1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

42 | 2004
Varia

Deux Jacques Becker : Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* / Claude Naumann, *Jacques Becker*

Liège, Céfal, 2000, 271 p. / Paris, BiFi-Durante, 2001, 253 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1392>

DOI : 10.4000/1895.1392

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 136-142

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Deux Jacques Becker : Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* / Claude Naumann, *Jacques Becker* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1392>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Deux Jacques Becker : Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* / Claude Naumann, *Jacques Becker*

Liège, Céfal, 2000, 271 p. / Paris, BiFi-Durante, 2001, 253 p.

François Albera

- 1 Il est peu d'études consacrées à Jacques Becker depuis sa disparition (1959) en dehors de deux monographies dans les séries classiques (défuntes) de l'édition française de cinéma des années 1960-1970 à savoir « Cinéastes d'aujourd'hui » chez Seghers (Jean Quéval, 1962), « l'Anthologie du cinéma » (René Gilson, 1967) et, plus récemment, un livre-catalogue liée à la rétrospective que lui consacra le Festival de Locarno en 1991 (dirigé par Freddy Buache et Claude Beylie) et un essai de Jean-Louis Vey (*Jacques Becker ou la fausse évidence*, Aléa, 1995). Depuis sa mort, aucun numéro spécial de revue ou dossier, peu ou pas d'analyses de ses films à l'occasion de numéros thématiques (c'est pourquoi, sans doute, il n'y a pas d'entrée « Becker » dans les deux volumes de Deleuze). La référence à Becker n'en est pas moins continue mais « discrète », « feutrée » (comme collaborateur de Renoir il est évidemment mentionné dans la plupart des ouvrages consacrés à ce dernier – qui sont nombreux –, mais il est avant tout « entre » ou « du côté de » : entre Renoir et la suite, entre le cinéma français « de qualité » et la « Nouvelle vague », ou « du côté » de Bresson).
- 2 C'est pourquoi la sortie presque simultanée de deux ouvrages consacrés au cinéaste en 2000-1 modifie quelque peu la situation. Leur caractéristique à tous deux est d'avoir leur origine dans des thèses d'université soutenues respectivement à Paris (Valérie Vignaux, 1996) et Nancy (Claude Naumann, 1998) mais d'adopter, à leur tour, la forme de la monographie dont les précédents ouvrages relevaient, sans doute imposée par leurs éditeurs. Le *Jacques Becker* de C. Naumann s'intègre ainsi à une collection (« Ciné-regards » qu'éditent Durante et la BiFi) qui reprend littéralement la composition des volumes Seghers. La thèse portait sur « le système des personnages dans l'œuvre de

Jacques Becker », l'ouvrage présente une biographie et un examen chronologique de l'évolution de l'œuvre scandée par des catégories liées à un modèle anthropomorphique : premiers pas, période classique, volonté d'émancipation, retour des contraintes, liberté retrouvée ; le tout sous le titre général : « entre classicisme et modernité ». À cet essai de 88 pages, succèdent « le cinéma selon Becker », « Témoignages », « Documents », « Panorama critique », « Filmographie », « Bibliographie ». Bien que, dès l'introduction, il soit également question de situer Becker « entre classicisme et modernité », la démarche de Valérie Vignaux dans son *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (la thèse était intitulée « Le temps à l'œuvre dans les films de Jacques Becker »), est quelque peu différente : après un début biographique (enfance, apprentissage), elle découpe l'œuvre du cinéaste à partir de catégories englobantes où elle s'inscrit ou qu'elle contribue à constituer : « le cinéma français sous l'Occupation », « un néo-réalisme à la française », « une réalité française », « un cinéma dit "de qualité" », « la liberté en question ». Chapitres suivis des filmographie et bibliographie. La documentation, les témoignages divers et les déclarations de Becker sont ici utilisés dans le texte et non donnés en complément.

- 3 Les différences entre les deux approches ne sont cependant pas toujours aussi évidentes, comme l'énoncé des chapitres le suggère : le modèle, dans l'un et l'autre cas, demeure celui de la trajectoire, de l'évolution d'un individu dont on pose d'emblée et dont on répète sans cesse dans les textes – via la grammaire et le lexique – qu'il sera un cinéaste, qu'il *pressent* ce qu'il *deviendra*, qu'il se *rappelle* ou qu'il *anticipe*. Autant dire qu'avant de commencer à étudier Becker on sait ce qu'il est et que la forme évolutive et chronologique est le masque d'une approche, finalement, achevée : on explore synchroniquement un tout constitué dont l'histoire est accomplie et possède son principe d'intelligence dans la personnalité du cinéaste. Ainsi sur le tournage de *l'Or du Cristobal*, Becker « pressentait la forme qu'allait prendre son travail » (V.V., p. 37), « derrière un scénario assez impersonnel, *Dernier Atout* laisse déjà apparaître les qualités propres de Jacques Becker qu'il affinera par la suite » (C.N., p. 26), « apparaissent mais en filigrane les grands leitmotivs de l'univers beckerien » (id). On pourrait multiplier les citations et relever une sorte de « complicité » entre cette idéologie du « caché », du « tapi », du « sous-jacent » et le style finalement attribué au cinéaste : discrétion, inachevé voire absence.
- 4 La question de l'auteur ne peut pas ne pas être posée à l'orée de toute entreprise de type monographique. Que va-t-on appeler « l'auteur » dans un ouvrage centré sur un *nom* ? Simplement ce nom, une signature offrant à un ensemble complexes de phénomènes son principe d'unité ? Une personne physique ? Une œuvre dont on tâchera de construire la cohérence ? Mais l'approche de l'auteur comporte toujours son envers : l'auteur est-il un auteur ? (« Carné existe-t-il ? » demande Bazin en 1951 dans *Esprit*, et « René Clair saura-t-il maintenant être plus que René Clair ? » dans *Radio-Cinéma-Télévision* en 1952).
- 5 Valérie Vignaux le déclare d'emblée, son intérêt pour Becker coïncide avec la corrélation d'un film admiré (*Goupi mains rouges*) et d'un *nom* : « L'homme qui avait réalisé ce film avait un nom » ; et aussi d'autres films à son actif. Point de départ (le nom / l'homme) qui franchit un pas supplémentaire avec la notion d'« auteur » – via un apologue renoirien (« Il y a donc un auteur ?... — Mais oui, son nom est Jacques Becker »), puis d'« artiste » (« une préoccupation d'artiste » donné comme un *présupposé*). Par la suite, on parle volontiers de la « signature » de Becker ou de son

« autoportrait » dans tels ou tels plan ou scène, a fortiori quand le film paraît « impersonnel » – comme *Ali Baba* ou *Arsène Lupin*.

- 6 Pourtant alors que Naumann – peut-être en raison de la structure de son ouvrage qui sépare la documentation et les apports extérieurs du portrait du cinéaste – homogénéise au maximum cet itinéraire tendu vers sa fin (la « liberté » – trait commun aux deux ouvrages), Vignaux complique heureusement son modèle par un examen plus détaillé des strates de cette vie et de cet itinéraire. Consacrer toute une partie du livre au travail avec Renoir revient à donner à cette période « initiale » (plutôt qu'« initiatique ») dans le cinéma un autre statut que celui de l'apprentissage ou du piétinement en attendant que le cinéaste devienne ce qu'il est. Si Vignaux ne va pas aussi loin que Truck qui, dans son *Marcel Carné* (L'Harmattan), affirme que « l'auteur » des films signés Carné est « tout aussi bien » Arletty, Trauner ou Prévert (Truffaut dit, lui, que Fernandel « est un peu l'auteur d'*Ali Baba* »), elle ouvre une brèche dans cette direction : le travail de Becker sur les films signés Renoir acquiert une consistance dont la fonction d'assistant rend mal compte, qui suggère une instrumentalité et une sorte de transparence. Ici on voit que Becker est impliqué dans un travail collectif et que ce travail participe même à constituer le sacro-saint « style » par lequel on qualifie un créateur. Il réalise telle séquence, a l'idée de telle disposition, jusqu'au scénario et au découpage de *Sur la cour* qui devient, repris par Renoir à son seul compte, *le Crime de Monsieur Lange*. Cela dit, Becker lui-même, déclarait en 1959 qu'après huit ans d'assistanat de Renoir, amené à « signer » un film de son nom, il s'avisa qu'il n'avait rien appris ou presque...
- 7 Ainsi le récit de la vie et des actes de l'individu dénommé Becker transcrirait plutôt les zig-zags, les retards ou les aléas de cette construction. On nous montre un Becker qui rechigne à prendre la succession de son père industriel, à la tête des établissements Fulmen, mais qui – assez tard (il a 22 ans) – y va tout de même ; un Becker qui se passionne plus peut-être pour le jazz que pour le cinéma et qui, musicien, pourrait bien tracer cette voie-là plutôt que l'autre ; un Becker spectateur assidu certes, pas forcément cinéophile (il voit tout et supplée l'éventuelle pauvreté des intrigues par l'imagination), tenté par le cinéma en raison de son voisinage avec Renoir mais qui n'envisage pas d'en faire avant plusieurs années, avant de partir à l'armée (1926), puis en 1931...
- 8 Dès lors, contrairement à ce que dit le texte autobiographique – et ce que laissent croire les textes postérieurs, entretiens et souvenirs –, on n'a pas tant que cela le sentiment de l'inéluctable (Billard écrit dans un chapitre de son *Âge classique du cinéma français*, « avant l'heure, c'est pas l'heure... »). En fait les fourches des possibles narratifs de cette vie qui sera celle de Becker foisonnent : l'école d'agriculture ou l'industrie paternelle, Fulmen ou l'art, la Scola cantorum ou le jazz, le jazz ou le ciné, l'Amérique ou la France, Vidor ou Renoir, etc. Sans compter les possibles ruptures et départs, à commencer par ce retard en forme d'acte manqué, le premier jour de son engagement comme assistant sur *la Nuit du carrefour*, où le réveil ne sonne pas, où Renoir l'engueule et lui dit qu'il peut partir si cela ne lui plaît pas, où il hésite à le faire...
- 9 Qu'il faille confondre, superposer en tout cas confronter le chemin de Becker et celui de Renoir entre 1931 et 1939 peut être rapportée à la phrase de Becker : « Renoir lui-même ignore à quel point sa personne et son destin ont influencé les miens ». Mais on peut tout autant y trouver matière à éclairer l'œuvre de Renoir, « œuvre d'un seul homme » certes, c'est à cela qu'on *aboutit*, mais dont on voit avant tout qu'elle procède de

multiples énergies qui convergent vers ses films, les rendent possibles : Hessling, Lestringuez, Becker, Prévert, Carl Einstein, Braunberger, etc. Il y a, en outre, autre chose – qui nous ramènerait du côté de Truck – et qui relève de l'« intimité ». Le terme revient souvent chez Vignaux soit pour qualifier la proximité du jeune homme avec le couple Hessling-Renoir (ils sortaient tous les soirs ensemble, s'enivraient, etc.), soit les rapports des deux hommes à qui, au-delà même des déclarations « d'amour » respectives (qui sont nombreuses – Becker : « Il n'est pas d'homme que j'aime plus au monde »), certaines citations de Renoir donnent une portée au-delà de l'amitié : « Jacques et moi vivions ensemble comme un fils avec son père, peut-être même comme un frère avec un frère... Il se trouvait que nos façons de nous laver, de nous raser, de ronfler ou de dormir, de manger trop de saucisson à l'ail le matin, de fumer des cigarettes d'ailleurs différentes [...] rentraient facilement dans la même boîte [...] sans se gêner » (C.N., p. 21) ; « Si notre aspect physique n'eût écarté tout soupçon de ce genre, les esprits mal tournés eussent pu croire que nos relations frisaient l'aventure amoureuse... » (V.V., p. 33), formules qui s'apparentent à celles de Picasso évoquant son travail avec Braque ou de Gorin à propos de Godard. Mais que faire de ces matériaux – que les liens de sujétion (père-fils, metteur en scène/assistant), l'éventuel déni que le « fils » puisse devenir « un homme » (amour « platonique » pour le cinéma puis instrumentalisation, enfin rapt du projet personnel avec *le Crime...*) compliquent sérieusement ?

- 10 Les témoignages – toujours décalés par définition – mettent par ailleurs en scène différemment l'inéluctabilité du destin de cinéaste : Renoir dit (en 1952) que « son assistant » lui avait présenté Huggins – qu'il fait danser dans *Charleston* – alors que Becker n'est pas encore son assistant à cette époque, ou (en 1974), qu'en partant pour son service militaire – en 1926 – Becker lui avait dit qu'à son retour il ferait son siège jusqu'à ce qu'il l'engage comme assistant, alors que, racontera Becker (en 1947), en 1931, il est chez Fulmen d'où il démissionne et, rencontrant Renoir, « un vieil ami de notre famille » (sic) achevant *la Chienne*, il lui demande s'il accepterait de le faire travailler... Ainsi entre la rencontre avec Renoir et l'engagement sur le tournage de *la Nuit du carrefour*, il se passe presque dix années que la narration quand elle se hâte vers son but, oublie. Dix ans qui ont une épaisseur et partant une opacité dont l'épithète homérique anémiée, l'incise automatique – « ancien assistant de Jean Renoir » – ne dit évidemment rien, fût-elle redoublée, comme chez Bardèche (par exemple) : « C'est lorsque Jacques Becker se souvient qu'il a été jadis assistant de Renoir qu'il trouve sa meilleure inspiration... » (*Histoire du cinéma*).
- 11 On ne s'est attardé là que sur la première période, mais la suite comporte le même foisonnement d'extensions et de bifurcations que la vectorisation du récit écrase le plus souvent. Vignaux attache une certaine place à l'épisode communiste de Becker quasi absent chez Naumann, comme à l'équivoque relation avec Rebatet pendant l'Occupation et après. Il en va de même dans des contextes plus paisibles mais qui n'en sont pas moins traversés par des enjeux de taille : la politique du cinéma français après guerre (les accords Blum-Byrnes, la politique de co-production, l'exportation représentant 40 % des recettes du cinéma !), les oppositions doctrinaires... En somme, de ces matériaux rassemblés et d'autres aspects qui ont peut-être été ignorés en raison de la perspective adoptée, il faut faire matière historique. Car les incertitudes quant à la place qu'occupe Becker dans le dispositif renoirien se retrouvent quand le maître d'œuvre est Becker lui-même : quid de Roger Vitrac ou Roger Nimier, des contraintes de producteurs, des pressions institutionnelles... Ainsi le procès qu'engage Duvivier

contre Becker à propos du projet *Casque d'or*. Ainsi la reprise, après la mort d'Ophüls, du *Modigliani*, etc.

- 12 Le revers de l'auteur (homme et cinéaste), c'est sa stylistique et son univers thématique. Les deux livres en font un implicite de départ qui oriente leurs récits. Vignaux l'élabore ça et là en prenant pour guide la réflexion critique « prescriptive » de Bazin (l'anti-montage), puis le positionnement polémique de Truffaut. La question du « temps » abordée par le biais du montage et du plan-séquence « respectant » la durée, revient ainsi dans plusieurs analyses de films (notamment le *Grisbi* et le *Trou*). D'autre part l'écriture, comme cela a été beaucoup dit, est elliptique, fragmentaire, minimale. Si Baroncelli ou Charensol parlent de dépouillement et de simplicité, Bazin parle d'ascèse, de refus et d'absence, ce que Godard appellera la « peur » ou le « vide » et finalement « la page blanche » dans son texte sur *Montparnasse 19*. Mais on sent des tiraillements à examiner ces films à l'aune du bazinisme, même Rivette en convint qui soulignait combien l'avait frappé le grand nombre de plans et d'axes que tournait Becker pour travailler ensuite au montage « à la collure » (voir le témoignage de la monteuse). L'aveuglement de Bazin (qui fera son « autocritique ») est à cet égard éclairant.
- 13 Enfin comment articuler la déclaration de principe de Becker sur l'auteur « complet » (*l'Écran français*, 1947) et le fait que, selon la formule de Rivette, la plupart de ses treize films ont été des films « de commande », ou qu'ils furent achevés par d'autres ou engagés par d'autres ? Non seulement les films « collectifs » auxquels il participe quand il est militant communiste, lié au groupe « Octobre » – *le Commissaire est bon enfant* co-réalisé avec Pierre Prévert, *la Vie est à nous*, *la Grande Espérance*, *la Marseillaise...* –, mais *l'Or du Cristobal*, *Montparnasse 19*...
- 14 Au-delà donc de la construction de « l'univers » beckerien et de sa « stylistique », qui concernent l'œuvre et trouvent dans l'évaluation critique – appréciative, interprétative – leur expression, comptent les conditions d'élaboration de ces films, leur généalogie, leur fonctionnement, leur réception. Vignaux indiquant dans son chapitre sur les années cinquante l'importance du climat « idéologique », de l'apparition de l'Aide du CNC et la « standardisation » de la production, sa division en deux types de films (petits budgets sans prétention artistique pour le marché intérieur et gros budgets pour l'exportation, d'après les mots mêmes du directeur du CNC) montre bien qu'il s'agit plus que d'un contexte. Elle fait même de ces conditions de production ce qui « amène [Becker] à développer une stylistique du suggéré » (p. 207).
- 15 Aussi c'est quand les auteurs s'attachent plus particulièrement à des études de cas ici le *Trou* dont le sort voulut qu'après la mort de Becker il fût re-monté et qui exige donc une recherche diachronique (qui a, depuis, abouti à un DVD), là *Montparnasse 19* à partir de la confrontation du scénario-découpage de Jeanson-Ophüls et du film tourné par Becker (étude diffusée sur le site de la BiFi), que nous entrons dans une épaisseur historique et sociale qui ne nous laisse pas seulement en face du « douloureux portrait de lui-même » du cinéaste...