

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010

Varia

Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*

Grez-sur-Loing, Pardès, 2010, 406 p.

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3807>

DOI : 10.4000/1895.3807

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 181-184

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3807> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3807>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© AFRHC

Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma* (1940-1944)

Grez-sur-Loing, Pardès, 2010, 406 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2010, 406 p.

- 1 S'agissant de cet ouvrage rassemblant les critiques d'un auteur mais à l'initiative d'autres que lui (Philippe d'Hugues – qui a déjà édité les textes d'Astruc –, Pascal Manuel Heu qui s'est auparavant consacré à Vuillermoz, ainsi que Philippe Billé et Marc Laudelout), on doit relever d'emblée une ambiguïté, celle de la signature. Lucien Rebatet signait de son nom ses critiques musicales, ses romans ou textes autobiographiques et ses essais, mais il signa la plupart de ses critiques de cinéma du pseudonyme de François Vinneuil (pseudonyme forgé à partir de Vinteuil qu'il utilise dès sa collaboration à *l'Action française*). Il semble qu'on aurait pu respecter ce partage qui ne peut s'être effectué au hasard. C'est un choix. Ces *Quatre ans de cinéma* qui reprend des textes publiés dans *Je Suis Partout*, sont ainsi plutôt de Vinneuil. Heu intitule d'ailleurs sa postface « situation de François Vinneuil » et ses derniers mots sont : « Bref nous n'en avons pas fini avec François Vinneuil ». Mais, entre les deux, il est surtout question de Rebatet. Tout rassembler sous ce nom permet en effet d'évoquer l'ensemble de ses productions littéraires, en particulier son roman *les Deux Étendards* (paru après la guerre et apprécié – on ne manque pas de le répéter à satiété – par Etiemble et Steiner) et son autobiographie *les Décombres* (best-seller sous l'Occupation). En revanche on n'évoque guère un ouvrage, concernant pourtant le cinéma, qui s'intitule *les Tribus du cinéma et du théâtre* (Paris, Nouvelles éditions françaises, « Les Juifs en France », IV, 1941), livre de délation nominale mais aussi point de vue sur le cinéma français des années 1930 aux années de l'Occupation, signé Lucien Rebatet et François Vinneuil (consultable sur internet). Le plaidoyer pour une

réévaluation de ce critique portant avant tout sur ses appréciations du cinéma français, l'« histoire » qu'il en retrace dans cet ouvrage est donc une pièce maîtresse de son propos, comme ses chapitres consacrés à « l'esthétique marxiste » (dont « le représentant le plus accompli » est Marcel Carné) et au « bellicisme juif » menant le cinéma français « au bout du rouleau » « à la veille de la guerre » (« il s'en allait d'une maladie répugnante, pourrissait par tous les bouts sous le fourmillement des bacilles judaïques »). Enfin on a retranché les critiques comportant trop de charges antisémites et caviardé les passages relevant de cette même pensée. C'est, quelque explication que peuvent en donner les éditeurs, l'indice le plus patent d'une *construction* de Rebatet-grand-critique-occulté plutôt que « tel qu'en lui-même », dans ses contradictions. Construction par sélection des textes et par interprétation, sur cette base, du discours de l'auteur. On peut comprendre qu'il ne puisse s'agir de publier ses écrits complets et que certains textes soient susceptibles de susciter des plaintes pour antisémitisme, mais comment comprendre l'omission de la critique de *Jude Süß* de Veit Harlan reproduite pourtant sans problème par Claude Singer dans son livre sur ce film ? C'est précisément dans ce type de texte que se nouent conviction idéologique et analyse « formelle » et que l'on peut constater l'inanité de cette dernière formule. De ce film très retors dans sa construction dramatique, Rebatet-Vinneuil fait une analyse empathique (le seul « reproche » qu'il lui adresse est « d'être peut-être trop sobre » [*Je Suis Partout*, 21 février 1941] : le jeu de l'acteur, fondé sur la séduction à la fois des personnages du film (le duc en particulier qu'il enjôle en habile joaillier avant de devenir son homme de confiance : le même schéma est appliqué à Bernard Nathan dans *les Tribus*) et du spectateur, est admiré dans la mesure même où, pour le critique, il forge l'instrument *ad hoc* visant à entraîner ce même spectateur dans la reconnaissance de la duplicité juive. Avec ce film et sans doute quelques autres, la construction du critique faisant le choix d'un cinéma « moderne » en quelque sorte, ne tient dès lors plus tellement. On avait déjà pu observer, avant-guerre, que l'admiration que Rebatet-Vinneuil portait à Renoir butait sur un film politique comme *la Marseillaise* jugé ennuyeux et raté, et on voit ici qu'il consent au jugement général selon lequel « les robustes mâchoires » du cinéaste s'étaient cassées sur cette *Madame Bovary* (p. 243) qui, en revanche, avait enthousiasmé Bertolt Brecht (mais déplu à Kracauer).

- 2 Pour lui « Un film est d'abord, essentiellement, un scénario, un découpage » (p. 271). La relation du sujet est donc le point d'entrée et le point fort de sa conception de la critique, car le scénario est « l'habillage » du sujet. Après quoi viennent des appréciations touchant à l'interprétation et aux divers aspects du film, mais souvent assez succincts (l'article sur *le Navire blanc* de Rossellini formant une des exceptions). On ne saurait donc voir en ce « littéraire » (plus que le « style », catégorie valorisée en France pour qualifier un critique, il s'agit chez lui du goût des mots et des formules : à cet égard ce sont ses critiques des « navets » qui dessinent le mieux l'espace où il se tient) l'anticipateur de la « politique des auteurs » ou de la mise en scène « moderne » sans s'affronter à ses contradictions. Tout aveuglé qu'il soit par ses convictions pro-nazies et antisémites, son goût le porte à reconnaître la qualité de tout un ensemble de jeunes cinéastes apparus dans cette période comme Becker, Autant-Lara, Bresson... et à en refuser d'autres (comme Guitry dont il ne saisit pas l'originalité et traite même la propension à la parole, au monologue par la dérision la plus « poujadiste » [p. 242]). À moquer volontiers « la “qualité” française », formule qui aura de l'avenir. Ce qui explique sans doute l'indulgence qu'une partie du « milieu » lui consentit après la Libération (Langlois).

- 3 Quand il moque l'« illustre et austère censure vichyssoise » et « la haute vertu » préconisée partout (p. 248), on rit bien sûr de ses formules percutantes qui ponctuent la narration du « falot mélodrame », *Lucrèce* de Leo Joannon. Mais comment le film, sa « mise en scène » (puisque Rebatet-Vinneuil y serait sensible) sont-ils approchés ? Il ne voit le film qu'à travers une histoire de « pucelage résistant », qu'à travers le scénario (de Solange Térac) qu'il se plaît à réécrire et à tourner en bourrique comme un collégien à la recherche d'effets. On sait qu'on peut ridiculiser aussi bien *la Traviata* que le dernier Apichatpong Weerasethakul avec un peu de verve. Avec quels présupposés dans le cas qui nous occupe ? Un certain goût de la transgression des bonnes mœurs et de la quiétude bourgeoise, un goût pour le leste et le viril. Car voilà l'adversaire de l'impertinent Rebatet-Vinneuil, le bourgeois qu'incarne Vichy (vitupéré jusqu'à la fin de la guerre) et les « mœurs démocratiques » dont ce régime assure la continuité par sa mollesse, sa tiédeur (p. 268). Ces « mœurs démocratiques » font écho à la « sentimentalité démocratique » qu'il attache aux films de « l'école plus ou moins populiste d'avant guerre » « qui nous conviait à nous apitoyer sur la putain, le meurtrier inconscient, le suicidé par lâcheté bête, tous les êtres que l'on veut montrer comme des victimes de la fatalité, et qui, en fin de compte, ont toujours provoqué cette fatalité, détruit leur destinée de leurs propres mains » (p. 274 [il s'agit des films de Carné et de ce qu'on appelle désormais le « réalisme poétique »]).
- 4 L'extrémisme politique de Rebatet-Vinneuil, son « anti-capitalisme » l'amènent à élire quelques cinéastes-auteurs ou artistes mais en qualité d'« élite », d'« aristocratie » à laquelle il oppose les « hommes d'affaires du cinéma », les producteurs mercantiles prodigues en lieux communs, chansons et autres poncifs (ceux qui sont portraiturés dans *les Tribus*). C'est un discours qu'il a proféré, tient-il à préciser, devant le RNP de Marcel Déat, ministre de Vichy qui préconise une union totale avec l'Allemagne nazie. Ces articles-là ou ces passages d'articles dessinent une conception du cinéma qui fait peut-être passer au second plan le goût souvent assez juste de Rebatet-Vinneuil sur les films qu'il voit et qui sert l'argumentation des éditeurs dans leur dessein de réhabilitation. Qu'il ait aimé *Goupi mains-rouges* de Becker, *Premier de cordée* de Daquin et admiré *le Ciel est à vous* de Grémillon n'empêche pas de relever la distance et l'extériorité qui sont les siennes par rapport aux convictions et à l'engagement que ces trois cinéastes mettaient au principe de leur cinéma. Car cette satire continuelle des milieux mercantiles du cinéma qu'il instruit aboutit finalement à dire : « On a souvent vitupéré [...] les servitudes industrielles et financières du "septième art". Il ne faudrait cependant pas oublier certains avantages que ces servitudes comportent. Il n'est pas toujours bon surtout dans les moments d'extrême confusion, que l'artiste jouisse de libertés sans limites. L'exemple actuel de la peinture française nous montre l'usage qui peut être fait de cette liberté. Si le meilleur cinéma français des deux dernières saisons a pu maintenir, à peu près seul, au milieu d'une anarchie quasi générale, certaines des plus précieuses vertus de l'esprit français, goût de la vérité, de la composition, économie des moyens, ne le doit-il pas en partie aux contraintes matérielles qui pèsent sur lui, qui sont fort excessives, mais imposent à l'artiste *une discipline*. » (p. 257 [janvier 1944])
- 5 Ainsi quand l'occasion lui en est donnée, Rebatet-Vinneuil place bel et bien sa critique dans le droit fil de ses pamphlets politiques. Devant *Hitlerjunge Quex* qu'il a fallu attendre huit ans, il se déchaîne : « Les Juifs et leurs acolytes, démocrates, prélats antiracistes, intellectuels antifascistes nous cachaient ces images parce qu'elles étaient

honnêtes, propres, qu'elles condamnaient le marxisme international et qu'elles célébraient avec une touchante conviction l'honneur, la vérité, l'amour du sol natal. Quel mauvais coup pour la conjuration judéo-belliciste si la "barbarie nazie" avait pu nous apparaître sous cet aspect, dans ces images qui s'adressent directement aux sentiments les plus sains de n'importe quel homme de notre race ! » (p. 354). « Si notre jeunesse n'était pas conduite par des espèces de châtrés et de cagots, *Hitlerjunge Quex* devrait être projeté dans tous les camps et ateliers. » (p. 356).