, d'après Simenon, est confronté à l'amoralité faussement innocente et à l'attitude pour le moins fluctuante du personnage incarné par Brigitte Bardot et le radicalisme politique simpliste de l'ouvrier que joue Franco Interlenghi. C'est bien sur la perte de repères du « bourgeois » respectable saisi par le démon de minuit que s'attarde Autant-Lara. Si le film plaît, c'est moins au public de *Et Dieu... crée la femme* qu'à celui des *Grandes Familles* ou du *Président* ! Ce n'est pas pour rien que le Dupont du *Bon Dieu sans confession* rappelle à ses enfants épris d'idéal qu'ils devaient leurs études à « son argent sale » ! Où est donc passée l'anarchie ?

Du *Diable au corps* à *En cas de malheur*, le statut personnel d'Autant-Lara a changé. Il a subi l'attaque des « Jeunes-Turcs » des *Cahiers du cinéma* qui l'ont pris, lui et ses deux scénaristes, pour cible principale, comme les représentants de ce qu'ils appellent la « Tradition de la Qualité ». Dans son pamphlet « Une certaine tendance du cinéma français »³, Truffaut reproche à cette « Qualité française » la dictature du scénario sur la mise en scène, celle-ci n'étant qu'un ornement agréable à l'œil. Il reproche également à Aurenche et Bost, dans leurs adaptations d'œuvres littéraires, la pratique des « équivalences » : le remplacement d'une scène jugée « intournable » par une autre de leur cru, ce qui permet de glisser en fraude un détail antimilitariste ou anticlérical absent de l'original. Pour Truffaut, cette pratique consiste à sous-estimer, voire mépriser les capacités du cinéma. Ce mépris s'étend au contenu du film, d'un pessimisme noir, et surtout aux personnages, des êtres médiocres, vils, abjects ou simplement mesquins et grotesques. À cette « Tradition de la Qualité », Truffaut oppose les « Auteurs » (Renoir, Bresson, Becker, Ophuls, Tati...) pour lesquels l'écriture cinématographique (la « mise en scène ») est l'acte créateur fondamental dont le scénario n'est que le support, voire le prétexte. Sans discuter ici les thèses de Truffaut, notons que l'essentiel de l'œuvre d'Autant-Lara est composée d'adaptations et que le souci de fidélité à la lettre comme à l'esprit n'en est pas la vertu première. Et Truffaut n'a pas tort d'affirmer qu'Autant-Lara pourrait se reconnaître dans cette phrase de Flaubert « Je les roulerai tous dans la même boue – étant juste », plutôt que dans le trop célèbre « Madame Bovary, c'est moi ».

En fait, le point central du différent tient au fait que si Autant-Lara sait être un brillantissime technicien, comme dans *Occupe-toi d'Amélie* (1949), son film préféré, il est convaincu que le propos prime tout, la forme en découlant naturellement. C'est ainsi que pendant plus de dix ans, à partir de 1950, un projet mobilise cet ardent antimilitariste sur fond de guerre

d'Indochine et d'Algérie : un film sur l'objection de conscience intitulé *L'Objecteur*. Il finit par le produire lui-même, rebaptisé *Tu ne tueras point*, avec l'aide de l'Italie et la Yougoslavie. Interdit en France, il n'y sort qu'en 1963, après la signature des accords d'Évian. La critique respecte ce « pamphlet didactique », mais le public s'abstient.

À partir de 1960, sur le plan de l'écriture, il devient impossible de distinguer la patte du cinéaste, et le succès est de moins en moins au rendez-vous. *Le Journal d'une femme en blanc* et surtout *Le Nouveau Journal* (1965-1966) suscitent l'intérêt pour leur sujet : le statut professionnel des femmes, la contraception et l'avortement... Ironie du sort, toujours passionné de Stendhal, l'antimilitariste Autant-Lara accepte en 1977 de tourner un mélodrame insipide pour Marcel Dassault, *Gloria*, en échange de la promesse de produire *La Chartreuse de Parme*, promesse que ne tiendra pas le marchand de matériel militaire. Dans les années 1980, Claude Autant-Lara publie des livres de souvenirs où il règle surtout des comptes dans un style imité de Céline. La méchanceté, la mesquinerie, la xénophobie, voire plus, surprennent ses amis et admirateurs. En 1989, dans le magazine *Globe*, après avoir été élu sur une liste Front national au Parlement européen il s'en prend à Simone Veil dans des propos odieusement antisémites ! Trajectoire prévisible, aigreurt ressassée, vieillissement ?...



Genèse de « *La Traversée de Paris* »

Lorsque la nouvelle de Marcel Aymé, *La Traversée de Paris*, paraît en 1947, Autant-Lara songe déjà à un sujet sur le marché noir tandis qu'Aurenche en fait acquérir les droits⁴. Mais dans les années qui suivent la Libération, le temps est à l'exaltation de la Résistance et d'une France presque tout entière vouée à chasser l'envahisseur (cf. p. 10). Censure directe puis autocensure règnent. Au début des années 1950, la fantaisie ou la franche rigolade – *Fanfan la Tulipe* (1952), *Deux de l'escadrille* (1952) – s'emparent des mythes héroïques, mais si « l'héroïsme est parfois caché [il] finit toujours par éclater. »⁵ Ce n'est donc qu'après le succès du *Rouge et le noir* (1954) que le producteur, Henry Deutschmeister⁶ rachète les droits et qu'Aurenche et Bost développent le projet de *La Traversée de Paris*. Mais la production mise sur pied, le projet doit s'arrêter deux ans à la suite d'une « panne sèche » (Aurenche). Ni le trio d'auteurs ni le producteur n'aiment la fin de la nouvelle, avec

le meurtre soudain de Grandgil par Martin, mais personne n'a de solution de remplacement, jusqu'à ce qu'un fait réel (la rafle) raconté par hasard à Bost débloque la situation. Lara et Bost penseront toujours que le film aurait dû s'arrêter au départ de Martin avec les otages. La seconde fin fut tournée quelques semaines plus tard à la gare de Lyon, à la demande « de ce gros con de Deutschmeister » (Autant-Lara, sic).

À la lecture du scénario, Marcel Aymé se montre réticent. En effet, explique Aurenche, ils avaient « gauchi le sujet » en noircissant Grandgil et en faisant de Martin une victime trop naïve. Il trouve également que Gabin est trop vieux pour le rôle. En fait, Aurenche avait écrit les rôles pour Gabin – revenu au premier plan avec *Touchez pas au grisbi* en 1954 – et Bourvil tandis qu'Autant-Lara souhaitait Yves Montand et Bernard Blier. Aurenche avoue avoir menti à Montand pour l'écarter. Gabin ne trouve pas Grandgil « assez sympathique », que c'est un « salaud », « un agent provocateur », mais se laisse convaincre. Le choix de Bourvil n'est pas évident en 1955-1956. Fantaisiste de cabaret né en 1917, il a débuté au cinéma en 1945 avec *La Ferme du pendu*, « mélodrame paysan » où, chanteur de noce, il interprète une chanson au succès retentissant, *Les Crayons...* « L'imbécile heureux, voilà mon emploi », expliquera-t-il toujours, même si son plus gros succès personnel s'intitule *Pas si bête* (1947) ! Marcel Aymé l'a détesté dans l'adaptation du *Passe Muraille* en 1951 et voit dans ce choix une dérive inévitable vers la « grosse guignolade ». Il menace de retirer son nom, mais après avoir vu le film, il revient sur son jugement tant sur l'adaptation que sur l'acteur, « tout à fait remarquable ».

Il est évidemment impossible de tourner la nuit dans Paris en 1956 dans une quinzaine de rues et quartiers en rendant l'atmosphère visuelle de l'Occupation. Le film se tourne donc en studio, à Franstudio (Saint-Maurice), du 7 avril au 9 juin 1956. Max Douy travaille, pour les extérieurs, en « perspective forcée », c'est-à-dire que « des silhouettes en contre-plaqué découpé représentant les divers quartiers [...], peintes en gris foncé, presque noir » se détachent sur des fonds de ciel peints en gris foncé⁷. Les scènes sont éclairées par les réverbères réglés à une puissance correspondant à celle autorisée par la défense passive en 1943.

À sa sortie, *La Traversée de Paris* film est au quatrième rang des fréquentations en France pour l'année 1956, avec 4 893 174 entrées, devancé par des superproductions : *Michel Strogoff*, *Guerre et paix* et *Notre-Dame de Paris*. Bourvil est primé à Venise et le film par le Syndicat de la Critique⁸, ex æquo avec *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson, un des « auteurs » de Truffaut !

1) Ce qu'elle fera encore dans *Sylvie et le fantôme* (1947).

2) *L'Âge classique du cinéma français*, Flammarion, Paris, 1995, p. 402.

3) *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.

4) Jean Aurenche, *La Suite à l'écran*, Institut Lumière/Actes Sud, 1993.

5) Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Cahiers de la Fondation des Sciences Politiques, Armand-Colin, Paris, 1972.

6) Déjà producteur d'Autant-Lara pour *Les Sept Péchés capitaux*, *Le Blé en herbe* et *Le Rouge et le Noir*.

7) Max et Jacques Douy, *Décors de cinéma. Un siècle de studios français*, Éd. du Collectionneur, Paris, 1993 et 2003.

8) Voir générique, p. 21.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Deux hommes et un cochon



La Traversée de Paris adapte la nouvelle homonyme de Marcel Aymé publiée en 1947 dans le recueil *Le Vin de Paris* (Gallimard). Aurenche et Bost commencent par la simplifier. Quoique familiers des flash-back, ils choisissent de revenir à la stricte chronologie. Ils renoncent en particulier à situer la rencontre de Grandgil et Martin après la visite chez Jamblier (devenu Jambier), ce qui permet surtout d'inventer l'abattage clandestin, peu professionnel, dans la cave par la famille Jambier qui révèle la frilosité de Martin et son désir de ne pas s'en mêler tout en « en étant ». Ils éliminent ensuite un souvenir obsédant de Martin : le meurtre, réel ou imaginaire, d'un soldat turc dans les Dardanelles durant la Grande Guerre. Cette obsession, très marquée par le réalisme poétique des années 1930, permettait d'expliquer (sinon justifier) le coup de folie par lequel l'ancien « taxi » tuait Grandgil. Elle n'a plus lieu d'être, puisque les auteurs ont opté pour une autre fin...

Signalons également parmi les aménagements le développement du personnage de Mariette, juste évoqué dans la nouvelle (cf. « Personnages », p. 8-9) et l'invention d'une double fin (cf. « Genèse », p.4).

Le récit de *La Traversée de Paris* repose sur un principe archiclassique : la rencontre fortuite de deux hommes que tout oppose et qui doivent accomplir ensemble une mission dangereuse au cours de laquelle chacun révèle progressivement son vrai visage. L'exposition (séq. 1 à 6) présente la situation d'où découlent les deux intrigues principales : Martin doit convoier son cochon du quartier du Jardin des Plantes jusqu'à la boucherie Marchandot, rue Lepic, au milieu des dangers. Même si Grandgil se révèle parfois utile, comme lorsqu'il parle allemand, son comportement étrange – y compris le fait de parler l'allemand – rend à d'autres moments l'aventure encore plus périlleuse. C'est cette aventure physique, matérielle, qui domine jusqu'à la séquence 15 incluse.

Mais l'arrivée de Grandgil (6) a introduit une seconde intrigue, plus souterraine, psychologique et morale. Le mobile et le but de Martin sont limpides : il fait ce travail pour manger et pour nourrir Mariette – « le *beefsteak assuré* » –, celle qu'il aime. Et il agit avec un maximum de précautions (trop ?) pour rester libre et en vie. Mais pourquoi Grandgil prend-il, lui, au contraire, autant de risques inutiles ? Quel est son véritable but ? Est-il, selon un terme de l'époque, un « provocateur » ? (5)

Pourquoi cherche-t-il à instiller le doute dans l'esprit si simple de Martin ?

Dès lors, les deux intrigues marchent de moins en moins de pair et se perturbent de plus en plus, d'autant que les « provocations » de Grandgil vont crescendo : il est moins dangereux de traiter des misérables de « *salauds de pauvres* » qu'assommer un policier. Le problème devient alors : « Martin et Grandgil pourront-ils se supporter jusqu'au bout et la conjonction de leurs forces permettra-t-elle l'accomplissement de la première intrigue ? » Ou encore : « Le cochon atteindra-t-il la rue Lepic ? » Car l'attitude de Grandgil, au lieu d'être atténuée par la timidité de Martin, se révèle contagieuse : révolté contre la société, représentée par Grandgil, Martin oublie toute raison et se comporte comme Grandgil (qui renchérit), alertant par ses cris la patrouille allemande... C'est la faute qui pouvait s'achever en tragédie pour Martin mais tout aussi bien pour Grandgil.

Un western urbain et nocturne

La Traversée de Paris est une sorte de western urbain et nocturne. Autant-Lara comme Aurenche et Bost auraient été surpris de se voir comparés à Howard Hawks, le réalisateur de *La Rivière rouge* (1948) ou de *La Captive aux yeux clairs* (1952), quasi défié par la future Nouvelle Vague. Un trajet, deux hommes opposés dont le différent influe sur cette trajectoire, une succession de moments d'action, de progression géographique, et de haltes paisibles où se développent les raisons et arguments de leur opposition... Soit, côté action : faire monter les prix chez Jambier (7), échapper à un contrôle et un accident de valise (8), ne pas se laisser jeter ou dénoncer par les clients du café du Pont Sully (9), faire fuir des policiers soupçonneux (10), piéger des chiens affamés (13), assommer un autre policier (14), échapper à une patrouille puis une alerte (15)... Côté repos, le repas du restaurant du canal Saint-Martin (6), « bleu » (ecchymose) de Martin près du Jardin des plantes (8), repos forcé au bistrot du pont Sully (9), discussion en marchant, poème de Heine (10), et évidemment halte polémique et révélatrice chez Grandgil (16), puis causerie esthétique de Grandgil avec le Commandant devant un Martin ébahi (20)...

Si l'intrigue extérieure, d'aventures ou de type policier, maintient l'intérêt jusqu'au bout, elle entre de plus en plus en contradiction avec l'aventure morale. Le spectateur ne souhaite pas que Martin soit abattu lorsqu'il tente de s'échapper, en ombres chinoises, devant la boucherie Marchandot, même si agacent parfois sa naïveté, sa trop grande prudence, son irritabilité ou son implication dans le marché noir – dont personne dans les faits et le dialogue ne conteste la nécessité, au contraire (cf. 5). Il ne souhaite guère qu'il soit emmené parmi les otages et pas plus l'arrestation de Grandgil malgré sa collusion avec le Commandant allemand, d'autant qu'il tente de protéger Martin et que ses arguments financiers ne sont pas absurdes. Un temps – Martin emmené, Grandgil impuissant (20) –, l'aventure physique semble l'emporter... Une ellipse indéterminée ramène, gare de Lyon (22), à la question morale autant que psychologique et politique sans en expliciter la conclusion : l'aventure finit bien pour les deux héros qui ont frôlé la mort mais survivent. Après tout, Martin n'a pas trahi sa morale personnelle et « civique » : du marché noir, mais honnête ! Ni Grandgil la sienne, qui relève un peu plus d'une forme de « real politic », voire de « real ethic » comme on dit aujourd'hui, voire simplement de « cynisme » épique.



PISTES DE TRAVAIL

- Afin de travailler sur la question de l'adaptation, on pourra imaginer un exercice comparatif entre la trame narrative de la nouvelle de Marcel Aymé et celle du scénario de Jean Aurenche et Pierre Bost. L'ordre des événements et des rencontres ou la linéarité chronologique pourront être le point de départ de cet exercice.
- Noter les points communs entre la dramaturgie du film et celle des classiques du western : deux personnages que tout oppose entreprennent un dangereux voyage pour convoier une marchandise précieuse dans un environnement hostile. Sauf que la traditionnelle diligence et les fiers destriers laissent place ici aux vieilles chaussures et à la marche à pied tandis que les paysages ensoleillés de la vallée de la mort sont remplacés par les rues sombres d'un Paris occupé. Et un cochon en guise de billets de banque...
- Analyser les trois dénouements envisagés : celui de la nouvelle (Martin tue Grandgil), celui d'Autant-Lara (séq. 20), et celui imposé par le producteur qui n'était pas prévu au départ (la séquence de la gare, 22). En quoi l'ajout de cette dernière séquence change-t-il profondément le film ?

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Logo Gaumont puis générique sur actualités d'époque : troupes allemandes dans Paris, vie quotidienne, musique militaire triomphante.

2 – 0h02'12

Métro Saint-Marcel, jour : un officier allemand jette une pièce à un aveugle qui joue *La Marseillaise* au violon. Sortant du métro, Martin s'étonne de ce culot. « *Ce n'est pas toi qui en ferais autant !* », lance Mariette qui l'accompagne. Il donne une pièce à l'aveugle puis renseigne un paysan avec sa vache.

3 – 0h03'24

Rue Poliveau, Martin passe devant l'épicière (Mme Jambier) qui explique à des femmes qui font la queue qu'elle n'a plus rien en magasin. Mariette va l'attendre dans un café.



4 – 0h04'05

Martin rejoint au sous-sol l'épicière Jambier qui, avec sa femme et son père, égorge un cochon. Martin joue de l'accordéon pour étouffer le bruit.

5 – 0h06'63

Le soir, dans un café-restaurant près du canal Saint-Martin et de l'avenue de la Bastille, Martin apprend que son complice habituel Létambot a été arrêté pour trafic de savonnettes. Deux policiers recherchent un voleur de charbon. Un inconnu, Grandgil, se voit refuser un calva puis du savon. Aux toilettes, Mariette lui prête une savonnnette, puis elle refuse d'accompagner Martin au cinéma. Celui-ci la giflle. Elle part. Il regrette son geste...

6 – 0h15'05

Martin invite à dîner Grandgil, qu'il prend pour un peintre en bâtiment. Il commande des denrées rares suscitant l'envie des autres clients et lui propose un travail pour la nuit. Grandgil comprend qu'il craint qu'il ne rejoigne Mariette.

7 – 0h19'10

Ils se rendent chez Jambier, vite irrité par ce Grandgil qui n'hésite pas à goûter les marchandises en stock (charcuterie, alcools, etc.), et fait monter les prix en criant à tue-tête : « *M. Jambier, 45, rue Poliveau* »...

8 – 0h26'31

Boulevard de l'Hôpital, Martin reproche à Grandgil sa méthode peu honnête pour obtenir 5 000 francs au lieu des 300 promis à chacun... Passé le Jardin des Plantes, Grandgil lui demande

pourquoi il travaille pour les autres au lieu de se mettre à son compte. Pont Sully, ils évitent deux agents qui contrôlent les papiers, puis la poignée d'une valise de Martin casse.

9 – 0h30'13

Dans un petit café proche, Grandgil demande du vin chaud que le patron rechigne à leur servir. Les valises attirent l'attention des clients et inquiètent le patron, d'autant que Grandgil paie avec un des billets de mille de Jambier. Inquiète et excédée, la patronne demande aux habitués de mettre les valises dehors. Grandgil pique une colère : la jeune femme qui fait la lessive dans un coin est une Juive qu'ils exploitent. Il les accuse d'être de mauvais français lâches, révèle le contenu des valises, les met au défi d'appeler les flics, concluant : « *Saluds de pauvres !* ».

10 – 0h36'34

Pont Sully. Grandgil est encore furieux, Martin l'est aussi, mais à cause des risques que leur a fait courir la sortie de celui-ci. Un chien les suit, attiré par les valises, Grandgil éloigne deux agents en parlant allemand (poème de H. Heine) et suggère à Martin de garder le cochon pour eux. Mais Martin est « honnête » et veut garder ses relations.

11 – 0h39'51

Après avoir croisé, rue Saint-Antoine, une prostituée âgée dont un Allemand se moque, Grandgil suggère qu'ils s'arrêtent chez Martin, rue de Turenne, voir si Mariette est rentrée.

12 – 0h41'34

Mariette finit de préparer sa valise pour quitter Martin, mais entendant Grandgil téléphoner en allemand, inquiète, elle avertit Martin et choisit de rester.



13 – 0h45'11

Grandgil tente en vain de se débarrasser des chiens qui les suivent.

14 – 0h47'00

Un agent les interpelle. Martin invente une histoire mais Grandgil met le policier KO. Martin est furieux : il est grillé dans son quartier et Grandgil distribue du cochon aux chiens pour les calmer. Martin tente en vain de le frapper.

15 – 0h50'27

Un cycliste les avertit d'une patrouille. Ils se réfugient dans l'entrée d'un immeuble où une jeune fille les prend pour des résistants avant de s'intéresser au cochon.

16 – 0h52'27

Rue Saint-Georges, suite à une alerte, Grandgil entraîne Martin dans son appartement-atelier cosu. Celui-ci comprend que Grandgil est un artiste-peintre réputé et n'a transporté le cochon que pour l'expérience. Il rend même l'argent de Jambier.



17 – 0h57'14

Marchandot, boucher de la rue Lepic destinataire du cochon, avertit Jambier qu'il supportera seul les conséquences si Martin ne livre pas, puis, avec sa femme, descend fiévreusement un demi-veau à la cave pour le découper.

18 – 0h59'08

Martin, furieux d'avoir été pris comme cobaye veut finir seul la livraison.

19 – 0h59'53

Grandgil accompagne pourtant Martin. Affolé, le couple de bouchers se tait, caleffré alors qu'ils hurlent en vain : « *Marchandot !* » Une patrouille allemande survient et emmène hommes et valises. Le boucher est soulagé, son épouse remercie Dieu.

20 – 1h03'25

À l'hôtel particulier Louis XV où est installée la Feldgendarmrie, le commandant, heureux de rencontrer le fameux peintre Grandgil, s'appête à le libérer ainsi que, à sa demande, Martin. Mais ils sont embarqués avec les autres otages en représailles au meurtre d'un officier. « *C'est trop con..., leur guerre et puis le reste...* », peste Grandgil. Le Commandant le fait libérer tandis que Martin part avec les autres, criant : « *Et moi ?...* »

21 – 1h16'20

Images d'actualités de la Libération.

22 – 1h17'31

Plus tard... Gare de Lyon, Grandgil, resplendissant de satisfaction et du parfum de la réussite, découvre que son porteur n'est autre que Martin. « *Alors Martin, toujours les valises...* » – « *Eh, oui... celles des autres...* », répond l'ancien « taxi »...

Durée totale du film sur DVD : 1h19'48

PERSONNAGES

Les mains sales



Au début du film, Grandgil accepte le savon de Mariette pour se laver les mains. À la fin, ses mains sont immaculées, puisqu'elles ne portent même plus de valises. Avoir les mains sales ou propres, telle est la question centrale de *La Traversée de Paris*.

Martin

Chauffeur de taxi réduit au chômage, Martin a un double but : survivre en faisant vivre Mariette, d'où le marché noir, et conserver sa dignité, c'est-à-dire l'image qu'il se fait de lui-même et que lui renvoient les autres. Il doit affirmer sa dignité face à la jeune femme, peut-être infidèle, sa complicité avec ceux qui ne font pas la queue (petit signe de tête à Mme Jambier devant l'épicerie) ou son statut de chef des opérations vis-à-vis de Grandgil... Son habillement désigne également son désir de paraître de petit-bourgeois bien sous tous rapports. Mais la façade s'effrite à chacune de ses initiatives : il « retire » les *clagues* données à Mariette, se voit finalement forcé d'emmener Grandgil, est terrifié par les retombées possibles de l'audace de ce dernier qui lui volera le leadership. Pourquoi est-il du clan des perdants ? Une image suffit à y répondre : tandis que les Jambier se salissent les mains en tuant le cochon, Martin joue de l'accordéon sur un escalier, à mi-hauteur : il participe, mais se voudrait au-dessus de la mêlée, préférant garder les mains propres. Il est incapable de s'élever au-dessus de la (et sa) situation. Il n'aura jamais l'audace ni la sérénité de l'aveugle du métro ou de Grandgil. Autre image pitoyable : son appel à Grandgil lorsque le camion l'emporte vers un destin tragique... Pourtant, sur le quai de la gare, il sourit à Grandgil. Il ne sera pas l'artiste de sa propre vie, mais seulement Martin, celui qui porte les valises de ses « propres » mains !

Grandgil

Grandgil est, de façon presque caricaturale, l'opposé de Martin. Lorsqu'il apparaît, de dos, il est sans passé connu et n'a aucun objectif, alors que Martin ne cesse d'expliquer d'où il vient et ce qu'il espère (du moins dans un avenir proche). Grandgil

a l'assurance, la force tranquille, l'absence de doutes qui manquent à Martin. Rassurant ? Il le sera de moins en moins. D'abord souriant en réclamant lumière, calva et savon, comme un Gabin sorti de *La Belle Équipe* ou du *Jour se lève*. Mais Grandgil n'est pas un véritable ouvrier. Rapidement, sa méchanceté gratuite inquiète. Ces « *salauds de pauvres* » sont prêts à « *baisser leur froc* », mais lui n'a pas besoin de voler du charbon, ne prête pas de savonnette et s'il aide Martin, c'est avec une curiosité malsaine, pour conforter son sentiment de supériorité, d'autant que les attentions de Mariette et la condescendance initiale de Martin le flattent. Gabin a copié le style vestimentaire de Grandgil sur le peintre Maurice de Vlaminck, collaborateur à ses heures. Malgré ses invectives contre la lâcheté du petit peuple, Grandgil accepte la situation comme un spectacle, ce que l'argent et l'admiration artistique de la race des seigneurs lui permettent. C'est le parfait « anarchiste de droite » plus souvent proche de la fausse bonhomie de Marcel Aymé que de la violence célinienne. En fait, son confort matériel, intellectuel et moral n'a rien à envier à la résignation de ceux qu'il vitupère. Il est un bref moment sensible au désarroi de Martin, qui ne sait que survivre, lorsqu'il est emmené comme otage, mais le regard final, satisfait et dominateur, qu'il lance de la fenêtre du train est terrifiant. Regard de classe, et même de 1^{re} classe ! « *Pauvre Martin, pauvre misère* », chante Brassens...

Mariette

Son rôle est apparemment mineur dans ce film d'hommes, mais elle n'est pas un simple faire-valoir. Elle souligne d'abord la veulerie de Martin vite prêt à critiquer l'aveugle jouant *La Marseillaise* ou à retirer ses *clagues* et la supplier avant de jouer le dur devant Grandgil. C'est elle qui fait préparer les rognons gagnés par Martin, mais aussi qui porte le savon à Grandgil qu'elle prend pour un voleur de charbon. Surtout, elle se refuse à abandonner Martin lorsqu'elle le croit en danger. Cette générosité sans mièvrerie grandit et justifie Martin. C'est par rapport



à elle que le personnage de Martin prend tout son sens. Grandgil est seul, habite apparemment seul, part seul en train. Est-ce la cause ou la conséquence de son égoïsme et de son sentiment de supériorité qui frisent l'ignominie ? Peu importe. Martin, lui, n'est pas seul : il aime Mariette et c'est pour elle qu'il accepte, entre autres, d'être exploité par Jambier ou utilisé et méprisé par Grandgil. Et Mariette l'aime. L'existence de Mariette va jusqu'à humaniser Grandgil. Il pousse Martin à passer à l'hôtel vérifier si elle est bien rentrée. Et sans Mariette, Grandgil serait-il, même si c'est pour un instant, si désemparé de ne pouvoir sauver Martin de la rafle ?

Le Commandant allemand

Avant le Commandant de la Feldgendarmerie, il y a l'officier qui donne, après une brève hésitation, une pièce à l'aveugle provocateur du métro Saint-Marcel : le Reich étant encore triomphant, il peut se permettre cette générosité envers ce « résistant » courageux et inoffensif. Le Commandant de l'hôtel Louis XV peut encore flatter le peintre réputé Grandgil et envisager de protéger Martin tout en montrant qu'il n'est pas dupe. Le marché de l'art efface le marché noir tout court. C'est lui, et la puissance de l'occupant, qui décrètent qui peut s'apparenter ou non à la race supérieure. Il ne sauve d'ailleurs que Grandgil et ne fera rien pour sauver in extremis Martin. Mais comme le montre l'entassement de caisses, l'occupant n'est que de passage. Le Commandant pourra-t-il empêcher une seconde fois l'artiste de retomber dans la catégorie des Martin ? La fin du film prouve que même après son départ, les Grandgil seront toujours sauvés !

Les autres

Autour de ces « héros », outre les patrouilles allemandes fonctionnelles, c'est le petit peuple des « pauvres », entendons, dans le langage de Grandgil, des « médiocres », condamnés qui se condamnent eux-mêmes, même s'il y a certes quelques rarissimes silhouettes sympathiques, comme ce cycliste qui avertit Martin et Grandgil de l'approche d'une patrouille. L'ensemble est constitué de passants ou de policiers accomplissant leur devoir sans joie ni remords, et surtout de trouillards soucieux de leur survie à l'abri des regards et des ennuis, mais prêts à exploiter (une gamine juive) ou dénoncer si nécessaire. Significative est la jeune fille qui prend nos héros pour des résistants avant de déchanter mais qui accepterait sans doute une côtelette du cochon... Jambier et son épouse ne sont que la mise en évidence du fonctionnement des patrons et clients du bistrot, comme le couple de bouchers Marchandot.



Un peu de tout !

Aux policiers qui lui demandent ce qu'il a sur les mains, un homme qui trie des mégots dans le café-restaurant du boulevard de la Bastille répond : « *Un peu de tout !* » Tous en effet ont les mains sales et chacun s'efforce de se les laver. Grandgil les lave symboliquement au début et se paie le luxe de les garder immaculées pour la fin du film. Jambier se les salit sans remords (mais fait tout de même égorger le cochon par son beau-père !). Martin, et c'est sans doute son tort, à mi-chemin entre l'épicier et l'artiste, restera le dindon de la farce sociale... Mais est-il vraiment malheureux ?

PISTES DE TRAVAIL

- Noter la complexité des deux personnages principaux. À l'image de leur représentation sur l'affiche, ils ne sont pas « bons » ou « mauvais », mais tout en nuances et en contradictions. Leurs positions morales sont souvent ambivalentes, à l'image du marché noir « honnête » auquel se prête Martin, ou du comportement paradoxal de Grandgil. Sa vision du monde froide et désabusée révolte autant qu'elle émeut. Elle ne cache pas seulement son ennui, mais aussi et surtout un profond désespoir. Tous deux ont pourtant un point commun : la lâcheté d'assumer leurs propres contradictions.
- Montrer comment l'humour de Grandgil évolue tout au long du film. Le personnage qui nous fait rire dans le bar (6) ou chez Jambier (7) se transforme peu à peu en clown cynique capable des pires méchancetés.
- Si *La Traversée de Paris* est un film pessimiste, le personnage de Mariette, plus important que dans la nouvelle, en est peut-être la seule lueur d'espoir. En agissant pour elle, Martin nuance quelque peu son opportuniste lâcheté. C'est elle aussi qui donne tort à Grandgil sur ces « *salauds de pauvres* » en lui offrant son aide sans même le connaître.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Patience, résignation, révolte ?...



Si *La Traversée de Paris* est un film historique, ce n'est pas nécessairement par la justesse de la description qu'il donne d'une période toujours discutée. C'est aussi et surtout parce que c'est le premier film français « populaire » à donner de cette période une image qui tranche avec tout ce qui précède dans le cinéma français post Seconde Guerre mondiale¹. En 1956, le public n'a jamais vu de film qui porte un regard aussi « cynique » – au sens philosophique du terme – sur l'Occupation. Toutes proportions gardées, *La Traversée de Paris* est un choc aussi salutaire que le sera pour beaucoup en 1972 l'ouvrage de l'Américain Paxton, *La France de Vichy*², qui montre la responsabilité des autorités françaises, en particulier dans les déportations.

Jusqu'à *La Traversée de Paris*, les projecteurs ont été surtout braqués sur les résistants de l'intérieur ou de l'extérieur. Le cinéma dès 1945-46 crée le mythe du Résistant libérateur et un genre provisoire : le « film de Résistance », d'abord à travers des documents ou des actualités reconstituées comme *La Bataille du rail*, de René Clément (1946), puis des fictions, souvent inspirée de faits réels. Avec la Guerre froide, le film d'espionnage prend le relais. Le Résistant, même confronté à des dilemmes moraux, est courageux et intègre. Les partisans du Maréchal, eux, sont des repoussoirs, pleutres félons de mélodrame aux motivations inavouables. Les collaborateurs « passifs » ou attentistes sont quasi inexistantes, et si le marché noir est évoqué, il n'est jamais central. Très tôt pourtant, atténuant cette mythologie résistancialiste, *Le Père tranquille* (1946), de René Clément (surtout dû au chansonnier à succès Noël-Noël), semble commenter cette déclaration du Général de Gaulle : « Vichy fut toujours et demeure nul et non avvenu. »³ Le film se présente, avec ou sans ironie, comme « La vie d'une famille française sous l'Occupation », où le « père tranquille », Martin⁴, est un chef résistant caché derrière un petit assureur pantouflard, apparent indifférent, en bonnes relations avec l'occupant... Ce Martin, héroïque sur le fond, offre à un large public – le film est quatrième au box-office 1946 – la possibilité de se fantasmer en « Résistant inconnu ». De l'imagination au souvenir fabriqué, il n'y a qu'un pas... Mais dans *La Traversée de Paris*, Martin et Grandgil ne sont ni soldats ni Résistants, pas des *antihéros*, mais des « non héros » qui vivent l'Histoire mais ne la font pas.

« Vivre » sous l'Occupation

Plus âpre, *La Traversée de Paris* commence à la manière d'un document sur la vie quotidienne des Français de 1942⁵ : images d'archive, interdiction de toute manifestation de nationalisme (le violoniste), rationnement, pénurie, queues devant les magasins, spéculateurs, abattages clandestins, jours « avec » et « sans » (alcool), police française cherchant mollement des trafiquants... Solidarité parfois, mais discrète, avec ceux qui transgressent les interdits... Enfin et surtout la peur omniprésente. Tous ces éléments sont immédiatement repérables pour la majorité du public de 1956, à l'aide de signes rapides, sommaires mais significatifs : affichettes pour les « bons du Trésor », affiches de films (*Mademoiselle Béatrice*, 1943 ; *Le Journal tombe à 5 heures*, 1942), de propagande (« *La France continue* », « *Je tiens les promesses même celles des autres* »), journaux (*Aujourd'hui, Je suis partout...*), information (« *Aujourd'hui : Jour sans alcool* », « *Abri...* »)... Cette reconstitution inscrit le film dans une réalité documentaire indispensable à la crédibilité et l'émotion, mais le film ne joue pas, comme on l'a fait trop souvent depuis, de l'effet *reconstitution* : il ne cherche pas à produire un sentiment d'étonnement ou d'amusement devant un élément pittoresque ou à noyer le spectateur dans l'anecdote périphérique.

Mais Lara lui-même, comme Marcel Aymé, les scénaristes ou le décorateur Max Douy, n'ont jamais cherché le réalisme extérieur ni l'illusion du « pris sur le vif ». Parler de transposition esthétique est insuffisant. Autant-Lara ne filme pas simplement des



faits consignables, à la façon d'un rapport de police ou d'un chroniqueur, mais ce qui se passe dans la tête de ses personnages, représentatifs d'une société. Pas seulement leur comportement physique ou phénoménologique, mais leur comportement moral, à la fois mental et éthique. Comme les expressionnistes des années vingt, Autant-Lara et Max Douy considèrent l'image (et particulièrement le décor) comme la projection de l'univers mental des personnages. Le fait d'utiliser à deux reprises (début, Libération), des images d'actualités permet d'insister sur le décalage entre ce qui est de l'ordre de l'Histoire (avec un grand « H ») et de l'histoire. Même si l'image documentaire peut être manipulée, une convention tacite demeure : les images d'actualité sont de l'ordre de l'objectif, les autres du domaine du subjectif.

Entrer dans le monde intérieur de Martin et Grandgil

Le film a la subtilité de ne pas opposer radicalement objectivité/subjectivité, voire vérité/mensonge. La transition du reportage à la fiction se fait en douceur. D'abord par le passage du métro Mabillon (actualités d'époque) au métro Saint-Marcel (fiction). La première station ne présente aucun intérêt dramatique (juste l'information « Refuge »). Seul un œil exercé remarque que la station Saint-Marcel est un décor de studio. Lara se fait même un malin plaisir de « mal » filmer le début de la séquence de fiction : la caméra est trop près du panneau et du plan de métro (illisible). Elle doit reculer pour laisser entrer dans le

champ un passant qui achète le journal collaborationniste *Je suis partout* et le violoniste que l'on entendait en *off*. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Martin dans la cour de l'épicerie Jambier que l'image change de tonalité. Grâce à un fort contraste dramatique entre ombres et lumière, le spectateur entre vraiment dans le film, c'est-à-dire dans le monde intérieur des personnages. À l'introduction réaliste répondra, à la fin du film, après les images d'actualité de la Libération, la scène finale « réaliste » de la Gare de Lyon. Mais ces images ne produisent pas la même impression que celles de la station Saint-Marcel ou des « queutières » devant l'épicerie. Les premières nous entraînaient à accepter, à souhaiter même – car nous ne sommes pas venus voir un documentaire ! –, l'entrée dans le monde inquiétant que cachent les façades bourgeoises. Avec la séquence de la gare de Lyon, seule scène de fiction ouvertement filmée en décors naturels, le film sort de l'univers factice du studio comme le peuple de France est sorti de quatre ans de cauchemar. Si l'on peut penser que certains des films des années 1950-1960 d'Autant-Lara auraient gagné à être filmés en décors naturels, *La Traversée de Paris* ne pouvait l'être qu'en studio. Il y a en effet une adéquation totale entre le Paris (et la France) de l'Occupation et l'univers du film. L'occupation allemande enferme les Français dans des limites très étroites, où tous les mouvements, les déplacements sont strictement imposés et gérés de l'extérieur par une puissance totalitaire parfois quasi invisible. Entre l'arrivée de Martin chez Jambier et son départ avec les autres otages, le film est un monde à la fois clos et totalement

artificiel. Paris est un immense (mais bien délimité) plateau de cinéma d'où il n'est pas question de sortir. Avec l'aide de Max Douy, Autant-Lara a filmé Paris comme un décor de film. Le choix est d'autant plus juste que Paris, vu de Berlin, par Goebbels en particulier, est un lieu de divertissement, un immense cabaret ou lupanar en marge de la réalité de la guerre. La ville est donc littéralement réduite à des façades. Les extérieurs sont filmés en « perspective forcée » ou « trompe-l'œil » : toiles peintes, silhouettes des maisons en contreplaqué, rampes ou réverbères factices construits en dégradé pour créer une perspective illusoire... Les lumières sont réglées sur la puissance autorisée à l'époque par la défense passive... Les intérieurs sont volontiers étroits, fermés, plongés dans la semi-obscurité du black-out : on se protège, s'enferme, mais on s'emprisonne en même temps dans sa peur et ses habitudes. On tolère les habitués (les joueurs de cartes du second bistrot). L'inconnu est une menace comme la lumière, celle du dehors ou celle du dedans qu'on laisserait filtrer.

Un autre point fort de *La Traversée de Paris* est d'être construit sur un itinéraire, de la rue Poliveau (près du Jardin des Plantes) à la rue Lepic (Montmartre). Dans ce monde de l'enfermement, le déplacement ne peut-être que circulaire. De fait, bien que reconstituées avec précision afin que les amoureux de Paris puissent les reconnaître, les rues, les quais, les artères, les trottoirs de la Ville lumière, dans cette obscurité glauque, se ressemblent⁶. Littéralement Martin et Grandgil ne tournent pas en rond, mais cela revient au même : ils ne savent d'ailleurs que faire de leur chargement dont le destinataire ne veut plus, pas plus que n'en voudrait le commanditaire. Il y a quelque chose de kafkaïen ou de beckettien dans cette « traversée » !

Devant ces façades et dans ces espaces étouffants, la question qui se pose à tous est celle de « vivre ». D'abord sous la forme élémentaire et capitale de la nourriture. Elle connaît une évolution significative au cours du film. D'abord la bête vivante, comme aux temps les plus anciens : la vache du paysan à la recherche de Vaugirard (les abattoirs), le cochon qui passe du vivant à la chair découpée, la viande consommée au restaurant, jetée en pâture aux chiens affamés, étalée sur la table de la Feldgendarmarie, regardée d'un point de vue juridique ou artistique par le Commandant : « *Vous étudiez la nature morte ?* »⁷ Mais vivre, c'est aussi ne pas se cacher, se recroqueviller, se laisser engloutir par ces décors, par cette obscurité imposée, mais se relever, se tenir debout. Comment alors des acteurs, surtout tels que Gabin et Bourvil, pourraient-ils n'être pas « théâtraux » dans cet espace constitué, comme au théâtre, de décors les entourant de toutes parts ? Le film se divise entre ceux qui font profil bas et ceux qui relèvent la tête, affirment leurs convictions, dans un jeu que l'on peut qualifier de théâtral, comme, en fin de compte, toute attitude héroïque. Parmi eux, Gabin-Grandgil dans ses grandes scènes, devant Jambier ou le fameux « *salauds de pauvres* ». Mais aussi le Commandant jouant l'amateur d'art cultivé, rusé et navré. Mais aussi comme Martin, qui cherche sans cesse à donner de lui la meilleure image possible. Théâtralité aussi, des patrons et habitués du bouge du Pont Sully : caricatures, puis marionnettes obéissant aux injonctions de Grandgil, enfin statues ou fantômes figés, semble-t-il, pour l'éternité.

« Pas de lumière ? »

Le mécanisme de la mise en scène d'Autant-Lara est donné avec l'entrée de Grandgil dans le bar de la Bastille. Nous avons observé Martin depuis quelques minutes avec une sorte d'objectivité, sans un point de vue discernable. Nous (avec la caméra) entrons dans le bistrot dans le dos de Grandgil, comme si nous

découvriions avec lui Mariette, Martin, le patron, et les autres clients. Notre observation n'est plus neutre mais soumise à celle de Grandgil qui d'emblée, tente d'organiser sa mise en scène : « *Pas de lumière ?* » *La Traversée de Paris* n'est pas un documentaire, mais une fiction ! Pas plus que le spectateur, Grandgil n'est un observateur neutre. Il ne va pas cesser de remettre en question le comportement de Martin, le ramener chez Mariette, l'entraîner dans son réquisitoire contre les « *salauds de pauvres* », provoquer un point de non-retour en mettant KO le policier⁸, etc. La révélation de ce qu'il est réellement, un artiste désintéressé, protégé par sa richesse (et ses amis allemands), un dandy moral, rehausse Martin, qui trime au moins pour vivre et faire vivre celle qu'il aime, Mariette. Pour Lara, comme pour Aurenche, comme pour Gabin qui détestait le personnage, Grandgil est bien plus du clan des profiteurs comme Jambier ou Marchandot que du côté de Martin, même s'il éprouve pour lui quelques instants de pitié plus que d'estime. Le finale de la gare de Lyon redouble et élucide impi-toyablement la fausse fin devant l'hôtel particulier de la Feldgendarmarie : Martin en bas sur le quai, ne voyant manifestement pas bien clair dans tout cela, Grandgil en haut, l'œil vif, souriant avec gourmandise à la cocasserie de cette situation, s'éloignant emporté par le train. Grandgil est ici cadré seul, séparé (sans doute définitivement) de Martin, comme il l'était lorsqu'il lance son fameux « *Salauds de pauvres !* » dans le bistrot du pont Sully. Sa prestance (ou sa prestation) à elle seule déjà emportait le morceau. Plusieurs critiques (cf. p. 21), à la sortie du film, ont noté que la qualité du film tenait à sa méchanceté intrinsèque et quasi absolue. Disons que rarement un film a fermé à ce point les portes à toute échappatoire vers une quelconque idéalisation. La jeune femme qui prend un instant Martin et Grandgil pour des résistants est vite sensible à l'idée de bénéficier de sa part de cochon. Madame Marchandot se met à genoux et se signe, remerciant Dieu, après que nos héros ont risqué d'être abattus et sont emmenés par la patrouille allemande... Le Mal s'est répandu partout, le bien est réduit à de traces infimes, secondaires.

Le « *salauds de pauvres !* » est évidemment ambigu. Salauds parce que, comme l'explique Grandgil à Martin, « *ils se déculottent... on se demande bien pourquoi !* » Cette injonction rappelle celle que l'on trouvait dans *Douce*, où lorsqu'une dame de charité souhaitait à ses pauvres pour l'an neuf « *patience et résignation* », son accompagnateur préférait leur conseiller « *la patience et la révolte* ». La colère de Gabin-Grandgil inclinerait à choisir cette dernière solution. Mais une ambiguïté demeure, dans la mesure où, dans la scène finale, la résignation semble la seule voie offerte à l'éternel porteur de valises et que la révolte de Grandgil ne mène qu'à renforcer un narcissisme « artiste » finalement indifférent. Et parmi les spectateurs, qui préfère se projeter dans le destin de Martin plutôt que dans celui de Grandgil ? Pas Autant-Lara semble-t-il...

1) Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, CNRS Éditions, Paris, 1997.

2) Robert O. Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944* (1972), Paris, Seuil, 1973.

3) 25 août 1944, in *Mémoires de guerre*, de Charles De Gaulle, cité par Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Seuil, 1987 et 1990. Le chapitre 6 concerne les films de cette période.

4) C'est le patronyme du personnage de *La Traversée de Paris* comme de nombreux personnages des nouvelles de Marcel Aymé, et l'un des plus répandus en France, tant dans les années 1940 qu'aujourd'hui.

5) Voir ci-après p. 16, « *Survivre sous l'Occupation* ».

6) D'autant plus que par économie, des éléments de décor sont évidemment repris d'une séquence à l'autre.

7) Dans le même recueil que *La Traversée de Paris*, figure *La Bonne peinture*, nouvelle où le peintre Lafleur produit une si bonne peinture qu'elle est comestible et nourrissante.

8) Notons qu'à ce moment, il échappe à la tentative de mise en scène, minable, de Martin.



PISTES DE TRAVAIL

- Les liens entre Autant-Lara, Aurenche et Bost peuvent être un point de départ pour engager une réflexion sur la place des scénaristes et des réalisateurs au cinéma : un réalisateur peut-il mettre en scène une histoire qu'il n'a pas écrite ? Comment travaille-t-il avec son ou ses scénaristes ? Ces questions parcourent l'histoire du cinéma, notamment en France, où les débats sur le sujet ont été souvent virulents. On pourra par exemple analyser la position des « jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, etc.), qui défendirent avec passion la prédominance de la mise en scène sur le scénario en attaquant justement les films d'Autant-Lara dans les années 1950.
- Comme Autant-Lara, certains réalisateurs souhaitent conserver un certain contrôle en tournant en studio afin de maîtriser le moindre détail tandis que d'autres aiment se laisser surprendre par les imprévus du tournage en extérieurs. Quels sont les avantages et les inconvénients du tournage en studio ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Le décor fait la mise en scène

Séquence 19 : 0h59'53 à 1h03'25

Martin vient de découvrir l'appartement cosu de Grandgil. Furieux, il veut aller seul livrer la marchandise mais Grandgil l'accompagne. Nous prenons cette séquence à leur arrivée devant la boucherie (plan 4). Les plans 1 à 3 ne sont donc pas reproduits.

Martin et Grandgil sont arrivés devant la boucherie à la porte de laquelle Martin appelle Marchandot (4a). Le décor de studio doit simuler la profondeur de la rue Lepic descendant vers la place Blanche. Les deux personnages au centre de l'image sont pris en légère plongée. Le décor est constitué par des trottoirs et des murs de magasin en trois dimensions en staff ou en bois à gauche, peut-être de simples toiles tendues à droite pour le mur couvert d'affiches. La profondeur est donnée par la « perspective forcée » (ou trompe-l'œil). L'espace qui sépare la caméra des acteurs est évidemment à l'échelle normale. En revanche, la taille des réverbères va en déclinant, de celui du premier plan à droite surdimensionné au quatrième à gauche, au pied à peine visible. Trompe-l'œil encore que les deux rangées de lumière figurant le haut de cinq réverbères de chaque côté de la rue, se rapprochant en lignes de fuite très brèves. Ils font plus songer à un décor peint qu'à des réverbères de taille décroissante. Au fond, se découpant sur un ciel grisâtre peint, toits et autres architectures sont constitués par des panneaux de bois.

Ce décor détermine largement les possibilités de la mise en scène. En effet, cet espace ne permet, lors de la prise de vue, aucune variation de focale, donc de mise au point. Les acteurs ne peuvent donc se déplacer que très peu en profondeur : dans ce plan, Martin et Grandgil n'ont fait que cinq à six pas vers la caméra avant de se mouvoir latéralement à distance constante de l'objectif. Dans ce décor, la caméra n'opère aucun mouvement en profondeur et un unique panoramique de faible ampleur, ici, vers la gauche, a suivi Bourvil, tandis que, pour rester dans le cadre, Gabin doit s'approcher à son tour de la porte de la boucherie (4 b). S'y ajoutent les contraintes de la lumière. Pour respecter la faible intensité lumineuse exigée par la défense passive en 1942, et l'atmosphère visuelle qui en découle, cet espace n'est éclairé que par places. D'où la station des personnages sous la lueur du lampadaire, tous deux (4a) ou Grandgil seul (4 b).

Au lieu de lutter contre ces contraintes, Autant-Lara en a fait la matière de son film et de cette séquence en particulier. Le décor, allié à la lumière, crée la situation et lui donne son sens. De l'observation quasi objective des deux héros, nous passons immédiatement à un plan vu de l'intérieur de la boucherie (5) sur Martin et, en arrière-plan, Grandgil, derrière les barreaux qui protègent les Marchandot et les empêchent d'achever leur mission. Sur le plan cinématographique, Martin et Grandgil sont bien enfermés par le décor : fausse perspective, mouvements

latéraux interdits, barreaux devant eux... Un plan dans la cave de la boucherie (6) vient clore symboliquement cette fermeture : les bouchers ne songent qu'à effacer leurs traces de leurs trafics, ignorant l'existence même des convoyeurs. Au lieu d'ouvrir une issue, les cris de Martin (7) augmentent leur panique. Lorsque Grandgil se joint à lui qui martèle la porte, on revient au plan d'ensemble (8). Un léger resserrement et un cadrage un peu décalé à gauche par rapport au plan 4a ne conservent qu'un réverbère et suppriment la longue et fausse perspective initiale, laissant dans l'obscurité la partie droite du plan où pointe une automobile... Un nouveau plan chez les bouchers (9) : les instruments de travail et, au fond, le séjour cosu, désignant les valeurs du couple, commerce, confort, argent. Le plan 10 (reprenant 5 et 7), puis les plans 11 et 13 voient grossir la menace, puisqu'il s'agit d'une patrouille militaire. Un plan plus serré (12), où la voiture envahit l'espace, désigne l'ennemi : panneaux allemands, soldat qui se lève. Ce camion referme l'espace autour de Grandgil et Martin mais aussi des bouchers. Ceux-ci se fondent même dans leur décor (14, 17), réduit aux barreaux et un rideau derrière lequel ils finiront par disparaître (19). Un jeu de champ-contrechamp rappelle l'enjeu cinématographique : les deux héros au centre de leur décor (13, 15, 20), la patrouille menaçante (16, 18*, 21), les Marchandot terrorisés et cachés (14, 17, 19). Brutalement, Autant-Lara inverse le point de vue : la caméra est à l'intérieur de la boucherie et y reste. La lumière émise par le projecteur allemand inonde les vitrines faisant éclater une vérité que les bouchers se refusaient à voir, comme projetée sur un écran de cinéma. Le spectateur est derrière les commerçants, avec eux. Les héros, qui pouvaient encore nous amuser un instant plus tôt, sont réduits à des ombres sans épaisseur derrière des barreaux, des victimes pitoyables les mains levées (22a). Même la tentative de fuite de Martin est dérisoire face à la puissance nazie (22a). Le spectateur, lui, n'a même pas la possibilité de reculer devant le spectacle comme les Marchandot (passage de 22a à 22c). Le décor et la lumière sculptent seuls ce plan-séquence 22.

La conclusion est terrible. Les Allemands partis, les Marchandot ne sont plus éclairés – mais de dos ! – que par la lumière de la boucherie (22 b)... Ils tournent ensuite définitivement le dos à la vérité qui vient de leur être jetée à la figure pour remercier Dieu, réduit dérisoirement à la lampe du local commercial (22c)... Anticléricalisme facile ? Au spectateur de choisir entre partager la joie des Marchandot et prendre conscience de ce qui se passe à l'extérieur.

* Plan ou image non reproduits ci-contre.



4a



4b



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



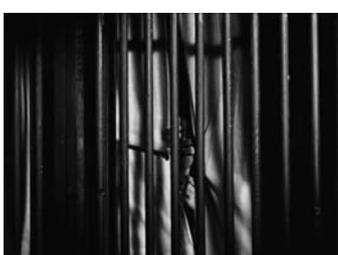
15



16



17



19



20



21



22a



22b



22c



Survivre sous l'Occupation

Évaluer la part d'authenticité dans la séquence du restaurant où les clients condamnés aux haricots lorgnent avec convoitise le plat de rognons du marché noir n'a pas dû être bien difficile pour les spectateurs de 1956. Sept ans à peine après la fin de la carte du pain et du rationnement du charbon, la peur obsessionnelle de manquer est toujours là, quelle que soit la volonté d'oublier.

En répondant à la question « *Et où est-ce qu'ils sont les rognons maintenant ?* » : « *Ce sont les Allemands qui les prennent maintenant* », la vieille fille du restaurant n'est pas loin de la vérité. Le Reich a effectivement organisé un véritable pillage de la France en imposant dans les clauses de l'armistice (Rethondes, 22 juin 1940) une lourde indemnité de guerre assortie de frais d'occupation exorbitants. 40% des richesses prélevées dans les pays occupés l'ont été en France ! Mais elle aurait pu invoquer aussi la désorganisation économique, les découpages du territoire en zones de richesse inégales, les problèmes de transport, un taux de change désavantageux, ainsi que le blocus des côtes par les Anglais qui gêne les échanges avec les colonies.

Confronté au problème d'une alimentation restreinte, disparu depuis la fin du XIX^e siècle, et aux queues dangereuses pour l'ordre public, le régime de Vichy crée dès l'automne 1940 un ministère du Ravitaillement assorti d'un nombre considérable de textes législatifs pour encadrer la pénurie. C'est ainsi qu'apparaissent les premières cartes individuelles d'alimentation le 23 septembre 1940, afin de répartir réglementairement la pénurie. Ces cartes concernent le fromage, le pain et la viande avant de s'étendre aux autres produits. Le système est extrêmement complexe. Les Français doivent aller chercher les cartes à la Mairie. Chaque carte comprend l'identité du détenteur, des instructions et 10 coupons numérotés de 1 à 10 délivrés pour trois ou six mois. Les coupons doivent être à leur tour échangés en mairie contre des tickets de consommation. Le ticket donne un droit à acheter à un prix réglementaire, mais n'est en aucun cas un titre de paiement et il faut apprendre à gérer son stock pour ne pas les épuiser trop vite.

À Paris, un adulte en 1940 a le droit d'acheter 275 grammes de pain par jour. Par semaine 350 grammes de viande, 100 grammes de matières grasses et 70 grammes de fromage. Par

mois 500 grammes de sucre, 200 grammes de riz, 250 grammes de pâtes. Suivant l'âge et le lieu de résidence, les tickets ne donnent droit qu'à l'équivalent de 1 200 à 1 800 calories par jour, alors qu'un adulte de 50 kilos a besoin en moyenne de 2 400 calories. Et encore faut-il trouver les produits qui très souvent manquent, et pouvoir les payer alors que les prix officiels augmentent tout au long de l'Occupation. C'est pourquoi en 1944-45 beaucoup de Français sont privés de viande et de beurre. On estime que seul un quart de la population, essentiellement des ruraux, a pu se nourrir correctement et que plus de la moitié des Français a connu la faim. Il n'y a pas que le manque de nourriture. Il y a aussi pénurie de charbon (il gèle dans les appartements et les bureaux pendant l'hiver 1940-41), de textile, de savon, d'essence... Sans oublier la crise du logement aggravée du fait des destructions. Pas surprenant qu'en 1945 la mortalité infantile s'élève à 110 pour mille et que la mortalité générale soit supérieure de 10% à celle de la période 1936-38.

Adaptation et marche noir

On s'adapte. Les citadins qui s'en sortent le mieux sont ceux qui reçoivent des « colis familiaux » envoyés par des parents et amis paysans, ou qui peuvent aller se ravitailler chez eux, fusse au prix de périples épiques. On utilise les trains et le métro surbondés, on ressort les fiacres, et surtout on pédale ! Le vélo (vélo individuel, vélo taxi) devient le premier moyen de transport. Encore faut-il pouvoir s'en payer un (trop cher, même d'occasion, pour les couches moyennes inférieures à partir de 1942) et trouver des pièces pour réparer. Trouver un pneu est une telle épreuve que certains ont dû remplacer la chambre à air par de la paille tassée. L'élevage des lapins n'est pas rare dans les cours d'immeubles et sur les balcons. Des jardins sont cultivés sur le moindre terrain disponible, jusqu'au remblai des voies ferrées. Le savon est remplacé par un détergent à base de cendre de bois. Le bois remplace aussi le cuir (réquisitionné pour les militaires) pour les semelles des chaussures. À défaut de tabac, on fume du trèfle séché. En février 1942, les fabricants sont contraints par Vichy de faire un café avec 75% d'ersatz et le thé ne peut contenir que 20% de vrai thé. On fait

aussi du troc et les annonces du type « Échange costume, bon état, contre quart de cochon » ne sont pas rares. Des « queue-tières » se font payer pour attendre à la place de qui peut payer de 5 à 10 francs, sachant que bien souvent les épiciers annoncent après trois à quatre heures dans la file qu'il n'y a plus rien... Si ce système D est légal, il n'en est pas de même du marché noir, véritable marché parallèle clandestin, condamné à la fois par le gouvernement de Vichy car il gêne le ravitaillement, les collaborationnistes qui y voient la main des « juifs » et les résistants celle de l'occupant. On y vend, à des prix supérieurs aux cours officiels, biens alimentaires, charbon, savon, ferraille, tissus... Le prix du kilo de café y a atteint 1000 francs, soit la moitié du salaire moyen à Paris ! Le marché noir alimente toutes les conversations, suscite frustrations, fantasmes, dénonciations... Il mobilise en permanence les autorités qui finissent, avec la loi de mars 1942, par renoncer à poursuivre les personnes arrêtées, si leur marché noir visait à satisfaire « des besoins personnels ou familiaux ». Seul reste répréhensible l'enrichissement par le marché noir. À petite échelle, destiné à la survie familiale, il semble avoir atteint même les milieux populaires, contraints d'y recourir de temps à autre au prix de leurs dernières économies. C'est le père de famille qui part le week-end en vélo acheter dans des fermes des environs lait et œufs au prix fort, le petit trafiquant qui ramène de temps à autre en train dans ses valises un quart de cochon, des poulets, du beurre..., en passant par celui qui ne tente sa chance qu'une fois. Avec de plus grandes quantités (on a détourné et pillé des trains entiers), et des réseaux, le marché noir change d'échelle et a contribué à l'édification de fortunes considérables. Ce marché noir à grande échelle est en partie contrôlé par des officines allemandes. Informées par des Français, elles achètent à prix fort et expédient vers le Reich. De grands restaurants parisiens protégés par les autorités allemandes regorgent de nourritures issues du marché noir. En 1944, alors que viande était introuvable à Paris avec des tickets, on en trouvait à 2 à 3 fois le prix réglementé. De même pour le charbon 10 à 30 fois plus cher. En 1942, les abattages clandestins sont évalués à 20% des abattages officiels, et ne cesseront de croître. Vichy (qui ne voulait pas s'aliéner les campagnes) et les autorités occupantes semblent s'être montrés assez peu regardants. Mais les paysans enrichis grâce au marché noir ne représentent qu'une minorité remarquable par ses achats immobiliers et vestimentaires... La majorité des Français accaparée par ces problèmes de subsistance semble indifférente aux enjeux politiques. Elle ne collabore pas. Elle ne résiste pas. Elle attend. Mais elle sait que la mort guette derrière la porte, que des voisins juifs ont disparu, que certains se cachent dans les villages, que des fils, des époux et des pères sont absents, prisonniers de guerre en Allemagne.

Sources :
 Éric Alary, Bénédicte Vergez-Chaignon, Gilles Gauvin, *Les Français au quotidien 1939-49*, Perrin, coll. Tempus, 2009.
 Henry Rousso, *Les Années noires, Vivre sous l'Occupation*, Découvertes Gallimard, 2009.





Un tournage Studios de la Victorine dans *La Nuit américaine*, de François Truffaut

Le décor : nature ou studio ?

Tout est décor !

En mars 1895, les frères Lumière filment *Sortie d'usine* en pleine rue. Quelques mois plus tard, Méliès enregistre *Le Manoir du Diable* sur une scène devant des toiles peintes. Très vite après le premier intérêt pour la « saisie de la nature sur le fait » (Lumière), le « théâtre de prises de vues » de Méliès l'emporte qu'il s'agisse de la pure fiction (*Le Voyage dans la Lune*) ou des actualités reconstituées (*Le Couronnement du roi Edouard VII*). Jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, le tournage en studio domine, en France et plus encore à Hollywood. En 1945, le cinéma néo-réaliste italien, dit-on, « descend dans la rue ». Le cinéma français ne jette qu'un bref coup d'œil sur la campagne (*La Bataille du rail*, *Farrebique*, *Jour de fête...*) et referme derrière lui les portes des studios comme Gérard Philipe à la fin de *Juliette ou la clé des songes* (Carné, 1951). Bien des historiens parlent du cinéma français de 1945 à 1960 comme d'un « âge d'or des studios ». Pourtant, dès 1946 se posait une question à propos des *Portes de la nuit* (de Carné encore) : pourquoi un film si cher, et pourquoi reconstruire en studio, avec force détails réalistes, la station de métro Barbès-Rochechouart ? Quelques années plus tard (1958), François Truffaut affirme : « Il faut tourner dans les rues et même dans les vrais appartements ; au lieu, comme Clouzot, d'étaler de la crasse artificielle sur les décors [...], il faut filmer devant de vrais murs crasseux des histoires plus consistantes » (*Arts*, 1958). Certes, la Nouvelle Vague tourne en décors naturels pour des raisons de coût – en 1958 studio et décors représentent 18,72% du budget moyen d'un film français – et parce que le nouveau matériel (caméras légères, pellicules plus sensibles, bientôt son synchrone...) le permet. C'est aussi, précise Truffaut, « un état d'esprit ». Ajoutons que tourner hors des studios, c'est aussi échapper à la pesanteur des techniciens de la « Qualité française », souvent employés à l'année par le studio et peu soucieux de renouveler leurs méthodes.

On a le sentiment aujourd'hui que tout le cinéma français et européen a, depuis un demi-siècle, tourné le dos au studio pour la vérité du décor naturel. On n' imagine pourtant pas

Peau d'âne de Jacques Demy, *Perceval* d'Éric Rohmer ou *Le Cinquième Élément* de Luc Besson en décors naturels ! De même, le studio est inhérent à l'esthétique du *Cabinet du Dr Caligari* ou de *Metropolis*. Et *Le Locataire* de Roman Polanski en décors naturels n'eût été qu'un banal cas de folie alors qu'il fascine grâce au décor oppressant conçu par Pierre Guffroy. Déjà Méliès constatait avec amusement que le public de son époque « se figurait qu'on ne pouvait photographier que des choses réelles », aller sur la Lune pour représenter la Lune. Le spectateur croit ce qu'il voit, c'est même la base du cinéma, sinon il zappe ou sort de la salle. Mais l'historien Georges Sadoul relate aussi que ce même public préférait les « actualités reconstituées » aux prises de vue réelles. Même les opérateurs Lumière s'efforçaient de raconter une bribe d'histoire. « Il n'y a pas d'embouteillage dans les films. [Ils] avancent comme des trains [...] dans la nuit », expliquait Truffaut en 1973 dans *La Nuit américaine* (tourné aux Studios de La Victorine !). Ce n'est que par commodité qu'historiens et vulgarisateurs ont ramené l'histoire esthétique du cinéma au clivage Lumière/Méliès, réalisme/fantasmagorie, vérité/mensonge...

Le studio comme interprétation...

Il serait trop facile de croire que la vérité surgit de l'authenticité des lieux et du mode de tournage et le mensonge du studio et du décor construit. Fellini revendique certes le studio pour « les auteurs qui [comme lui], considèrent le cinéma comme une forme d'interprétation et d'élaboration nouvelle de la réalité confiée à la pure imagination »¹. Mais un film aussi « quotidien » que *Garçon* de Claude Sautet est en grande partie filmé en décors artificiels aux Studios d'Épinay. En pratique, le studio permet des décors complexes dont les parties qui ne seront pas filmées sont absentes, d'autres amovibles pour ne gêner ni la lumière, ni le mouvement de la caméra ou des acteurs. Il en résulte souvent un gain de temps appréciable. En revanche, le studio impose une certaine rigidité : le respect d'un découpage élaboré avec précision de longue date – il faut construire les décors avant le tournage –, rendant difficile l'improvisation ou

la mise au point de dernière minute. Il peut imposer ses lois au développement de la mise en scène, limitant le déplacement des acteurs comme de la caméra². Si les lieux authentiques offrent une grande liberté, ils imposent des contraintes différentes mais nombreuses : l'impossibilité d'échapper au quatrième mur dicte parfois une focale non souhaitée, les variations de lumière inattendues sont difficilement contrôlables, il faut acheminer et entreposer du matériel dans des lieux peu propices, l'inconfort du tournage influe sur le moral de l'équipe... Et pourquoi tourner dans une vraie chambre de bonne s'il faut l'éclairer comme en studio ? Pourquoi choisir un lieu s'il faut le redécorer, voire le reconstruire en partie ? C'est pourtant ce que fait Arnaud Desplechin, transformant un décor naturel pour se l'approprier : la matérialité même du décor, pierre ou contre-plaqué, influe sur le comportement de l'acteur !

Comme tout film de fiction, tout document est nécessairement une « interprétation », « une élaboration nouvelle de la réalité », et décor naturel et construit s'équivalent. Un jardin, une maison, une chambre, un bureau de poste pris dans la vie ont été conçus par des individus qui, pour n'être pas des professionnels, sont bien des « décorateurs ». Un paysage, aujourd'hui, est façonné par l'homme, et même le plus sauvage est « conservé » ou « protégé » (sauf exception rare et lointaine). Pour Léon Barsacq (décorateur entre autres de René Clair et Marcel Carné), le décor doit « parvenir à recréer un cadre équivalent, par son authenticité, à la réalité »³. Cela évidemment en reflétant l'esprit des personnages qui l'habitent comme l'imaginaire de l'auteur. Tout décor est un trompe-l'œil et le terme de « perspective forcée »⁴ exprime à merveille son rôle : restituer l'effet de perspective que le regard perçoit comme une réalité en la *fabriquant* en fait au moyen du décor, que l'on utilise pour cela la toile peinte, le contre-plaqué, le staff, le trucage des dimensions, etc., ou le trucage numérique, dont le potentiel semble infini.



Il ne faut pas « rouler » le public

En 1958, Claude Chabrol tourne *Le Beau Serge* à Sardent, en décors naturels. Mais dès son second film, *Les Cousins*, il filme les principales scènes d'intérieur (l'appartement de Paul) au studio de Boulogne ! En 1960, Alain Resnais, aurait aimé tourner la totalité de *L'Année dernière à Marienbad* en studio. Ce qu'il fera en 1992 avec *Smoking, no smoking*, dont l'action se déroule pourtant entièrement en extérieurs. « J'ai [...] une grande affection, dit-il, pour l'idée qu'il ne faut pas essayer de "rouler" le public, donc j'aime beaucoup voir des films qui n'essaient pas de me faire croire que ce ne sont pas des acteurs qui sont sur l'écran, que ça se passe dans ce qu'il est convenu

d'appeler la vie réelle [...] et que rien n'a été organisé à l'avance »⁵. Outre un choix personnel, cette remarque insiste sur le rôle capital du décor : produire un effet voulu (consciemment ou non) sur le spectateur. « Le décor, dans un film, rappelle Léon Barsacq, passe au deuxième plan, le premier étant occupé par les personnages. Le spectateur n'a pas le temps d'analyser ses sensations, il faut donc que chaque lieu soit caractérisé sans équivoque possible. » De là découle un principe simple : un décor « authentique » gagne à être dépouillé de l'en trop réaliste, pour ne pas détourner inutilement l'attention, un décor construit à être habillé juste ce qu'il faut pour être crédible sans forcer la signification.

Comme *Les Portes de la nuit* de Carné (ou *Les Amants du Pont-Neuf*, de Léos Carax), *La Traversée de Paris* est né des contraintes matérielles. Mais il s'agit sans aucun doute aussi d'un choix esthétique de Claude Autant-Lara en vue de créer une parfaite adéquation entre le décor de Max Douy et la vie de Parisiens en 1942⁶. La fausseté du décor, perçue ou inconsciemment subie, renvoie à ce que le réalisateur a choisi de montrer de cette époque.

1) In Max et Jacques Douy, *Décors de cinéma. Un siècle de studios français*, Éd. du Collectionneur, Paris, 1993 (et 2003).

2) Cf. l'analyse du plan 4 dans « Analyse d'une séquence », p. 14.

3) *Le Décor de film. 1895-1969*, Paris, Seghers, 1966 ; Henri Veyrier, 1985.

4) *Ibid.*

5) In Max et Jacques Douy, *op. cit.*

6) Cf. « Mise en scène et significations », p. 10-13.



Le pont de Tournelle vu du pont Sully : dessin-maquette de Max Douy (image du haut), dans le film d'Autant-Lara et aujourd'hui (image ci-dessus).

Bibliographie

Le film : *La Traversée de Paris*

- *L'Avant-Scène du cinéma*, n°66, janvier 1967, Paris (découpage technique et dialogues).
- Marcel Aymé, « La Traversée de Paris », nouvelle dans *Le Vin de Paris*, 1947, Gallimard, Folio n°1515, 1983, rééd. 2012.

Sur Claude Autant-Lara

- Pierre Leprohon, *Présences contemporaines*, Nouvelles Éditions Debresse, Paris, 1956.
- Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1982.
- *Cahiers du cinéma*, n°188, mars 1967, « Présentation », par Jean Narboni, « Entretien », par M. Delahaye, J. Narboni.
- André Abet (dir.), « Le point sur Claude Autant-Lara », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°9, Perpignan, Printemps 1973.
- « Entretien avec Claude Autant-Lara », par J.-Cl. Bonnet, E. Decaux, J. Fieschi, B. Villien, *Cinématographe* n°37, avril 1978.
- Guy Jacob, « Claude Autant-Lara, prise 1 », *Positif*, n°472, juin 2000.

Livres de Claude Autant-Lara

- *La Rage dans le cœur*, Veyrier/Lib, L'Avenue, 1984.
- *Le Coq et le Rat : Chronique cinématographique du XX^e siècle*, Flambeau, 1987.
- *Le Bateau coule. Discours de réception à l'Académie des beaux-arts*, Éd. Libertés, Paris, 1989.
- *Hollywood Cake-Walk, 1930-1932*, Veyrier/Lib, L'Avenue, 1990.
- *Les Fourgons du malheur. Chronique cinématographique du XX^e siècle*, Flambeau, 1992.
- *Télémafia*, Éd. Alain Lefevre, Paris, 1981 ; éd. Dualpha, Paris, 2010.

Seconde Guerre mondiale au cinéma

- Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Armand-Colin, Cahiers FNSP, Paris, 1972.

Voir le lien :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293335_t1_0158_0000_5

- Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, CNRS Éditions, Paris, 1997.

Décor

Ouvrages de Léon Barsaq et Max et Jacques Douy cités p. 18-19, et :

- Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.
- Françoise Puaux, *Le Décor de cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, Paris, 2008.
- Entretien avec Max Douy, par Jean-Pierre Berthomé, *Positif*, n°244-245 et 246, juillet-août et septembre 1981.

Et : *Positif*, n°329-330, 331, 596 ; *Cinématographe*, n°75 et 76 (1982).

Vidéographie

La Traversée de Paris : DVD Gaumont, 2009, Master numérique HD, PAL, Région 2, format 1 : 1.33 respecté, N&B, son Dolby Digital 2.0 mono, français, sous-titres sourds et malentendants français.

Marcel Aymé

Marcel Aymé (1902-1967) est particulièrement connu pour ses *Contes du chat perché*, où comme dans tous les contes pour enfants, la frontière entre le réel et l'imaginaire est abolie : les animaux parlent, raisonnent et ont les qualités (parfois) et les défauts (souvent) des humains qui ne s'en distinguent guère. Le paradoxe, c'est que Marcel Aymé fait admettre cette perméabilité dans des nouvelles et romans qui se déroulent dans le monde des adultes de son temps. Ainsi, dans *Le Passe-muraille*, Dutilleux, un employé portant binocle et barbiche noire passait « à travers les murs sans en être incommodé ». Quant à Duperie (*La Grâce*), « meilleur chrétien de la rue Gabrielle » à Montmartre, il se trouve un jour la tête ceinte d'une auréole inamovible. Seule son épouse s'en affecte pour manquement à la discrétion et aux convenances. S'il y a une morale au moins implicite, elle repose surtout sur le fait que ce surnaturel met en lumière le comportement pas nécessairement très aimable moins des héros que de ceux qui l'entourent. Apparemment tendre et amusé, le regard de l'écrivain se révèle critique, voire féroce, comme l'indique sa veine « réaliste » des années 1930 (*La Table aux crevés*, *La Jument verte*), puis *Travelingue* (1941) sur le Front populaire. Ni pétainiste ni collaborateur, il se voit reprocher à la libération d'avoir publié dans des journaux collaborationnistes. Son pessimisme s'accroît en même temps que sa cruelle lucidité, malgré quelques bouffées de tendresse. *Le Chemin des écoliers* (1946) annonce *La Traversée de Paris*, *Uranus* donne une vision effrayante de la Libération et de l'épuration. À partir de 1949, il se consacre avec succès au théâtre dans le même esprit (*Clérambard*, *La Tête des autres...*). Il est également l'auteur de deux essais significatifs : *Silhouette du scandale* (1938), qui fait du scandale un moyen de dynamiter les conventions sociales, et *Le Confort intellectuel* (1949), pamphlet contre le conformisme mondain (« de gauche évidemment) de l'après-guerre.

« Aurenchébost »

Depuis les attaques de Truffaut contre la « Tradition de la Qualité », « Aurenchébost » semble une personne juridique indivisible, un monstre à deux têtes, dont l'invocation suffit à déclencher l'opprobre, comme autrefois le nom de Violet-le-Duc en architecture. Pierre Bost (1901-1975), fils de pasteur, frère de Jacques-Laurent Bost (cofondateur des *Temps Modernes*), est d'abord auteur dramatique, romancier (*Pretextat*, *Le Porte-malheur...*), journaliste et critique de cinéma (*Marianne*). C'est un homme réservé, austère, dont le pessimisme naturel est marqué par la captivité (jusqu'en 1943) qui a ruiné sa santé. Son immense violence rentrée irritait parfois Autant-Lara qui « le jugeait trop austère, trop protestant, trop puritain ». La véritable collaboration d'Aurenche et Bost débute avec *Douce*, d'Autant-Lara en 1944. Même s'ils sont tous deux adaptateurs et scénaristes, Aurenche est plutôt un constructeur d'intrigue, à laquelle Bost ajouterait les dialogues.

■■■

Jean Aurenche (1904-1992), élève des jésuites, a pour beau-frère Max Ernst, admire Prévert et les surréalistes, travaille comme adaptateur et scénariste dès 1933, entre autres sur *Hôtel du Nord* (1938) avec Henri Jeanson. Face au rigorisme de Bost, il représente la fantaisie, le foisonnement des idées et une certaine exubérance. Plus que Lara et Bost, il mérite l'étiquette d'« anarchiste anticlérical et antimilitariste » même s'il termine sa carrière sur *La Vie de Bernadette* de Delannoy ! Ensemble, Aurenche et Bost ont travaillé avec les plus grands cinéastes de la Qualité française : René Clément, Jean Delannoy, Julien Duvivier... Leur carrière pâtit du succès de la Nouvelle Vague. En 1974, Bertrand Tavernier surprend en faisant appel à eux pour le scénario de *L'Horloger de Saint-Paul*. D'autres films suivront et, en 1984, Tavernier réalise *Un dimanche à la campagne* d'après *M. L'admiral va bientôt mourir*, roman impressionniste et nostalgique de Pierre Bost écrit en 1945, révélateur, selon Aurenche, de la nature profonde de son complice

Presse

Un film qui ne comporte nul message

« Un film plein d'humour et dont le ton n'est un peu forcé que dans une seule scène, celle du café et de l'apostrophe aux pauvres... [...] Un film bien mis en scène, magistralement interprété, qui ne comporte nul message et ne donne pas lieu à des débats d'ordre esthétique ! »
Max Favalelli, *Paris-Presses*, 1956.

Comme une bonne blague

« Autant-Lara et [ses] deux interprètes [...] parviennent à rendre attachants des personnages qui sont très franchement déplaisants. [...] Tant est si bien que l'on est presque satisfait de la tricherie finale qui arrange toute chose, comme s'il ne s'était agi que d'une bonne blague et de souvenirs de service militaire. »
R.-M. Arlaud, *Combat*, 1956.

La dérision absolue

« ... avec *La Traversée de Paris*, film prodigieux de nouveauté, d'audace, de cruauté, voici la dérision absolue. [...] Il fallait aux auteurs le visage de Gabin pour faire passer l'odieux de certaines de ses paroles et de quelques-uns de ses actes. Ce que nous savons de Gabin, de son mythe, [...] donne le change sur sa nouvelle incarnation. [...] Il importe de signaler le parti pris d'avisement dont témoigne cette œuvre qui ment non par ce qu'elle révèle de la bassesse des êtres, mais par ce qu'elle cache de leur grandeur. »
Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 1956.

Un seul homme au milieu des médiocres

« Peut-être Grandgil n'est-il qu'un esthète curieux et égoïste. Mais il est le seul être digne, le seul qui ne se "déculotte pas", le seul homme enfin – qu'il soit bon ou mauvais – au milieu des médiocres et des pleutres. [...] Pourtant, si Autant-Lara fait une noire et cruelle description d'un monde petit, bête et féroce égoïste, de son film se dégage une réelle chaleur humaine qu'on chercherait vainement dans l'œuvre sèche, sceptique, de droite, il faut le dire, de Marcel Aymé ». GUY JACOB, *Positif*, n°19, décembre 1956.

Le fiel et la grimace

« Les œuvres adaptées par [Autant-Lara et le tandem Aurenche et Bost], passées à la lessive anticongrès, anticlérical, antimilitariste, anti tout ce que l'on voudra, mettaient, par leur infériorité flagrante sur le modèle, les amoureux du cinéma dans la position la plus gênante. [...] Je ne les loue pas d'avoir changé de couleur, mais trouvé un sujet qui s'accommodât du fiel et de la grimace [...]. Cette bouffonnerie n'a rien d'héroïque. On peut trouver cela mesquin, surtout dans la peinture des comparses [...]. La méchanceté n'est pas forcément vertu cardinale, surtout au cinéma qui, mieux que la littérature, s'accommode des bons sentiments. Jusqu'ici, le trio [...] n'avait su nous offrir que de la guimauve qui, noire plutôt que rose, n'en était pas moins insipide [...] À ce compte, le cynisme correspond à un âge mental plus avancé. [...] On tire sur le lampiste, ce saint de l'heure, mais le peintre ne sort pas, non plus,



les mains nettes. La vérité se glisse entre les deux camps. »

Éric Rohmer, *La Parisienne*, n°39, décembre 1956.

L'humour aigre et destructeur de Kafka

« Dépouillés de leur survêtement littéraire, les traits de Marcel Aymé qui gardent toujours quelque chose d'irréel, de lunaire ou de poétique, accèdent ici, en s'imprégnant de "réalisme" à une sorte de cocasserie qui fait penser à l'humour aigre et destructeur de Kafka... quand il fait de l'humour. Rien ni personne n'est épargné. [...] S'il y a une morale au conte, elle est anarchiste ». Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956.

Une verve célinienne

« Si j'admire aujourd'hui, et presque sans réserve, *La Traversée de Paris* [...], c'est que Claude Autant-Lara a enfin trouvé le sujet de sa vie, un scénario à sa ressemblance, et que la truculence, l'exagération, la hargne, la vulgarité, l'outrance, loin de desservir, ont haussé jusqu'à l'épique. [...] Une verve célinienne, une férocité grinçante dominent l'ensemble, sauvé de la mesquinerie par quelques notations bouleversantes... »
François Truffaut, *Arts*, 1956.

Gabin entre solidité bonhomme et ironie anarchisante

« Sur cette trame qui appelle les péripéties comiques, Autant-Lara nous force pourtant aux réflexions les plus déroutantes, nous prouvant ainsi que les limites de la conscience humaine peuvent aussi bien être éclairées par le plus banal luminon. [...] S'il faut néanmoins trouver au film quelques faiblesses, [...] l'erreur initiale résidait sans doute dans le choix de Gabin, dont la solidité bonhomme est à l'opposé de l'ironie anarchisante et quasi macabre de son personnage ». André Bazin, *Le Parisien libéré*, 31 octobre 1956.

Une leçon aussi pour 1956

« Dans le film [...], le personnage incarné par Gabin est un ignoble saligaud, qui soulève le cœur. Il évoque ces artistes anarchisants, que leur goût de la "liberté absolue" finit par entraîner en 1942 à Weimar (aux portes de Buchenwald) tandis que leurs tableaux se vendaient, fort bien, aux messieurs du marché noir et aux esthètes en vert-de-gris. [...] Il va donc assez loin ce film, rageur et méchant, douloureux et attendri. Sa leçon ne vaut pas seulement pour 1943, mais pour 1956. » Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 1^{er} novembre 1956.

Générique

Titre original	<i>La Traversée de Paris</i>
Production	Franco-London Film (Paris) Continental Produzione (Rome)
Producteur	Henry Deuschmeister
Régisseur général	André Hoss
Réalisation	Claude Autant-Lara
Adaptation et dialogues	Jean Aurenche, Pierre Bost D'après la nouvelle de Marcel Aymé <i>La Traversée de Paris</i>
Asst. réalisateur	Ghislaine Autant-Lara
Dir. Photographie	Jacques Natteau
Opérateur	Gilbert Chain
Ingénieur du son	René Forget
Chef décorateur	Max Douy
Musique originale	René Cloërec
Chef monteuse	Madeleine Gug
Scripte	Geneviève Cortier
Dates de tournage	7 avril – 9 juin 1956
Lieux de tournage	Studio Franstudio et Gare de Lyon, Paris
Son	Poste Parisien
Système	Western Electric

Interprétation

<i>Grandgil</i>	Jean Gabin
<i>Martin</i>	André Bourvil
<i>Mariette</i>	Jeannette Batti
<i>Jambier</i>	Louis de Funès
<i>Mme Jambier</i>	Monette Dinay
<i>Marchandot</i>	Robert Arnoux
<i>Mme Marchandot</i>	Myno Burney
<i>Patron du café</i>	Jean Dunot
<i>Patronne du café</i>	Georgette Anys
<i>Cdt allemand</i>	Harald Wolf
<i>Patron restaurant</i>	Jacques Marin
<i>Serveuse restaurant</i>	Laurence Badie
<i>Ciente restaurant</i>	Germaine Delbat
<i>Otage nerveux</i>	Hubert de Lapparent
<i>Motard</i>	Jean (Hans) Verner
<i>Père de Jambier</i>	René Hell
<i>Père de Dédé</i>	Hugues Wanner

Année	1956
Pays	France
Film	Noir & blanc
Format	35 mm, 1 : 1,37
Durée	1h20'
Durée en DVD	1h48'37
N° de visa	18 104
Distributeur	Gaumont
Date de sortie	26 octobre 1956

Récompenses

– Coupe Volpi de la meilleure interprétation masculine pour André Bourvil, Mostra de Venise, 1956.

– Prix Méliès du meilleur film par le Syndicat français de la critique du cinéma (1957), ex-aequo avec *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson.

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



CNC