1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

74 | 2014

Varia

Le Six juin à l'aube : les désastres de la guerre

Le 6 juin à l'aube: *The Disasters of War*

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4898>

DOI : 10.4000/1895.4898

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 38-69

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Le Six juin à l'aube : les désastres de la guerre* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 02 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4898> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4898>

Jean Grémillon, président de la Cinémathèque française, avec Henri Langlois, son secrétaire général, à l'inauguration de l'exposition « Images du cinéma français » au Palais de Rumine à Lausanne le 9 septembre 1945. Grémillon vient d'achever le deuxième tournage en Normandie pour *le Six juin à l'aube*.

Le Six juin à l'aube: les désastres de la guerre

par François Albera

Le Six juin à l'aube de Jean Grémillon, sous-titré *1944 / Notes cinématographiques sur le débarquement anglo-américain (Manche et Calvados)* – tourné en septembre 1944 et juillet-août 1945, dont le montage est achevé à l'automne 1946 – est le seul documentaire français consacré au débarquement anglo-américain en Normandie tourné à l'époque des faits. Il ne trouva pourtant pas de distribution dans sa version intégrale de 56 ou 60 minutes et dut attendre 1949 pour sortir en première partie de programme, avec *Noces de sable* d'André Zwobada, réduit au format d'un court métrage.

Était-il « trop tard » en 1946 et les années suivantes pour évoquer les événements et la situation qui font la matière de ce film ? Depuis quelques années, en effet, les maisons de production et de distribution, relayées par la presse corporative, faisaient état d'une « lassitude » des spectateurs « submergés depuis 1944 par un flot ininterrompu de documentaires anglo-saxons »¹. Ainsi *le Film français*² et tout un courant critique s'interrogent sur ce phénomène que l'on appréhende souvent en terme de « décalage »³. Il est vrai que les actualités anglaises, américaines, les documentaires soviétiques⁴, non

1. Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS, 1997, p. 130.

2. *Le Film français*, n° 22, 4 mai 1945, p. 9 (dans Lindeperg, *ibid.*)

3. Georges Sadoul introduit ce thème, assez curieusement, dès 1945 : « En France, la chronique filmée suit l'événement avec un certain retard. C'est seulement après plusieurs mois de paix qu'apparaissent *Frontière de la liberté* d'André Chamson et Radot, *Départ pour l'Allemagne* de Roger Leenhardt, et *Retour en France* réalisé par le Service américain d'information et Cartier-Bresson. [...] De tels films sont l'histoire. Ils viennent peut-être un peu tard pour le goût du public lassé par des films de guerre... » (« Films d'histoire », *les Lettres françaises*, 17 novembre 1945, repris dans *Chroniques du cinéma français. Écrits/1*, Paris, UGE « 10-18 », 1979, pp. 59 et 61). Dès septembre 1945, le Congrès de Bâle avait montré une première version du film de Le Chanois sur le Vercors et plusieurs autres documentaires. À la sortie d'*Au cœur de l'orage* de Jean-Paul Le Chanois, en 1948, Charles Ford écrit que ce film « vient trois ans trop tard » dans *V (Marseille)* (28 mars 1948, Cinémathèque française, fonds Le Chanois). Raymond Barkan semble lui répondre dans *l'Écran français* (4 mai 1948) en commençant sa critique du film par ces mots : « D'aucuns, blasés des documents sur la guerre et la résistance, estiment peut-être que *Au cœur de l'orage* eût gagné à nous être présenté moins tardivement. On me permettra de penser au contraire que sa sortie ne pouvait être plus opportune qu'aujourd'hui. Les hommes ont une dangereuse faculté d'oubli. » Et dans *la Riposte* (14 mai 1948), le critique qui signe Sermine s'étonne : « Il paraît que les films de résistance ou de guerre commencent à lasser le public », alors que lui leur trouve des échos très actuels (avec la lutte des Juifs en Palestine : « Les monts de Judée sont, en Eretz-Israël, autant d'autres Vercors »).

4. Le marché du film de guerre était « saturé depuis deux ans par les documentaires d'origines diverses » mais avant tout américains. Le responsable pour la France de la section de propagande du Département de guerre américain, M. Kastner, était chargé de cette diffusion à laquelle s'ajoutaient de nombreux films britanniques et soviétiques (voir Lindeperg, *ibid.*, voir aussi G. Sadoul, « Liberté de la presse filmée », *les Lettres françaises*, n° 90, 11 janvier 1946, repris dans *op. cit.*, pp. 62-66).

Titre du film en trois plans.

plus que les films de fiction en provenance de ces trois pays comme de la France ne manquèrent pas dans cette période⁵. Le cinéma américain qui avait créé un « sous-genre » durant la guerre distribua ces films après-coup avec de nouvelles productions, pour la plupart oubliées depuis lors mais que l'édition DVD fait revenir sous nos yeux à l'occasion. Pour se limiter à ceux qui prennent la France comme « théâtre des opérations », pensons à *13 rue Madeleine* d'Henry Hathaway (1946) – où James Cagney est parachuté en Normandie à la veille du débarquement – ou *Kings Go Forth* de Delmer Daves (1958) – où Frank Sinatra débarque en Provence.

À chaque film de fiction qui sort, la critique repose le problème de sa véracité, de sa vraisemblance et, dans la plupart des cas, elle lui oppose l'authenticité du documentaire ou alors le valorise en tant qu'il « rejoint » le documentaire. Ainsi de *Jericho* (Calef), de *la Bataille de l'eau lourde* (Dréville), de *Manon* (Clouzot) entre autres. L'équilibre entre « reconstitution » et réalisme n'étant unanimement reconnu que dans de rares cas (comme *la Dernière Étape*) ; pour la France celui de *la Bataille du rail* (Clément). En outre la série « Pourquoi nous combattons » de Frank Capra, également découverte après coup, est sans cesse citée par les commentateurs et les professionnels comme une référence.

Il est donc assez malaisé de savoir si « les spectateurs » étaient ou non « lassés » sinon des répétitions, des redites et des approximations sans doute, et il est d'autant plus aléatoire de souscrire au « sentiment » général de la profession. En effet, sans parler de *la Bataille du rail* qui remporta un important succès public malgré la méfiance *a priori* des circuits commerciaux, quand *Au cœur de l'orage* sort enfin, il demeure plusieurs semaines à l'affiche à Paris et dans les grandes villes bien que Pathé ait refusé de le distribuer sinon au format d'un court métrage de première partie⁶... S'agissant du *Six juin à l'aube*, Alain Weber rapporte des propos de Grémillon selon lesquels « les distributeurs n'en veulent pas, ils trouvent que ce sont là des choses qui n'intéressent plus personne. »⁷

Au « préjugé contre le documentaire » considéré généralement comme un « genre mineur » alors que c'est là « ce que le cinéma offre de plus pur », il faut ajouter, dit Grémillon, « quelque chose de

5. Les films français, notamment ceux produits ou co-produits par le Service Cinématographique de l'Armée, ont été analysés en détail par Lindeperg dans *les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*

6. Voir Lindeperg, *les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*, p. 97.

7. Alain Weber, « Brève histoire de la version longue du *Six juin à l'aube* », 1895, n° 23, décembre 1997, p. 105.

beaucoup plus grave qu'un préjugé: [...] des conditions d'exploitation extrêmement difficiles. Le documentaire est une expression de luxe sur laquelle il ne faut pas compter pour vivre»⁸.

On pourrait ainsi être tenté d'envisager ensemble le film de Le Chanois et celui de Grémillon, deux productions de la Coopérative du Cinéma Français que l'on associe volontiers à l'époque – ainsi qu'à *la Bataille du rail*⁹ – et dont les difficultés paraissent du même ordre. Weber s'interrogeant, il y a quelques années encore, sur les obstacles qu'avait rencontrés Grémillon pour montrer son film, laissait entendre qu'il y avait d'autres raisons que sa longueur¹⁰. Mais lesquelles? Si les raisons proprement politiques qui concoururent à retarder la sortie d'*Au cœur de l'orage* sont évidentes qui traduisent les changements de rapports de force au sein des institutions françaises trois ans après la Libération, les luttes d'influence dans la construction de l'image de ce que fut la résistance (en l'espèce entre des officiers de l'armée française et la France Libre et entre celle-ci et la résistance intérieure, en particulier les FTP) et finalement les interprétations divergentes sur la nature même de la victoire « alliée » sur le nazisme, *le Six juin à l'aube* ne se situe guère sur ce plan: il n'a pas pour objet la résistance et ses différentes composantes, ni évoque le contexte international de la guerre à ce moment-là. Il se tient au seul débarquement en Normandie. D'ailleurs le même *Film français* qui se faisait l'écho de la « lassitude » du public pour les films de résistance et de guerre, donne une tout autre appréciation du *Six juin à l'aube*:

Quoique ne durant qu'une heure, la production de Jean Grémillon offre un intérêt remarquable pour le public, malgré qu'il en ait et quelque répugnance qu'il éprouve à se laisser replonger dans le visage affreux de la guerre.¹¹

Il reste cependant qu'il n'a été montré, dans sa version intégrale, qu'à quelques occasions seulement que l'on peut décompter: à Paris, salle Pleyel, le 2 novembre 1946, lors de la remise du Prix international de la paix¹²; à Paris le 14 novembre pour une projection corporative; à Caen, le

8. Réponse à Jean-Pierre Vivet, « Le présent et l'avenir du cinéma français », *la Revue du cinéma*, n° 6, printemps 1947 p. 62. Pierre Kast fait écho à ce propos: « Le système de diffusion des films est tel que ce film, ce sujet, étaient "a priori" frappés d'"interdit"... » (« Exercice d'un tragique quotidien. Notes sur l'œuvre de Jean Grémillon », *la Revue du cinéma*, n° 16, août 1948, pp. 8-9).

9. Cf. « Nous nous sommes attaqués, au lendemain de la Libération, à des films qu'aucune autre firme cinématographique n'aurait voulu faire. (...) C'est avec une petite subvention et l'aide financière de la Résistance-Fer que nous avons fait *la Bataille du rail*. C'est avec les bénéfices de *la Bataille du rail* que nous avons pu continuer *Au cœur de l'orage* et *Six juin à l'aube*... » (lettre de Pierre Lévy à M. Chavant dit Clément, 6 mars 1948, CF, fonds Le Chanois, 154, 9 B 3).

10. Alain Weber, « Brève histoire... », *art. cit.* p. 105.

11. *Le Film français* du 22 novembre (cité par Pierre Lherminier dans Jean Grémillon, *le Cinéma? Plus qu'un art!...*, Paris, L'Harmattan, p. 278). On peut relever que sa longueur n'est pas, alors, considérée comme un handicap.

12. Décerné dans le cadre du Festival de Cannes un mois plus tôt à *Die Letzte Chance* (*la Dernière Chance*) de Leopold Lindtberg (également Grand Prix du Festival) – dont on projette des extraits – et *Molodost' nashej strany* (*Jeunesse de notre pays*) de Sergueï Ioutkévitich. On trouve, dans de nombreux articles ou ouvrages, la date erronée de « novembre 1945 » pour cette présentation.

25 novembre, au cinéma Majestic, lors d'un gala de l'Entr'aide française, en présence du cinéaste ; à Bruxelles, le 26 juin 1947, au Festival mondial du film et des Beaux-Arts ; enfin à Londres, les 28 et 30 novembre 1947, au Scala Theater, sous l'égide de la New London Film Society où il accompagnait *Lumière d'été*. La correspondance du cinéaste garde trace de quelques autres demandes – à Carentan, le 6 juin 1947, pour commémorer le débarquement puis le 15 juin de la même année ; il est aussi question de Varsovie après Londres ; de galas de l'Entr'aide française ; on a envisagé de le montrer dans les villes qui parrainent les communes martyres de Normandie. Autant d'occasions qui ne sont pas attestées. S'y ajoutent quelques projections dans des ciné-clubs difficiles à établir (Georges Sadoul y fait allusion dans sa critique en 1947 – alors que le film n'a pas encore trouvé de distributeur¹³).

Ce n'est donc que trois ans après son achèvement, en 1949, que le film trouvera une distribution, mais dans une version raccourcie, en tant que court métrage de première partie de séance. Son sort est dès lors lié au film qu'il « accompagne », *Noces de sable* d'André Zwobada, dont le faible succès met fin à la carrière commerciale du *Six juin à l'aube*¹⁴. C'est dans cette version courte de 42 minutes que le film entame alors une modeste carrière non-commerciale dans les ciné-clubs (où les séances de courts métrages ne sont pas légions car la préférence va, comme dans le circuit commercial, aux longs) et qu'il est montré à quelques rares occasions, notamment à la télévision (puisque l'INA conserva quelque temps une copie).

Grémillon, quand il dut se résoudre à conformer son film à un « format » réduit, avait pourtant pris soin de tirer simultanément « une version intégrale », car ce film gardait à ses yeux « sa valeur de document unique dans le genre »¹⁵.

Pourquoi dès lors cette occultation d'un film qui est une véritable méditation sur la guerre et ses conséquences et une sorte d'essai historique au cinéma jouant sur plusieurs registres d'énonciation et de mode de représentation dans une perspective délibérément réflexive ? Est-ce seulement en raison de cette « lassitude » déjà évoquée ? Ou, au contraire, – comme le disent certains chroniqueurs – en raison de sa dimension plus « artistique » que strictement « documentaire »¹⁶ ?

13. Georges Sadoul, « Le Six juin à l'aube », *les Lettres françaises*, n° 167, 1^{er} août 1947 (repris dans *op. cit.* p. 77). *Cinéma* (du 20 avril 1948) mentionne que « ce soir au Club d'art cinématographique : dessins animés en couleurs et le *Six juin à l'aube* » dans le cadre d'un festival de courts métrages français au Musée de l'Homme (4^e séance). Dans ce même ciné-club du Musée de l'Homme, le 26 mai 1948, il est à nouveau projeté dans le cadre cette fois d'un programme thématique « Le film pour la paix contre la guerre » avec d'autres films – dont notamment *l'Histoire du soldat inconnu* de Storck, *la Dernière Chance* – présenté par l'un des fondateurs du mouvement de résistance Combat et ancien déporté, Claude Bourdet (*Néo-Art*, mai 48, XI^e année, nouvelle série, n° 5, p. 4. [Remerciements à Laurent Le Forestier pour cette information]).

14. Les deux films ne sont vus que par 186 498 spectateurs (chiffres du CNC cités par P. Lherminier, *op. cit.*, p. 281). À l'inverse, en 1956, *la Maison aux images* de Grémillon bénéficiera du succès de *Et Dieu créa la femme* qu'il accompagne (vu par 2 458 314 spectateurs, *ibid.*, p. 284).

15. Lettre du 31 mars 1949 à son producteur, Pierre Lévy, de la Coopérative Générale du Cinéma Français (BnF, fonds Grémillon, 14 (34)). Weber cite des extraits du journal de préparation du *Printemps de la liberté* où Grémillon parle en date du 9 avril 1948 de « reports sur disques du *Six juin* avec Jean Lods » et date le remontage du film de cette époque (Alain Weber, « Brève histoire... », *art. cit.*, p. 107).

16. « ... même si l'on peut "reprocher" à ce film d'être plus un film d'esthète et de poète qu'une œuvre pour le grand public... » (Claude Yvon, *la Presse du Calvados*, 26 novembre 1946).

On voudrait faire ici l'hypothèse qu'au-delà de ces deux motifs et de quelques autres encore qui ne sont point à écarter, c'est le point de vue du cinéaste sur l'événement – ce qu'il choisit de montrer et de dire – et son point de vue de cinéaste – le type de cinéma qu'il met en œuvre – qui ne répondent pas aux « attentes » de l'époque comme de la nôtre, sans doute trop attachées aux « genres » *film de guerre* et *actualités de guerre* pour accepter la proposition singulière de Grémillon. *Le Six juin à l'aube*, seul témoignage filmé (visuel et sonore) de l'état dans lequel se trouvait la Normandie après que les troupes allemandes en eurent été chassées par les efforts conjugués des armées américaine, canadienne, britannique et des résistants français, est en effet demeuré absent, jusqu'à cette année anniversaire, au sein des institutions patrimoniales (tant le Musée du débarquement de Bayeux que le Mémorial de Caen pourtant prodigues en imagerie concernant la libération de la région – y mêlant même à l'occasion des images de films de fiction), absent des réflexions des historiens qui se penchent sur la question, rarement évoqué par les critiques à l'occasion de films concernant l'événement ou la période (il n'en manque pas de *The Longest Day* à *Saving Private Ryan* ou aux *Misérables* de Lelouch), ignoré le 6 juin 2014 par les différentes chaînes de télévisions nationales publiques ou privées, méconnu même des spécialistes du cinéaste qui ont privilégié les films de fiction – à l'exception d'Henri Agel qui a toujours placé ce film au plus haut de l'œuvre de Grémillon¹⁷.

Fernand Laisney, qui collabora lors du tournage avec Grémillon, témoignant plus tard dans un quotidien régional, s'insurgeait déjà en pure perte en 1982 :

Je ne comprends pas pourquoi un tel film est méconnu. J'ai contacté la télévision deux fois, je n'ai pas eu de réponse. J'ai écrit au musée du débarquement qui vient d'ouvrir ses portes à Bayeux, sans résultat.¹⁸

La manière dont on a célébré l'anniversaire de 1944 cette année 2014 peut suggérer une explication : la foison d'ouvrages consacrés à la Libération, au débarquement, livres d'images, essais historiques, « sommes » ou aperçus régionaux, adoptent, dans l'écrasante majorité des cas, le seul angle des opérations militaires. Certes on corrige aujourd'hui les légendes qui ont prévalu dès l'époque même (dont *le Jour le plus long* – livre et film – est l'emblème), l'euphémisation de l'opération « Overlord » et les autres (« Epsom », « Goodwood », « Cobra »), on parle même de « crimes de guerre » (meurtres et viols) commis par les libérateurs sur la population, mais on choisit avant tout d'étudier la stratégie des généraux, la politique des dirigeants et la combativité des combattants plutôt que la situation faite aux habitants, au pays, aux vaches, aux pommiers et au patrimoine culturel¹⁹. Ce point de vue sur les

17. Nous n'avons pas consulté la thèse d'Agel, mais sa monographie chez Seghers (« Cinéastes d'aujourd'hui » n° 58, Paris, 1969) comme un certain nombre d'autres textes témoignent de cette appréciation qui rapproche *le Six juin à l'aube* de *Nuit et Brouillard*. Pierre Kast, proche du cinéaste, écrit qu'en dépit de la « perfection et la séduction de la forme », ce film au propos « limité » « n'était que le petit sucre de la pénitence. » (« Exercice d'un tragique quotidien », *art. cit.*, p. 9).

18. Entretien de Francine Pierquet avec F. Laisney dans un quotidien de Normandie (*Ouest-France*?) de 1982 : « Un film oublié *Six juin à l'aube* » (BnF, fonds Grémillon, page de journal sans mention de source).

19. Cf. par exemple Olivier Wiervorka, *Histoire du débarquement en Normandie*, Paris, Seuil, 2007, réédition illustrée en 2014 avec l'appui du Ministère de la Défense.

événements conduit à admettre sans discussion que quand Eisenhower décide de contrôler le « nœud routier » de Saint-Lô, il faille raser cette ville. Que quand Montgomery veut prendre Caen, il faille faire bombarder massivement la ville par l'artillerie de marine et l'aviation afin de préserver les soldats avant l'assaut, et que, bien que les défenses allemandes fussent autour et non dans la ville, Caen doive donc être détruite pour que l'armée britannique entre dans un champ de ruines – qu'avait d'ailleurs quitté la Wehrmacht depuis deux jours. On pourrait dévider une litanie de situations de ce type.

Le point de vue de Grémillon était tout autre et cela dès août 1944, au moment où il décide de partir pour la Normandie alors qu'il vient de participer, comme résistant, à la libération de Paris. Il le dit très nettement quand il s'adresse aux spectateurs anglais à la BBC et lors de la présentation du film à la New London Film Society le 28 novembre 1947 :

Dès que nous avons pu quitter Paris, Louis Page, mon opérateur habituel, et moi-même, nous partîmes pour la Normandie. Il nous paraissait nécessaire à tous deux de prendre acte, par le moyen du film, de ce qui venait de se produire et surtout d'en saisir immédiatement le côté humain.²⁰

Il ne s'agit donc pas de célébrer la victoire militaire mais de prendre la mesure de la situation de la région, du sort « des milliers et des milliers d'êtres humains » qui venaient de connaître « le terrible poids de la guerre », vivre, « pendant plus de soixante-dix jours », « l'enfer de la Manche et du Calvados »²¹.

La « une » du *Daily News* du 6 juin 1944.

Cette « inadéquation » du film à « l'attente » générale par rapport à un événement historique renvoie au *point de vue de cinéaste* de Grémillon, son parti pris documentaire sur les choses, les êtres, les comportements. Il est manifeste que ce regard de *constat* – selon la juste expression de Kast – n'était pas et n'est toujours pas celui qu'on souhaite voir pour fêter la victoire : il ne convient pas d'aborder dans ses aspects contradictoires ce qu'est une « libération » que, pourtant, les Américains appelaient, sur le moment, une « invasion » avec tout ce que ce mot suppose. Ils débarquaient en effet sur un territoire ennemi à conquérir : « Invasion Begins » affiche le *Daily News* du 6 juin 1944 et reprend : « Allies Invade Northern France ». « Invasion by Air » titre *Life* du 12 juin avec en couverture une

20. « As soon as we have left Paris, Louis Page, my usual cameraman and myself, we make for Normandy. It seemed necessary, to both of us to state, through the medium of the film, what had just happened, and especially to capture immediately the human side of it ». Ce texte, imprimé sur une feuille A4 recto-verso, figure dans le programme de la New London Film Society Season 1947-8. *Le 6 juin à l'aube* est présenté suivi de *Lumière d'été* les 28 et 30 novembre 1947) (BnF. JG 14 (26). Cf. « Aussitôt après la libération de Paris, je suis parti sur les lieux du débarquement, avec mon opérateur Louis Page. » (réponse à Jean-Pierre Vivet, *art. cit.*, p. 62).

21. Ces mots sont empruntés au commentaire du film de Grémillon.

photographie de bombes lâchées d'un avion à la verticale d'un paysage de champs, de voies et d'agglomérations indistincts, une composition abstraite qui ignore, par définition, les êtres qui se trouvent là, invisibles (le film reprend une image du même type empruntées à des « actualités militaires » américaines). Les armées américaine, canadienne et britannique ne venaient pas tant libérer les Français – *a fortiori* les Normands – qu'ils ne venaient défaire l'armée allemande (« Strong Naval, Air Force Hit Nazis »). La population et le pays devenaient par conséquent le théâtre et les figurants de ces opérations militaires.

Le point de vue de Grémillon, son point de vue de cinéaste, ce parti pris documentaire qui est le sien, on ne peut mieux le qualifier que de *dialectique*. Dans tous ses films chaque situation, chaque réalité est vue dans ses aspects contradictoires. Il en va de même avec *le Six juin à l'aube* dès lors qu'il s'agit de « comprendre et faire voir » comme il l'écrit en septembre 1945 pour définir sa démarche²². L'expression rend parfaitement compte de la logique qui gouverne ce film et explique du même coup sans doute la relégation dont il est l'objet. « Comprendre » un événement, son déroulement, sa logique – « comme on le ferait d'une partie d'échecs »²³ –, et « faire voir » une région ravagée par des opérations militaires qu'il s'agit pourtant de célébrer au titre de sa libération. La Normandie, préservée de toute guerre et de toute déprédation depuis la Guerre de Cent ans, qui avait vu s'épanouir sur son sol les arts roman et gothique ainsi qu'un « art de vivre », est ruinée. Augustin Le Maresquier, contrôleur des postes à Tourlaville, attaché à des travaux d'érudition régionale, historien local, qui joue un rôle central, comme on va le voir, dans le film et pour le film, rédige un état des lieux qui paraît au même moment sous un titre évocateur : *la Manche libérée et meurtrie. Holocauste à la victoire*²⁴.

« Invasion par les airs », *Life* du 12 juin 1944.

22. Grémillon, « Comprendre et faire voir... », *Labyrinthe* n° 12, septembre 1945, p. 13. Il s'agit du numéro spécial de ce journal culturel édité par Albert Skira à Genève dès la fin de la guerre qui accompagne l'exposition « Images du cinéma français » que la Cinémathèque française (dont Grémillon est le président) organise au Palais de Rumine à Lausanne (la version complète du texte figure sous le titre « À front découvert » dans Grémillon, *le Cinéma... plus qu'un art!*, op. cit., pp. 165-170).

23. L'expression est du cinéaste dans sa présentation londonienne : « *The landing and military operations are explained by means of animated maps – which try to make the various moves clear, just like a game of chess played and won can be explained.* » (BnF, JG 14 (026)).

24. Augustin Le Maresquier, *la Manche libérée et meurtrie. Holocauste à la victoire*, Edité au bénéfice de l'Entr'aide française, délégation de la Manche [1946] (couverture et hors-textes en couleurs de Pierre Campain, préface de F. de Hautecloque, délégué départemental de l'Entr'aide française). Le livre a connu plusieurs rééditions dont la dernière (Cherbourg, Isoète, 1994) substitue à la préface initiale celle de Michel Boivin (université de Caen) et modifie certaines expressions employées par l'auteur (« les Boches » remplacés par « les Allemands »).

Invasion by Air *(continued)*

First comes the bombing of industry to destroy sources of the enemy's military power. This is the explosive works at Salbris. Before-bombing picture shows a great number of TNT sheds surrounded by earth embankments. In buildings at left explosives are packed. Above them is power plant, marked by shadow of stack. Very high embankment of square building at right center marks it as important. For what happened to Salbris, see picture at right.

Next comes the bombing of airfields. Here at Tours about a dozen planes are on apron (top). The big buildings at the top are hangars. Those around them are repair shops and storehouses for spare parts. (Observe these buildings in the picture at right.) Across the paper-shaded road running through the picture (the shadow of a high flak tower comes it) is a walled compound of permanent buildings presumably used to house a garrison or school.

Then come the flak towers. This is the kind of attacking the allies were doing heavily last week. This tower on a German airfield in France is being strafed by an American P-47 Thunderbolt. It is impossible to separate allied air forces into fighter and bomber categories. Fighters destroy many objectives with their guns and can carry bombs of 1,000 pounds. This standing is especially dangerous work, for if hit the fire has no opportunity to parachute.

A magnificent bombing at Salbris is notable for the baulking of big bombs on sheds at left, as well as the run of big craters along the top of the lower right row of TNT sheds. All the shed roofs have been blown off, though TNT is intact where the squares of the embankments are still clean-cut. There have been a good many direct hits on the sheds. Sheds at left have been simply wiped out. Square building in center has been hit by small bombs.

The bombed field at Tours, pounded by both U. S. and Britain, has utterly leveled repair shops around hangars, is left with only a few walls of the main hangars. Even the planes have been blown down. Walled garrison below road has been thoroughly pocked, but still stands. Some planes may have been buried in rubble. This is a far better job than Germans did in 1940 when, in evacuating Paris, LIFE's staff stopped at this airfield for gasoline.

And the bridges come also in the final stages before ground attack. At Hasselt in Belgium, Thunderbolts come in for attack. What looks like a hit is exploding at one end, and ground is marked with mines. Bridges are hard to hit and call for constant reloading, which pays off in breaking and detouring communications. German Army, however, has proved capacity for mobility and maneuver to fantastic lengths and can get around such obstacles.

CONTINUED ON PAGE 45

Bombardement aérien, plans des services cinématographiques de l'armée américaine. Lâché des obus.

Bombardement aérien, plans des services cinématographiques de l'armée américaine. Éclatement des obus au sol.

Couverture du livre d'A. Le Maresquier *la Manche libérée. Holocauste à la victoire* (1946).

Page intérieure de *la Manche libérée* (image tirée du film de Grémillon).

Genèse et contexte du film

« Comprendre et faire voir », cette démarche du cinéaste – qui s'achève dans le film sur un appel à la solidarité nationale et internationale en faveur des sinistrés – est aussi une démarche personnelle :

Au lendemain de la libération de Paris, ma pensée a été droit vers la Normandie, théâtre du plus grand champ militaire, mais aussi cri des liens puissants qui m'y rattachent.²⁵

Dans son adresse au public londonien, il précise même avoir quitté Paris dès que possible pour une Normandie *où se trouvaient sa mère et sa sœur*, en s'excusant de cette motivation personnelle voire « sentimentale »²⁶. On pourrait ajouter que, né à Bayeux, ayant vécu à Cerisy-la-Forêt, Grémillon avait hâte de retrouver sa terre natale et était inquiet de savoir dans quel état il allait la retrouver. Son film s'ouvre d'ailleurs sur une évocation de la « Normandie heureuse » (expression employée dans les notes préparatoires) qui inscrit bien la profondeur de son attachement à cette terre. Les premiers mots de son commentaire sont :

Peu de pays en France étaient plus familiers que celui-là, peu d'endroits éveillaient en nous un aussi grand sentiment de quiétude, de douceur, de richesse humaine, animale ou végétale.

Membre depuis 1942 de la Résistance, Grémillon participe à la « bataille de Paris » qui débute le 18 août, après que le Conseil National de la Résistance eut lancé le mot d'ordre d'insurrection. Jean-Paul Le Chanois, pour le Comité de Libération du Cinéma Français (CLCF), réunit ce jour-là les responsables de ses réseaux au cinéma La Pagode pour organiser l'occupation des institutions cinématographiques de la France de la collaboration (comme le COIC [Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique], la Continental Films et ses filiales, la société d'actualités « France Actualités », les studios des Buttes-Chaumont entre autres) mais aussi pour filmer les événements. Il s'agit de mettre en place un nouveau journal d'actualités de la France libérée, tant pour supplanter ceux qui avaient servi Vichy et l'occupant que pour éviter un monopole américain sur l'information et la mise en image, ou la seule diffusion du *Monde libre*, journal filmé produit et distribué par les Alliés dont un accord signé à Alger entre les gouvernements français, anglais et américain assurait « le monopole des informations filmées sur le territoire français »²⁷. Un comité – qui compte notamment André Zwobada – envoie des dizaines d'opérateurs à bicyclette avec caméra et pellicule (saisie dans les laboratoires et chez Pathé) enregistrer les événements²⁸. Les premiers documents filmés arrivent le 20 août et le 24 un montage est élaboré avec un commentaire de Pierre Bost, un second le 25 avec de nouveaux documents,

25. Propos de sa présentation du film à Caen, rapportés dans *Ouest-France* du 27 novembre 1946.

26. « *But this is a personal and sentimental detail which is out of place here* » (*op. cit.*).

27. Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000, p. 29.

28. Jusqu'à 70 opérateurs et techniciens selon Zwobada (« In Memoriam », 21 avril 1985 [CF, fonds Le Chanois, 154 B34]).

supervisé par Jacques Becker, puis le 26 (de Gaulle a descendu les Champs-Élysées) aboutit au film *la Libération de Paris* qui est projeté dans les salles²⁹. D'autres films sont entrepris dont *Au cœur de l'orage* de Le Chanois, *la Bataille du rail* de René Clément ou *le Retour* d'Henri Cartier-Bresson (sur le retour des prisonniers et déportés – réalisé pour le Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés – MNPGD – avec l'aide du Commissariat des Prisonniers, Déportés et Réfugiés³⁰)...

C'est donc dans ce mouvement que, fin août 1944, Grémillon part pour la Normandie avec son opérateur. Il dispose pour cela de l'aide matérielle de *France-Libre-Actualités*³¹ – qui fournit la pellicule – et du CLCF – qui fournit l'essence. Louis Page n'a qu'une caméra automatique dont les bobines font 45 pieds (moins d'une minute) et qui ne fonctionne pas tous les jours... Le travail commence le 1^{er} septembre.

Les conditions de vie et de déplacements sont évidemment très éprouvantes, mais « les Normands sinistrés logeaient dans la paille, nous pouvions en faire autant ! » dit le cinéaste³².

Après vingt-cinq (ou vingt-sept) jours de travail, que Grémillon qualifie de « très durs », en raison notamment des difficultés de circulation (zones interdites, zones inaccessibles), de la pluie, de la boue et de l'obstruction de l'armée américaine, les deux hommes reviennent à Paris. Visionnant les bobines impressionnées et les montrant au directeur de la Cinématographie, Jean Painlevé, ils conviennent qu'il faut faire un film « plus large, plus profond » à partir de ce constat des « désastres de la guerre ». Dès lors le film ne s'inscrit plus dans la perspective à court terme du reportage et de l'information qui est le lot des actualités, il entend prendre du recul et de l'ampleur. Ces exigences légitimes, cependant, causeront des retards compliquant notablement le sort du film car la dynamique de la Libération va rapidement s'affaiblir à mesure que les organismes provisoires, nés de la résistance, se voient supplantés par une administration contrôlée par le pouvoir politique, lequel, d'abord fruit d'un compromis entre forces plus ou moins antagonistes, procède rapidement à une « normalisation ».

Ainsi Jean Painlevé qui a créé l'Institut du cinéma scientifique et dont les films ont intéressé très tôt les ciné-clubs et les milieux artistiques auxquels il participe (ami d'Ivan Goll, il écrit dans l'unique numéro de la revue *Surréalisme*), est nommé, depuis Alger, à la Direction générale du Cinéma (le futur CNC) par le CFLN, dans l'élan de la résistance et de la place qu'on lui fait momentanément sous les premiers gouvernements de Gaulle. Proche du PCF il sera remplacé, moins d'une année plus tard (le 16 mai 1945), par un haut-fonctionnaire MRP, Michel Fourré-Courmeray malgré les protestations des professionnels du cinéma.

29. « Il s'agissait avant tout d'occuper nos écrans avec nos propres images, en nous opposant à la projection en France des bandes de fabrication américaine et anglaise, bandes concoctées sous l'appellation de "Monde libre" » (*ibid.*) Voir également Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.* et *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, *op. cit.*

30. Voir l'article de Sadoul, « Films d'histoire », *art. cit.*, et, dans ce numéro, l'étude de Thomas Tode sur ce film (« Une larme sur la joue du temps »).

31. Il s'agit du journal d'actualités filmées mis en place par le CLCF qui deviendra le 1^{er} janvier 1945 *les Actualités françaises*, jouissant d'un monopole qui prend fin le 27 juillet 1945 avec l'autorisation octroyée aux sociétés d'actualités d'avant-guerre de reprendre leurs activités.

32. Réponse à Vivet, *art. cit.*, p. 62.

Fin 1944, Painlevé promet donc son appui et met Grémillon en rapport avec la Coopérative Générale du Cinéma Français (qui vient de se constituer en novembre – sous l'égide du CLC, de la CGT et du PC). Ces moyens supplémentaire devraient permettre à Grémillon de repartir au printemps 1945 dans de meilleures conditions pour poursuivre et compléter son film qu'il appelle alors provisoirement *Normandie en ruines*³³. Ce n'est cependant qu'en juillet qu'il peut partir, si l'on en croit l'ordre de mission délivré par le ministère de l'Information autorisant le cinéaste à se rendre en Normandie (Manche, Calvados, Orne) et en revenir en voiture de tourisme et en camion pour le « tournage d'un film documentaire sur la Normandie en ruines »³⁴.

Le rôle de l'Entr'aide française

Ce deuxième voyage – où les opérateurs André Bac, Alain Douarinou et Maurice Pecqueux se sont joints à Louis Page – va bénéficier de l'aide décisive d'un organisme d'utilité publique, l'Entr'aide française. Succédant au Secours national qui, durant l'Occupation, dépendait directement de l'autorité du maréchal Pétain, rebaptisée brièvement à la Libération Secours social, l'Entr'aide française est vouée à venir en aide aux sinistrés. Selon le témoignage tardif du secrétaire départemental de la Manche, chargé de la propagande et la collecte, Fernand Laisney, l'Entr'aide avait eu le projet de faire réaliser « un film sur la Normandie ruinée pour être projeté aux États-Unis et en Grande Bretagne et susciter des dons »³⁵. C'est Raoul Dautry, ancien directeur des chemins de fer de l'État puis ministre de l'armement en 1939-1940, qui préside l'organisme depuis le 24 août 1944 avant d'être nommé ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme par le Gouvernement provisoire en novembre de la même année, qui aurait demandé à Gilbert Cesbron (ancien responsable des services de documentation et de propagande du Secours National, resté à son poste), supérieur de Laisney, de « trouver un cinéaste » pour réaliser ce film. Et, selon Laisney, c'est Grémillon qui fut choisi. Mais ce récit ne tient manifestement pas compte du fait que Grémillon était déjà venu en Normandie une année plus tôt et qu'il avait conçu le projet d'y revenir. De toute évidence, donc, Grémillon « rencontre » opportunément la demande de l'Entr'aide qui va lui apporter un appui financier et logistique important mais qui va, du même coup, retarder le deuxième tournage (en faisant examiner le projet par une commission avant de lui accorder son appui) et réintroduire une dimension utilitaire, immédiate, au film (ce « reportage » destiné à lever des fonds de solidarité) – qu'il ne pourra pas remplir³⁶.

En avril 1945, un responsable de l'Entr'aide en Normandie, E. Ader, écrit à Grémillon que le dossier concernant « le reportage que vous devez réaliser en Normandie » doit être présenté une fois encore au nouveau Comité de direction de l'Entr'aide³⁷. Celui-ci décide, à l'évidence, d'apporter son aide car l'autorisation du ministère de l'Information de se rendre en Normandie, délivrée à Grémillon,

33. Demande d'autorisation de tournage du 12 mars 1945 (BnF, JG 14 (015)).

34. Autorisation datée du 5 juillet 1945, référence 4211 (BnF, fonds Grémillon).

35. *Art. cit.*

36. La présentation londonienne garde des traces de cette « mission » qui évoque les villes anglaises parrainant des villes et villages français sinistrés et s'exclament : « *Those people must be helped* » (*op. cit.*).

37. Lettre du 4 avril 1945 (BnF, JG 14 (017)).

mentionne que le tournage de son film est « subventionné par l'Entr'aide française et la Direction générale du cinéma »³⁸.

L'Entr'aide bénéficie du dense réseau de salariés et de bénévoles qu'elle a hérité du Secours national (qu'on a qualifié parfois d'« État dans l'État ») et Grémillon sollicite ou se fait communiquer un certain nombre de rapports factuels concernant les dégâts humains, animaux, matériels et du patrimoine architectural que les centaines de milliers de tonnes de bombes déversées sur des objectifs militaires par l'aviation alliée – souvent préventivement (nœuds routiers, ponts, etc.) – ont causés. Maires, curés, pharmaciens, médecins, postiers se consacrent à cette tâche qui forme un martyrologe et un effrayant état des lieux. Ces rapports seront précieux pour Grémillon qui organise sa « topographie du désastre » à partir d'eux, reprend dans son commentaire des chiffres et des détails qui s'y trouvent, certaines descriptions ou expressions, voire des passages entiers.

Parmi ces contributeurs, deux hommes l'aident plus particulièrement dont on a déjà cité les noms : Fernand Laisney (de Cherbourg) et Augustin Le Maresquier (de Tourlaville) qui sont liés depuis l'enfance. Laisney – originaire de Cerisy-la-Forêt – seconde efficacement l'équipe : il organise les déplacements, contacte des personnes à filmer, recrute même des « figurants » pour quelques scènes mises en scène par Grémillon (comme le déblaiement de Saint-Lô, la fuite de la ville bombardée et le cortège des porteurs de cercueils). Et il apparaît dans la scène où le camion de l'Entr'aide vient distribuer des vivres aux habitants.

Auteur de ce mémoire déjà cité dont Grémillon dispose avant parution sous forme dactylographiée, *la Manche libérée et meurtrie. Holocauste à la victoire* (qui sera imprimé à Paris en juin 1946 avec notamment deux photographies tirées du film), Le Maresquier dresse un bilan détaillé, chiffré des destructions – hommes, bêtes, ressources économiques – et une évaluation des pertes du patrimoine (Valognes « la Versailles normande » est devenue un désert : « les pierres elles-mêmes ne se voient plus : meneaux, gargouilles, chapiteaux finement sculptés des vieux hôtels ont servi à combler les énormes cratères des bombes »³⁹).

L'originalité de Le Maresquier – par rapport à d'autres publications contemporaines ou ultérieures – tient à son écriture : sa description précise des opérations militaires le conduit simultanément à se livrer à des considérations sur les plans de la géographie et de l'histoire.

Évoquant ainsi l'action des Américains d'« immédiatement isoler le Nord et la presqu'île du Cotentin, cette portion de la Manche délimitée au sud par des marais et, à peu près, par la ligne de chemin de fer Carentan-Carteret », il enchaîne : « Carentan avait été autrefois un célèbre château-fort : Henri d'Angleterre foula son sol. Jean-sans-Terre y signa des chartes en 1199 ; plus tard Édouard III détruisit le “fort chaste” et rasa les fortifications... », et poursuit, s'appuyant sur Froissart : « De nos jours comme par le passé, cette ligne est on ne peut mieux choisie pour empêcher un ennemi venant de Carentan de pénétrer dans la presqu'île du Cotentin... Le même inconvénient existait pour un ennemi ayant débarqué dans le nord de la presqu'île et qui voulait en sortir. »⁴⁰.

38. Ordre de mission n° 4211 du 5 juillet 1945 (BnF, JG 14 (008)).

39. *Op. cit.*, p. 11 (version dactylographiée. BnF, JG 14(3)).

40. *Op. cit.*, p. 5.

Le Maresquier en instituteur à La Pernelle.

Ces contributeurs de l'Entr'aide que Grémillon sollicitera encore pour compléter sa documentation en 1946, il leur est, en quelque sorte, rendu hommage avec la participation de deux d'entre eux comme personnages du film. Le Maresquier se voit confier le rôle de l'instituteur faisant sa classe en plein air sur le promontoire de La Pernelle, expliquant aux enfants comment Édouard III entreprit de débarquer en juillet 1346 selon « la chronique de Cambridge qui est une chronique de l'époque ». De même le pharmacien de Sainte-Mère l'Église, M. Renaud, interviewé sur la plage du débarque-

ment, explique que les Allemands furent abusés sur la destination des bateaux alliés quand ils les virent à l'horizon, pensant qu'ils allaient se diriger dans la baie de Saint-Vaast où avaient eu lieu les débarquements précédents dans l'histoire, avant que la flotte ne se détourne et fonce vers la côte « où nous sommes »⁴¹, c'est-à-dire Barfleur (où Édouard III avait dû déjà débarquer pour cause de tempête).

Les retards

On a peu de données permettant de comprendre dans quelles conditions se déroula le deuxième tournage sinon un article de 1945, à l'occasion d'un tournage additionnel à Saint-Lô, qui nous apprend que Grémillon et son équipe auraient parcouru 10 000 kilomètres à travers la Manche et le Calvados⁴². Et bien sûr le témoignage déjà évoqué de Laisney qui donne des informations concernant la durée du travail pour le film (trois mois), la durée du tournage (« trois bonnes semaines ») et diverses tâches dont il fut lui-même chargé comme le recrutement des « figurants » (à 50 francs la demi-journée). Il se réfère à quelques scènes non retenues au montage comme une séquence « composées de témoignages nombreux de ceux qui avaient participé à l'action de l'Entr'aide » et l'évocation de « l'activité des assistantes sociales sous les feux du bombardement ». Mais, commente-t-il, « cette partie a été supprimée ». Il s'agit là sans doute de passages destinés à l'usage que l'Entr'aide voulait faire de ce film et qui cessa d'être d'actualité deux ans plus tard. Laisney nous apprend enfin que Grémillon aurait « commencé de composer la musique du film à Barfleur dans un hôtel où il y avait un piano ».

Les bobinots de chutes et doubles conservés aux AFF permettent d'approcher, pour un certain nombre de séquences, la démarche de Grémillon – on y reviendra. La collecte de vues de paysages

41. Le ou les plans concernant ce récit du débarquement ne figure(nt) pas dans les copies « longues » qui ont subsisté bien que les documents écrits de préparation du film en portent la trace et que des « chutes » ou « coupes » soient conservées.

42. Coupure de presse sans date ni source (BnF, fonds Grémillon).

destinés à la « Normandie heureuse » est ample et un plan d'à peine une seconde dans le film (un panoramique depuis un arbre en plein champ jusqu'à trois têtes d'arbres en contrebas et un ciel nuageux) est répété une dizaine de fois sur une grande longueur dans un sens et un autre avec des variantes concernant le ciel – les nuages –, le vent. Il en va de même avec la vue très brève, elle aussi, sur un marais noyé de brume (on remarque à cette occasion que la « brume » est un effet obtenu par de la fumée dirigée sur la surface de l'étang) ou pour un panoramique passant d'un paysage à une maison fortifiée. Enfin, effet attendu de la multiplicité des opérateurs envoyés sur divers lieux avec des consignes de filmage, de nombreuses vues de ruines, d'arbres déchiquetés, de maisons éventrées sont restées inutilisées.

Mais ce qui va retarder l'achèvement du film – son montage et sa sonorisation – tient à trois choses : les difficultés à obtenir des images d'actualités militaires, la confection des cartes animées et l'obtention de renseignements factuels supplémentaires pour le commentaire.

Il n'y a, en France, aucun matériel cinématographique concernant les opérations militaires, déplore Grémillon⁴³. La Coopérative du Cinéma Français doit s'adresser aux services compétents des armées américaine, canadienne et britannique qui tardent à fournir ces matériaux. Ils arrivent, déjà montés et sonorisés (comme l'examen de la pellicule permet de le constater), en avril 1946 seulement, à la satisfaction du cinéaste qui en apprécie la qualité et prévoit de terminer « rapidement » le montage. Mais répondant le 17 mai 1946 à Laisney, Grémillon déclare qu'il lui manque encore de la documentation sur les opérations militaires dans le Calvados pour son commentaire⁴⁴.

Il espère alors que le film sera prêt pour la visite des autorités anglaises et américaines en Normandie dans le courant du mois de juin où la Direction Générale du Cinéma « a l'intention, avec les ministères intéressés, de faire une présentation assez retentissante [...] au moment où les familles anglaises, canadiennes et américaines viendront visiter les lieux mêmes du débarquement et rendre hommage à leurs morts. On me parle d'un nombre considérable de gens ». Il assure tout faire pour « être prêt à la date voulue (environ le 24 juin) » et affirme que le film lui est demandé par l'Angleterre,

43. Lettre à Laisney du 17 mai 1946 (BnF, JG 14 (20)). S. Lindeperg indique que le Service Cinématographique de l'Armée (SCA), qui accompagna le débarquement en Provence, n'était pas présent, en revanche, en Normandie et que l'événement fut quelque peu passé sous silence par le Gouvernement provisoire et de Gaulle, en particulier, qui avaient été laissés à l'écart de l'opération par le commandement allié. Lindeperg rapporte cependant, d'après son témoignage, la participation de Gilbert Larriaga, opérateur ayant alors effectué quelques prises de vues clandestines pour les Alliés à Paris, à une opération de filmage du front de Normandie en juin 1944. « Armé d'une caméra Bell & Howell 35 mm, il embarqua comme convoyeur à bord d'un camion du Secours national », envoya plusieurs bobines à Londres et fut arrêté par les Allemands, interné à Pont-l'Évêque et menacé d'exécution (*Clio de 5 à 7, op. cit.*, pp. 46-47). À qui étaient destinées les bobines impressionnées ? Sans doute pas à la France Libre mais aux services britanniques puisque Grémillon dut faire ce constat de carence. On soulignera en revanche, de Larriaga à Grémillon, le même recours au Secours national/Entr'aide française pour se déplacer.

44. Laisney s'inquiétant, le 6 mars 1946, de ne plus entendre parler du film, se déclarait prêt à fournir de la documentation supplémentaire si besoin était, indiquant des ressources possibles si Grémillon était « en panne » de ce côté-là. Parallèlement le cinéaste écrit à un responsable de l'Entr'aide à Caen (Jouvin) (Lettres de Laisney des 6 mars et 1^{er} juin 1946 [BnF, 14 (18)] et de Grémillon du 17 mai et du 6 juin 1946 [BnF, 14 (19) et (20)]).

la Tchécoslovaquie et d'autres pays⁴⁵. Or le 6 juin il écrit à Miss Olwen Maugham de la New London Film Society, qui voulait le film pour le 23, que malheureusement c'est impossible car la confection des schémas animés (dus à Henry Ferrand) a été retardée⁴⁶.

L'accueil du film et sa postérité

Après sa première présentation à la Salle Pleyel, la critique rend compte du *Six juin à l'aube* de manière dispersée et fort partielle puisque le film n'est pas en distribution. Sadoul, s'insurgeant contre cette situation, débute ainsi son article des *Lettres françaises* du 1^{er} août 1947 : « Le film ne sort pas c'est pourquoi les critiques doivent en parler ».

Auparavant Pierre Kast et Jacques Doniol-Valcroze sont les premiers à lui consacrer des articles enthousiastes⁴⁷.

Il faudra attendre 1949 et sa sortie commerciale pour que l'ensemble des chroniqueurs de cinéma commente le film – de manière laudative mais à partir de sa version courte.

Quant au public, on n'a guère de « retours » à son sujet – le nombre de spectateurs concernant au premier chef *Noces de sable* – sinon à l'occasion de la présentation du film (complet) à Caen par le truchement des journalistes. La presse régionale rend compte du gala de l'Entraide où le film est présenté en présence de Grémillon dont on rapporte les propos dans *Ouest France* et *la Presse du Calvados*. Dans les deux cas on fait état de réactions regrettables de certains spectateurs n'ayant pas « compris le sens profond qui découle de cette œuvre magnifique » :

Si tous les spectateurs avaient retenu les paroles de Jean Grémillon, ils n'auraient pas marqué leur dépit après la projection de ce film comme je l'ai entendu certains le faire.

écrit un journaliste, tout en admettant qu'on puisse « reprocher à ce film d'être plus un film d'esthète et de poète qu'une œuvre pour le grand public... »⁴⁸

À l'inverse, Pierre Campain (qui a illustré le livre de son ami Le Maresquier) exprime son admiration pour le film et souligne l'effet qu'il fit sur les spectateurs de Caen :

Ce qu'il a voulu c'est nous faire mal à l'âme, nous tordre les boyaux et il y a réussi au-delà de nos meilleures espérances en son talent. Je n'en veux pour preuve que les deux minutes de silence écrasé qui ont suivi la fin. La lumière rendue, contrairement à toutes les habitudes, les spectateurs sont restés assis, muets et ces deux minutes-là ont été plus éloquentes que les acclamations...⁴⁹

45. Lettre à Laisney du 17 mai 1946 (BnF, JG 14 (20)).

46. Lettre à Miss Olwen Maugham du 6 juin 1946 (BnF, JG 14 (29)).

47. Respectivement dans *l'Écran français* n° 74 du 26 novembre 1946 et *la Revue du cinéma* n° 4 de janvier 1947.

48. Claude Yvon dans *la Presse du Calvados* du 26 novembre 1946 (BnF, fonds Grémillon).

49. Lettre autographe sans destinataire identifiable, datée du 2[3?] novembre [1946] (BnF, JG 14 (037)).

Lors de la sortie commerciale, la presse est majoritairement laudative : Lo Duca en parle comme du « plus beau film sur la libération de l'Europe... » et « le plus beau film de Jean Grémillon » :

Le 6 juin devient dans un tel film une sorte de motif secret, la clef d'un enfantement douloureux d'où la liberté aurait dû sortir. Hélas ! nous ne voyons que la souffrance d'une terre martyrisée et presque oubliée depuis...⁵⁰

Jean-Pierre Vivet s'écrit :

Il y a longtemps que nous attendions la sortie de ce film : malheureusement la copie ainsi projetée est si mutilée qu'elle nous donne une faible – et par conséquent assez fausse... idée de ce qu'est en réalité ce court métrage. [C'est une] sorte de poème dont les éléments empruntés à une atroce réalité, murs calcinés, arbres déchiquetés, statues brisées, s'ordonnent et se répondent pour former une symphonie d'image d'une intense émotion. Et cela nous fait davantage regretter la version intégrale du film de Grémillon.⁵¹

Le fait que le film passe en première partie de *Noces de sable* de Zwobada influe évidemment sur la perception. *Noces de sable* (qu'a photographié le même André Bac qui a participé au deuxième tournage du *Six juin à l'aube*⁵²) est un film estimable (présenté en septembre 1948 à Venise et primé) mais assez particulier puisqu'entièrement « bonimenté » par Jean Cocteau. Tourné au Maroc avec quelques acteurs nord-africains (dont Himoud Brahimi, le bouffon) et surtout des non-professionnels en grand nombre, il s'agit d'un conte, « une version arabe de Tristan et Yseult » dit Cocteau. Sans compter l'étonnement devant cette formule (qu'avait tentée déjà René Clair pour la distribution américaine du *Silence est d'or* – commenté par Maurice Chevalier plutôt que doublé en anglais ou sous-titré – et qui avait été un échec), le ton et la voix de Cocteau a exaspéré plus d'un spectateur et d'un critique⁵³.

Le programme des salles comportait ainsi, par exception, deux films où le commentaire *off* tient une grande place, deux films tragiques, chacun dans leur registre (*Noces de sable* débute par une évocation édenique du monde du désert, mais la mort du Caïd rend impossible les amours de son fils et de la jeune fille qu'il aime, et s'achève par la mort des amants et la naissance de deux arbustes et d'une source sur la terre qui les recouvre), qui ne restèrent guère à l'affiche.

50. Coupure de presse sans date ni source (BnF, fonds Grémillon).

51. Coupure de presse sans date ni source (BnF, fonds Grémillon).

52. Et au tournage du *Retour* de Cartier-Bresson.

53. « ... cela nous navre d'entendre au même programme [que *le Six juin à l'aube*] le commentaire que M. Cocteau a cru devoir écrire et parler... » (Henry Magnan, *le Monde*, 13 mai 1949, p. 9) ; « Jean Cocteau a écrit et récité le commentaire. Devons-nous lui en tenir grief ? Parfois cette paraphrase continuelle est bien agaçante, parfois aussi elle ajoute au merveilleux des images » (Jean-Pierre Vivet, *art. cit.*). « Le commentaire d'une simplicité savante et la voix de Jean Cocteau, métallique avec un rien d'emphase dresse (...) un écran lyrique dont l'action n'est pas toujours heureuse. » (André Lang, coupure de presse sans date ni source, BnF, fonds Grémillon).

La mort du Caïd dans *Noces de sable*. La tombe des amants dans *Noces de sable*.

Curieuse rencontre en outre d'un film réalisé en Afrique du Nord où des tentatives de mise sur pied d'une production locale destinée à tenir tête au cinéma égyptien dans les colonies françaises (les studios de Rabat-Souissi⁵⁴) bénéficient de la collaboration d'un cinéaste ancien résistant, proche du parti communiste depuis le Front populaire (il participe au collectif de *la Vie est à nous*) et aboutit à une évocation anhistorique, légendaire du monde arabe!⁵⁵ Zwobada rééditera son effort avec un deuxième film tourné, celui-ci en deux versions (française et arabe), avec des acteurs différents, *Septième Porte*⁵⁶.

C'est peut-être la lettre d'un parachutiste, ancien des Forces Françaises Libres, J-M. Lechevaillier, qui traduit le mieux la grandeur et la difficulté du *Six juin à l'aube*. Lechevaillier tient à remercier Grémillon de « l'émotion dont [il] lui est redevable » : il était allé au Marbeuf voir *Noces de sable* et regrettait d'avance qu'il y eut en avant-programme « un film traitant d'un sujet sacré pour [lui] ». Or, écrit-il

54. Voir « Au service du cinéma marocain » dans *Air France, revue*, 14^e année, automne 1949, pp. 148-149. *Les Noces de sable* y est donné comme la production « la plus remarquée » (mais on évoque aussi les tournages de Clouzot, Welles, Lampin, Decoin, Hathaway utilisant comme « cadre les étonnants paysages marocains »). Tout le numéro de ce magazine de luxe est consacré à l'Afrique française dont on exalte l'exotisme. Cette tentative de production locale à destination des populations arabophones est peu documentée (voir Ahmed Araïb, Éric de Hullessen, *Il était une fois le cinéma au Maroc*!, Rabat, EDH, 1999).

55. *L'Écran français* consacre plusieurs articles au film (n° 146, 13 avril 1948 puis n° 167, 7 septembre 1948, enfin n° 200, 26 avril 1949).

56. Georges Marchal et Maria Casarès pour le public français, la version en langue arabe étant interprétée par des acteurs maghrébins, Mohammed Gabsi et Keltoum. Les scénaristes Aurenche et Bost s'étaient inspirés de contes traditionnels en collaboration avec un auteur marocain, Nouredine. Dans son « Journal », l'Algérois Barthélemy Amengual fustige ce film caractéristique selon lui du « poids que garde encore auprès du Parisien l'exotique... » (11 novembre 1956, p. 35 [fonds Amengual, Université de Lausanne]).

j'ai été accroché par la beauté de la photographie, la simplicité de votre commentaire, la compétence sans ornements inutiles... la musique triste, lente et majestueuse. Tout m'a paru juste.

Vous avez su montrer que les conséquences de [la guerre] furent effroyables.

Je ne sais pas si votre film touchera ses spectateurs, je ne le crois pas, il se rapproche de la vérité d'une façon trop intense pour émouvoir les gens qui ont pris l'habitude d'être émus par l'émotion reflétée sur le visage d'un bouillant jeune premier, officier de préférence...

Je tenais cependant à vous dire que votre film est le seul qui compte pour moi.⁵⁷

Bien que ce spectateur ait vu la version courte du film, sa lettre consonne parfaitement avec les propos qu'avait tenus à Caen le réalisateur pour présenter son film, alors complet, au public normand :

Les films en général ont pour but de divertir, de présenter souvent telle passion. J'ai éloigné de mon œuvre toutes ces énigmes pour faire place à la cruelle réalité. Renouer avec les artifices du cinéma, c'eût été manquer de respect vis-à-vis de vous autres, témoins de l'atrocité.⁵⁸

Le film : une vision de l'histoire

Dans sa critique Sadoul faisait une réserve à propos de « l'évocation de débarquements moyen-âgeux » « en marge de l'action ». C'est une réticence qu'on a pu retrouver sous d'autres plumes (Michel Aubrian) et dans d'autres bouches jusqu'à nos jours. Déjà, en 1945, un journal local évoque un « curieux rapprochement entre la feinte de l'armada américaine [...] et le débarquement effectué dans ces parages, en 1346, par les Anglais... »⁵⁹

Or cette scène donne l'une des clés du film de Grémillon dont elle est le foyer : l'inscription dans le long temps historique d'un événement qui vient de se produire, la nécessité de le replacer dans cette longue durée pour le comprendre et – apport irremplaçable du cinéma se faisant *historien* d'un nouveau genre – de le confronter au présent.

C'est devant les ruines de l'église et de la mairie de La Pernelle que les enfants de cette « école en plein air » écoutent l'instituteur leur lire une chronique du ^{xiv}e siècle dans la langue d'alors⁶⁰, décrivant un paysage qu'ils ont – et que le spectateur a – sous les yeux 400 ans plus tard, presque inchangé (la presque île de Quettehou, le bocage, la mer et le ciel), et l'évocation du débarquement de milliers d'embarcations dont les chars et les machines de guerre font trembler le sol tant ils sont redoutables,

57. Lettre autographe datée de Paris, 9 mai 1949 (BnF, JG 14 (043)).

58. *Ouest-France*, 27 novembre 1946.

59. Coupure de presse sans date ni source (BnF, fonds Grémillon) mais faisant état d'un tournage additionnel à Saint-Lô, donc antérieur à la première présentation du film de 1946.

60. Le Maresquier parle auparavant de « la chronique de Cambridge » et cette fois d'« une chronique ». L'un des états du découpage dit que l'instituteur « prend un vieux livre et lit » (BnF, JG 14 (003)). Elle n'est pas de Jean Froissart qui, dans ses *Chroniques*, consacre un chapitre succinct à l'événement lui-même mais insiste sur les pillages et les destructions (Livre I, tome 2, chap. CCIV, Bruxelles, Heussner, 1863, pp. 202-205).

quand un débarquement du même type vient d'avoir lieu dans les mêmes lieux. Ce sont là des choix de cinéaste au plus près et de son medium (des images et des sons) et de sa volonté de *faire voir* y compris par les seuls mots dès lors que les faits évoqués s'inscrivent dans un lieu qui les a recouverts comme d'un sédiment et à qui le regard cinématographique redonne vie.

Cette séquence a été voulue ainsi par Grémillon lui-même car, dans son opuscule, *Le Maresquier*, pourtant prodigue en rapports historiques, n'établit pas celui-là dont il est l'interprète dans le film⁶¹. Dans un entretien Grémillon affirme :

J'ai voulu rendre les événements sensibles et clairs et d'autre part établir un rapprochement avec le débarquement anglais de 1346, durant la Guerre de 100 ans...⁶²

Ce geste fait Grémillon inaugurer, dans le documentaire, une démarche qui sera reprise vingt ans plus tard après l'éclosion du documentaire dit « d'auteur » avec Franju, Resnais, Marker notamment et le développement de ce qu'on a appelé le « film-essai » (dont Harun Farocki est aujourd'hui l'un des meilleurs représentants).

La séquence témoigne tout à la fois de la précarité des conditions de vie et de travail des Normands – les écoles n'ont pas été moins détruites que les fermes et les églises par les combats – et d'une pédagogie inventive à la Freinet où le maître est parmi ses élèves avec qui il dialogue et qu'il confronte aux lieux, aux textes, aux cartes.

Les premiers mots du maître sont pour dire :

– Vous vous rappelez notre dernière classe, le 5 juin ? Je vous ai parlé de Guillaume le Bâtard, qu'on appela ensuite...

Un gosse : Guillaume le conquérant.

– Eh bien, c'est ici... là [il montre], à Barfleur qu'il fit construire en 1066 son drakkar sur lequel il s'embarqua pour Hastings. Guillaume, duc de Normandie, voulait conquérir le trône d'Angleterre. Vous vous rappelez ?

La scène contraste avec la leçon de géographie du début du film. Là les enfants sont mis en rangs dans le préau, prennent place derrière leurs pupitres et la maîtresse, sur une estrade, désigne de sa baguette la carte de la Manche et du Cotentin faisant ànonner après elle (« Vous avez bien compris ? »).

61. Il mentionne simplement qu'« En 1346, Édouard III d'Angleterre, qui venait de débarquer à la Hougue, résida à Valognes... » (*op. cit.*, p. 12).

62. « Rencontre avec Jean Grémillon », coupure de presse sans date ni source (BnF, fonds Grémillon). On trouve par contre dans le texte de *Le Maresquier* une notation – à propos de l'abbaye de Lessay – qui a pu fournir le point de départ de ce rapprochement à Grémillon : « Ce que n'avaient détruit ni la guerre de Cent ans, ni l'incendie de 1356, ni les Guerres de Religion a été anéanti en quelques instants au ^{xx}e s., au siècle de la Civilisation ! » (*op. cit.*, p. 26). Il le reprend en effet en partie dans des « notes pour l'établissement du commentaire » en terminant ainsi : « ... anéanti en quelques instants par un déluge de fer et de feu. » (BnF, JG 14 (005)).

Leçon de géographie dans une école primaire.

Leçon d'histoire à La Pernelle.

La scène est située immédiatement avant la première évocation des opérations militaires, elle suit le prologue sur la Normandie heureuse, la Normandie d'avant la guerre ou du moins sans la guerre.

Cela nous ramène au principe du cinéaste : « comprendre et faire voir ».

« Comprendre » c'est la leçon de géographie de l'institutrice qui explique les caractères de la région et ses ressources en montrant une carte murale qu'elle parcourt avec une baguette. « Faire voir », c'est la leçon d'histoire *in situ*. La leçon de l'institutrice se poursuit, en quelque sorte, avec les nombreuses cartes en animation montrant les positions allemandes et les interventions alliées à l'aide de flèches et d'un commentaire *off*. Rappelons que ces cartes animées, Grémillon voulait qu'elles expliquent les combats comme on le ferait « d'une partie d'échecs ». Elles s'abstraient du terrain, des paysages et des habitants. Comme les cartes des militaires qui décident des opérations, comme les vues aériennes des bombardiers, a fortiori les écrans radars et, de nos jours, les écrans de simulation ou de conduite à distance d'un drone (Cf. *Serious Games* de Farocki).

Accompagnant l'évolution chronologique de ces cartes, deux séries d'images et de sons sont associées : des images d'actualités militaires (débarquement des barges, bombardements aériens, entrées dans les villes de troupes en armes, combats d'artillerie) et des images de maisons détruites, chaussées éventrées, arbres arrachés, église ou abbayes en ruines, cimetières civils, cimetières militaires. Ce sont là des images de constats, elles correspondent à ces listes et à ces chiffres que l'on trouve dans les rapports, et Grémillon s'est conformé à la topographie des lieux en même temps qu'il effectue un itinéraire aussi précis que possible, « le chemin suivi par les troupes de débarquement et la retraite allemande » dit-il dans un exposé liminaire sur son film. « Des côtes du Bessin – par l'Orne – nous atteignons la plaine de Caen, nous remontons le Cotentin pour redescendre vers Avranches, Mortain, Falaise »⁶³. Même si l'on ne nous dit pas où nous sommes, où se trouve cet arbre déchiqueté, le cinéaste, lui, le localise précisément comme les listes de montage ou de sonorisation manuscrites l'attestent : la plupart des

63. BnF, JG 14 (009).

« Normandie heureuse » : une écrémeuse venue d'Eisenstein.

« Normandie heureuse » : la batteuse.

« Normandie heureuse » : détail mécanique de la batteuse.

endroits filmés, parfois des objets, sont situés : « arbre Aunay », « Arbre Pont l'Abbé », « Socle Hébécrevon », « Cycliste Valognes », « Femme Villiers Bocage », etc.

Par ailleurs le film dispose un prologue construit sur une autre temporalité : il s'agit d'évoquer « la Normandie heureuse », la vie d'avant. Images au statut ambigu puisqu'elles ont forcément été réalisées *après* les combats. Là encore la dialectique propre à Grémillon complexifie les choses : on évoque un passé heureux quasi intemporel (« Peu de pays en France étaient plus familiers que celui-là... »), on fait se succéder les travaux et les jours (semailles et moissons, traite, batteuse...) dans une sorte d'exaltation du travail paysan qui est pourtant celui du présent, de l'après-guerre. Est-ce donc l'harmonie retrouvée, restaurée déjà, au-delà des souffrances et des destructions surmontées ? En partie seulement, car il faut distinguer les vues de marais sous la brume, la traite manuelle ou les semailles à la volée des scènes où la mécanisation apparaît : l'écrémeuse de la laiterie (qui rappelle celle de *la Ligne générale* d'Eisenstein par son filmage et ses éclats de lumière sur son métal) comme la batteuse, sa machine à vapeur entraînant ses courroies et volants à toute vitesse (qui fait songer à *Enthousiasme* de Vertov mais aussi, on l'a dit, à une scène de *Maldone*) appartiennent bien au même monde que les avions et les tanks⁶⁴. La musique, composée par Grémillon lui-même, est un précieux auxiliaire pour le comprendre : avec la batteuse on passe de parties douces et presque élégiaques à des accents plus soutenus, une irruption de violence. Ainsi une telle séquence allie-t-elle une sorte d'« âge d'or » (où cependant on travaille) à l'utopie de sa restauration en indiquant néanmoins la menace qu'elle contient. Dans ce prologue, une série d'images filmées au banc-titre, mêlent encore aux

64. Dans un film de 1942, *Pittsburgh* (avec Marlene Dietrich, John Wayne, Randolph Scott), réalisé pour Universal par Lewis Seiler dans le cadre de l'effort de guerre américain, un industriel s'adresse aux milliers d'ouvriers de ses usines, « partenaires de nos jeunes soldats qui versent leur sang dans les eaux tumultueuses du nord de l'Atlantique... » en expliquant qu'à la requête du président ils vont « faire de leurs ateliers les forges de la guerre », afin de construire « l'arsenal de la démocratie » : « il y a des mitrailleuses là où il y avait des machines à écrire, les étuis de cartouches remplacent les étuis de rouge à lèvres, les bombes remplacent les lampes, les tanks, les camions, des fusils sortent des chaînes de montage plutôt que des automobiles... Le travail et le capital travaillent main dans la main... ».

paysages des gravures et des peintures de bourgades, de bâtiments et en particulier d'églises et de monuments lesquels sont la mémoire de ce qui va disparaître, c'est-à-dire de ce qui a disparu.

Un film conventionnel aurait placé cette image de la Normandie « retrouvée » à la fin du récit, assurant la rassurante fonction de restauration de la situation « d'avant ». Ce serait en somme engager le troisième temps d'une démonstration, celui de la reconstruction et c'est même le discours qui s'entend alors dans les propos qui se tiennent sur la Normandie dévastée. En terminant sur les ruines et la désolation, pis, ces « restes humains » anonymes à quoi ont été réduits des milliers d'habitants de la région, et en évoquant cette Normandie « d'après-guerre » *avant* les événements, le film manifeste la fragilité qui désormais l'affecte, la fêlure qui l'a atteinte, qu'elle ne peut refouler. Le cinéma est ici du côté du travail du deuil.

La mise en scène documentaire

La dialectique de Grémillon passe aussi par l'articulation entre document et mise en scène.

Doniol-Valcroze écrivant que « ce film n'est pas un documentaire car il est minutieusement composé » utilisait un terme qu'a très précisément développé Grémillon dans sa conférence à l'Idhec de 1945 et qui paraît dans *Ciné-Club* en 1951, « Cinéma et document » : le cinéma offre une « expérience sensible » au spectateur.

Chacun se trouve devant lui comme devant la vie elle-même, et prend les images qui lui sont proposées pour objet de connaissance. Pourtant, ces images, dans leur disposition, dans leur enchaînement, sont le résultat d'une série d'opérations intellectuelles fort compliquées. Chacun des instants qui composent le film est, dans ses moindres détails, pesé et calculé en vue d'un effet précis. Il n'est pas un moment de la suite des images qui ne soit le résultat d'un choix préalable du réalisateur. Tout concourt exactement à recréer selon une logique parfaitement autonome un monde qui se présente comme la réalité objective.

Paradoxalement, le cinéma est ainsi tourné tout entier vers la démonstration, la preuve ou l'effet.

Mais, aussi rhétorique et démonstratif qu'il soit, plus et mieux qu'un manuel [...], le cinéma s'adresse avec une force incomparable à la totalité des sens. Il est visiblement dans sa nature d'être le plus physiquement touchant de tous les arts et, en somme, le plus affectif.⁶⁵

Une rigueur, dit Kast,

que le documentaire ne tolère généralement pas. Le mode de récit, l'alternance de parties didactiques, démonstratives, explicatives et de séquences purement affectives, le rappel des thèmes exposés [...] fait du *6 juin à l'aube* un exemple de lucidité et d'art dans l'agencement d'un récit⁶⁶.

65. Grémillon, « Le principal moyen de connaissance du monde. Cinéma et document », *Ciné-Club*, n° 4, janvier-février 1951, p. 1. Dans le manuscrit de la présentation londonienne, où il dit qu'il n'y a pas de « *minor kind of cinema* », Grémillon donne en référence les films de Grierson, Basil Wright et Rotha. (*op. cit.*).

66. Kast, « Exercice d'un tragique quotidien », *art. cit.*, p. 8.

Victor Guérinel, charpentier-résistant de Saint-Barthélemy.

Gabrielle Devinast, paysanne de Robehomme.

On a vu combien les scènes de l'institutrice puis de « l'instituteur » jouent de ce va et vient entre les deux : la première interprète son propre rôle, le second décale le sien mais rejoint quand même ce qu'il est. Ces scènes sont enregistrées en son direct. Il s'y ajoutait à l'origine une troisième, celle du pharmacien Alexandre Renaud de Sainte-Mère l'Église sur la plage du débarquement dont le plan-séquence (conservé dans le matériel des Archives Françaises du Film sous forme de *rushes* sans le son correspondant – pourtant transcrit dans l'un des documents préparatoires⁶⁷) où l'on suit le témoin cheminant au bord de la mer, n'a pas été conservé dans le montage final (ou dans la version « intégrale » de 1949 ou des seules copies positives rescapées). Mais il est d'autres scènes en son direct qui enregistrent cette fois des témoignages moins apprêtés que les paroles de professionnels de l'explication. Ce sont les échanges entre les assistants sociaux et les sinistrés (cette mère et son fils qui viennent s'inscrire pour bénéficier d'une aide minimale), ceux des collaborateurs de l'Entr'aide avec les habitants à qui l'on distribue quelques denrées de survie. Ce sont surtout les deux interviews d'un menuisier, Victor Guérinel, et d'une paysanne élève-infirmière, Gabrielle Devinast. Grémillon souligne, dans un document préparatoire d'octobre 1944, que

c'est sans doute le plus émouvant que cet accent qu'ont les gens de là-bas – les paysans, les ouvriers agricoles [...], les petits artisans et les retraités –, pour parler de leur misère avec calme – une résignation où ceux qui les entendent et les regardent trouvent une raison de ne pas désespérer de tout.⁶⁸

Et dans sa présentation du film au public britannique, il insiste sur le fait que les gens qu'on voit dans son film sont les « vrais gens » (*real people*) qui ont dit ce qu'ils voulaient dire et de la manière qu'ils voulaient, sans qu'il leur ait demandé quoi que ce soit⁶⁹.

67. BnF, JG 14 (001).

68. BnF, JG 14 (009).

69. « ... *real people who have spoken just as they wanted to. I never taught them what they had to say* » [texte manuscrit devenu dans sa version imprimée : « *I never gave them any special lines to speak* »] (BnF, JG 14 (026)).

Ces témoignages, le critique Michel Aubriant en regrettait les maladresses de « héros » certes émouvants mais trop longs⁷⁰..., alors que Doniol-Valcroze relève combien le fait de leur jouer leur propre rôle donne à ces « témoins » une « résonance bouleversante qui donne à réfléchir »⁷¹. Kast y voit « le document clé »⁷² et Sadoul en souligne la nouveauté :

On n'avait pas encore usé, au cinéma, avec cette sûreté, de déclarations de témoins. Par de tels documents *le Six juin à l'aube* dépasse la chronique et atteint l'histoire.⁷³

Si l'on se rappelle que, selon le témoignage de Laisney déjà cité, on eut à recruter des « figurants », il faut relever enfin le recours à la mise en scène dans un certain nombre de séquences. Ainsi à Cerisy-la-Forêt la vachère qui vient traire sa vache et arrive sur un âne – et qui est une Polonaise... mais sachant traire : l'écart entre le « fait » reconstruit et le fait capté est dès lors infime. De même, à Saint-Lô, deux moments importants sont mis en scène : d'une part la « reconstitution » de « l'incendie de notre cité vu de la route de Carentan et la fuite éperdue de la population vers les campagnes accueillantes »⁷⁴ et la sorte de procession funèbre où des habitants évacuent des débris, sauvent ce qu'ils peuvent parmi les ruines et portent en file indienne des cercueils – dont l'un d'enfant. Laisney raconte qu'« une trentaine de personnes eurent à monter la côte Saint-Georges Montcoq avec des brouettes et des voitures d'enfants sous les fumées, *comme au moment du débarquement* » :

L'incendie de Saint-Lô et la fuite des habitants reconstitués pour le film.

Cortège funèbre dans les ruines de Saint-Lô reconstitué pour le film.

70. Aubriant, *Radio 49*, 18 février 1949.

71. Jacques Doniol-Valcroze, « Le film témoin », *la Revue du cinéma*, n° 4, janvier 1947, p. 65.

72. « Le rapport tout simple du charpentier Le [sic] Guérinel qui, une fois dans sa vie [...] fut observateur et guide d'un bombardier. Un homme est brusquement jeté dans un monde auquel il ne peut rien comprendre [...]. Un simple fait brut, systématiquement rapporté dans le style le plus nu [...] ». Il lui oppose « la même situation dramatique » dans *l'Espoir* de Malraux (*art. cit.*, p. 8).

73. G. Sadoul, « Le Six juin à l'aube », *art. cit.*, p. 80.

74. *Art. cit.* sans source, datant d'un tournage additionnel à Saint-Lô, antérieur à la présentation du film de 1946 (BnF, fonds Grémillon).

Saint-Lô capitale des ruines.

Civils tués dans les bombardements.

« Plus de vingt fois les pauvres gens ont remonté la côte jusqu'à ce que *la reconstitution soit parfaite* »⁷⁵. On saisit ici ce que la mise en scène documentaire permet d'atteindre, une puissance d'évocation qui n'a pas échappée non plus à Sadoul :

Le film se termine par quelques-unes des plus belles et des plus tragiques images qu'on ait jamais vues, par une sorte de *Miserere* tonnant et poignant. Dans les ruines, des hommes vont, portant des cercueils [...]. Dans la lumière oblique, parmi les fumées, ce tableau a le tragique d'autres misères de la guerre. Plus encore qu'à Callot c'est à Goya qu'on pense. Surtout quand le film s'achève sur cette image implacable, une croix où se lit : « Débris humains Garage Gilles »⁷⁶.

Avant même la sortie escamotée du *Six juin à l'aube*, Grémillon se mit à un projet d'envergure intitulé *le Massacre des innocents* (qui n'aboutira pas)⁷⁷ et quelques années plus tard (1951), il réalisait avec Pierre Kast un film qui est le prolongement direct du *Six juin à l'aube : les Désastres de la guerre* d'après les gravures de Goya évoquant les exactions des troupes françaises lors de l'invasion de l'Espagne par Napoléon et la guerre de libération⁷⁸.

Grémillon en écrivit le scénario, le commentaire et la musique. Kast « annonçait » en quelque sorte cette réalisation dans son article de *la Revue du cinéma* : « Le 6 juin à l'aube est un *constat*, le même que dressait Goya dans *les Désastres de la guerre*... »⁷⁹

75. *art. cit.* (je souligne).

76. *Art. cit.*, p. 80. Sadoul cite de mémoire. Le texte est en réalité : « Restes humains / Garage Crespinet ».

77. Évoquant la période 1936-1945, de la guerre d'Espagne et Munich à la débâcle de juin 1940, la résistance et les camps de concentration nazis (Bergen-Belsen) et les « accommodements de l'Apocalypse dans les ruines de Saint-Lô » (Kast, « Exercice d'un tragique quotidien », *art. cit.*, p. 9).

78. *Los Desastros de la Guerra*, série de quatre-vingt-deux eaux-fortes réalisée en 1810 et 1815, publiée en 1863.

79. Kast, « Exercice d'un tragique quotidien », *art. cit.*, p. 8.

Annexe

Copies : l'état des choses

Comment savoir quelle version le Film Club de Rouen présente le 6 juin 1953 au Normandy (avec *le Sang d'un poète* de Cocteau)? On indique « 1946 » sans autre précision.

Si la seule version « courte » a circulé dans les ciné-clubs, été montrée à de rares occasions commémoratives et pour quelques diffusions à la télévision, ou lors de rétrospectives à la Cinémathèque française ou à l'étranger, l'incertitude demeure quant à ce qu'il faut entendre par là. Il y a eu manifestement *des* versions courtes, car les durées et les métrages varient selon les catalogues et les programmes de projection. Et de même tout porte à croire qu'il y eut *des* versions longues.

Des années durant la confusion a régné quant à la version qu'il fallait considérer comme « complète ». Ainsi en 1989, à l'occasion de la publication du découpage et du commentaire du film d'après la copie « la plus complète possible » (en fait une courte), on lit qu'un « minutieux travail de restauration » aurait été effectué « récemment » par la Cinémathèque française et que du « matériel complémentaire » aurait été trouvé à la Cinémathèque universitaire⁸⁰. Or il manquait encore plusieurs centaines de mètres à cette copie « restaurée ».

Photogramme d'un plan manquant dans la copie restaurée actuellement en circulation d'une carte situant la position des Alliés et qui était reliée à deux autres cartes en début de 2^e bobine (repérée récemment par Éric Lone des AFF).

80. Claude Beylie, *l'Avant-Scène cinéma*, n° 382, juin 1989 « Spécial courts », p. 65.

Ce n'est que depuis quelques années que le film a été restitué dans sa plus proche intégralité grâce aux Archives Françaises du Film qui, disposant de deux copies positives d'époque (nitrates) de 1 509 mètres et 1 524 mètres (la copie la moins bien conservée comportant un plan faisant défaut à l'autre dans un début de bobine), déposées il y a quelques années auprès d'elles, procédèrent, entre 1998 et 2005, sans pouvoir recourir au négatif (disparu ou utilisé pour établir la version courte) à une nouvelle « restauration » du film : tirage d'internégatifs image et de contretypes son puis d'une copie d'exploitation.

Notons cependant que dès la première présentation du film en 1946 puis dans le numéro de *Ciné-Club* consacré à Grémillon en 1951 ainsi que dans la « Chronologie-bio-filmographique » de Pierre Lherminier de 2010, on donne des métrages ou des durées supérieurs à ceux de la version restaurée des AFF : respectivement 1 600 m et 1 550 m et 60 minutes. Même en admettant des variables non significatives dans le métrage (amorces), on doit constater tout de même une différence au minimum de 26 m et au maximum de 91 m entre la copie de 1946 et celles dont on dispose aujourd'hui.

De même le métrage de 900 m de la version courte exploitée initialement accuse une réduction à 650 ou 700 m. Le fait que deux négatifs nitrate de versions courtes ayant donné lieu à une copie d'exploitation (conservés à la Cinémathèque française) soient respectivement de 1 147 et 1 158 mètres⁸¹ tend à montrer d'une part qu'il a bel et bien existé plusieurs versions courtes et d'autre part que le négatif original n'a pas été d'emblée ramené au format de 900 m en 1949 et que le négatif de la version longue a donc disparu.

L'impossibilité où l'on se trouve actuellement d'établir la généalogie de ces copies positives « d'époque », comme des négatifs, étant donné les successifs détenteurs de ces matériels et leurs utilisations, ne permet donc pas de savoir si les remaniements ont été réalisés par Grémillon ou par d'autres, quand et à quelles fins (ciné-clubs ? télévision ?).

En effet dans le matériel déposé aux AFF on trouve tout un ensemble de bobinots datant du montage du film, étiquetés par Louise Hauteœur : doubles et coupes muets, soit en négatif soit en positif, ainsi que des négatifs son, ces divers rouleaux n'étant pas toujours complémentaires, en particulier dans le cas, déjà évoqué plus haut et qu'il eût été intéressant de restituer, du témoignage du pharmacien expliquant les opérations du débarquement auxquelles il avait assisté sur la plage de Sainte-Mère l'Église, dont n'est conservée que l'image (195 m.). En effet il est mentionné sur le générique au même titre que les autres personnages et lors des comptes rendus de presse de la projection du film à Caen en novembre 1946, un article faisant état des personnages locaux apparaissant dans le film cite « M. Renaud, pharmacien à Sainte-Mère-l'Église » aux côtés de Le Maresquier, Mademoiselle Govinaste [*sic* pour Devinast] et Victor Leguérinel [*sic* pour Guérinel]⁸². On ne peut

81. La copie visionnée pour établir le découpage de *L'Avant-Scène* (*op. cit.*) est de 1 165 m, elle procède donc vraisemblablement de ce négatif.

82. *Ouest France* du 27 novembre 1946 (l'article accolé au nom de Guérinel est une erreur du générique du film). La veille, en revanche, un article dans le même journal de R. Pillet mentionne l'institutrice – du Val de Saire –, Le

Générique du film avec les personnes filmées, dont Alexandre Renaud.

donc exclure que le montage initial ait comporté son témoignage et qu'il ait disparu par la suite (en 1949 ou ultérieurement).

L'édition DVD (chez P.O.M. films qui sort au moment où nous achevons ce texte⁸³), qui va rendre enfin accessible à tout un chacun ce film, repart du positif de référence (pour l'instant) des AFF (le plus court des deux, d'une durée de 56 minutes).

Compte tenu des restaurations récentes et des découvertes qu'on peut faire dans le fonds Grémillon de la BnF, le découpage proposé par *l'Avant-Scène* à partir d'une « longue version courte » s'avère donc fautif sur plus d'un point, y compris dans la transcription du commentaire dont les noms géographiques sont altérés dans un grand nombre de cas. Le livre accompagnant le DVD transcrit à son tour le commentaire et les paroles des différents protagonistes d'après la version restaurée.

Maresquier – « l'historien de notre région » –, « le menuisier de Saint-Barthélemy » et Laisney distribuant des secours aux sinistrés et non le pharmacien (*ibid.*, 26 novembre 1946).

83. Jean Grémillon, *le 6 juin à l'aube*. Version française et sous-titres anglais. Boni : « Un amour de jeunesse », entretien avec Jean-Marie Straub et « L'honnêteté de Grémillon », entretien avec Paul Vecchiali. Le livre d'accompagnement comporte, outre le « texte intégral du film » et une bio-filmographie de Grémillon, une version abrégée de la présente étude.

NB. Je tiens à remercier pour l'aide qu'ils m'ont apportée : Éric Loné des AFF et les responsables de cette institution, Béatrice de Pastre et Éric Le Roy, ainsi que Corinne Gibello-Bernette et Véronique Meunier de la BnF (Arts du spectacle).