HAL open science

Relégué aux archives : L'Affaire Seznec, un film mort d'un cinéaste rejeté

Daniel Morgan

To cite this version:

Daniel Morgan. Relégué aux archives : L'Affaire Seznec, un film mort d'un cinéaste rejeté. Kinétraceséditions, 2017, 2, pp.57-71. hal-01478936

HAL Id: hal-01478936

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01478936

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

KINÉTRACES ÉDITIONS

2/2017

LA MORT DES FILMS

Daniel Morgan

Relégué aux archives : *L'Affaire Seznec*, un film mort d'un cinéaste rejeté

Résumé

En s'appuyant sur des fonds d'archives, cet article examine *L'Affaire Seznec*, projet inabouti du cinéaste André Cayatte écrit au début des années 1950. Se situant à mi-chemin entre fiction et documentaire, le film viserait à démontrer l'innocence d'un ancien forçat reconnu coupable de meurtre en 1924. Plusieurs versions du scénario existent, dont une dernière qui emploie des formes novatrices qui, aujourd'hui, rappelleraient plus la télévision que le cinéma. Interdit de tournage par les autorités, le film « meurt » ensuite de deux autres façons. La censure, fonctionnant de manière officieuse, ne laisse aucune trace écrite ; et les critiques des *Cahiers du cinéma* attaquent les films suivants de Cayatte, inspirés par *Seznec*, et font exclure ce style particulier des canons cinématographiques encore de nos jours très influencés par la Nouvelle Vague. Les décisions derrière chacune de ces disparitions sont motivées par des calculs politiques, même si ceux-ci ne sont pas immédiatement visibles.

Abstract

This article examines archival material related to *L'Affaire Seznec*, an unfinished project from the early 1950s by the filmmaker André Cayatte. Part fiction, part documentary, the film would have attempted to prove the innocence of a former convict, tried for murder in 1924. Several versions of the film script remain, including a final one employing innovative formal strategies that current viewers might associate more with television than cinema. Public authorities acted to prevent the film from being shot, but the project then fell victim to two other forms of "death." First, because the censors were working through unofficial channels, they left no written evidence of their objections. Second, and perhaps more consequentially, the critics of *Cahiers du cinéma* attacked Cayatte's next films, inspired by *Seznec*, excluding this particular film style from canons that today are still heavily influenced by the New Wave. The decisions leading to each of these disappearances had political motives, even though they may not be obvious.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

© 2015 Kinétraces

RELÉGUÉ AUX ARCHIVES : *L'AFFAIRE SEZNEC*, UN FILM MORT D'UN CINÉASTE REJETÉ

par Daniel Morgan

La « mort des films » est souvent synonyme de la fragilité du cinéma, mais certains exemples de ce phénomène peuvent aussi montrer la résistance du médium. *L'Affaire Seznec*, projet de film que le réalisateur André Cayatte essaie de tourner en 1951[1], est un film mort plusieurs fois et de plusieurs façons différentes, qui aurait pourtant survécu s'il n'avait pas été victime du hasard à plusieurs reprises. Ce projet subit dans un premier temps une forme particulière de censure, dirigée selon plusieurs témoignages depuis les plus hautes sphères de l'État, qui empêche son tournage. Les moyens particuliers employés pour saborder le projet ne laissent d'ailleurs pas de trace écrite officielle. Ensuite, les idées présentes dans le scénario de *L'Affaire Seznec* ont nourri plusieurs autres films achevés par le même cinéaste, mais qu'on pourrait considérer comme morts à leur tour, d'une toute autre manière, tombant dans l'oubli en raison d'une insistance de la critique à les dévaloriser. Pourtant, bien conservés, rien n'exclut une vie future pour ces films. De ce cas d'étude, j'espère tirer quelques conclusions plus larges sur la mort des films, qui peut être entraînée autant par la malchance que par des jugements politiques, et d'éventuelles considérations déontologiques du côté des enseignants, programmateurs et critiques dont les actions collectives peuvent conduire à une mort comme celle de certains des films de Cayatte.

Un film controversé sur une affaire controversée

Il convient de commencer par un rappel de quelques faits historiques, d'abord sur André Cayatte, ensuite sur Guillaume Seznec et l'affaire criminelle qui porte son nom. S'il garde une certaine notoriété grâce à la particularité de son œuvre, André Cayatte ne fait pas vraiment partie du panthéon des cinéastes français célébrés et étudiés de nos jours. Ancien avocat, Cayatte fait son entrée dans l'industrie cinématographique en tant que scénariste en 1937 en signant *Entrée des artistes* de Marc Allégret. Il devient réalisateur en 1942 avec *La Fausse Maîtresse,* d'après Balzac, et tourne plusieurs autres adaptations littéraires (*Pierre et Jean* [1943], *Au bonheur des dames* [1943], *Les Amants de Vérone* [1949]), pendant la première période de sa carrière. Au début des années cinquante, il entreprend un « cycle judiciaire », qui

comprend ses quatre films les plus connus : *Justice est faite* (1950), *Nous sommes tous des assassins* (1952), *Avant le déluge* (1954) et *Le Dossier noir* (1955), tous écrits par Charles Spaak, scénariste associé au réalisme poétique et ancien collaborateur de Julien Duvivier, Jacques Feyder ou encore Jean Grémillon. Des thèmes judiciaires reviendront par moments tout au long de sa carrière avec des films tels que *Le Glaive et la balance* (1963), *Les Risques du métier* (1967) ou *Verdict* (1974). Bien qu'il bénéficie d'un certain prestige dans les médias des années cinquante, lorsqu'il est au sommet de sa carrière, il sera boudé par les critiques des *Cahiers du cinéma* et ensuite largement oublié par un public conquis par la Nouvelle Vague. Des critiques, souvent des détracteurs, qualifient les œuvres de Cayatte de « films à thèse », terme que Cayatte lui-même refuse ou au moins relativise à l'époque[2]. En effet, tandis que *Nous sommes tous des assassins* affiche une « thèse » très claire contre la peine de mort, les trois autres films du cycle judiciaire posent des questions à leur public plutôt que de proposer des changements politiques concrets. Cependant, tous ces films ont comme points communs une forte problématique sociale, posée à travers le dispositif narratif d'un procès ou d'une enquête judiciaire, et une volonté de faire réfléchir les spectateurs sur des questions de société en ne proposant pas de solution.

L'Affaire Seznec allait être un film de ce même genre, mettant en scène un fait divers réel et une possible erreur judiciaire qui date des années 1920. En 1924, Guillaume Seznec, négociant en bois à Morlaix, est accusé de l'assassinat de son associé Pierre Quémeneur, conseiller général du Finistère. Seznec est condamné aux travaux forcés à perpétuité par la cour d'assises de Quimper, bien qu'il ait toujours clamé son innocence, et malgré un manque important de preuves, dont le corps de la supposée victime, qui n'a jamais été trouvé. Selon l'accusation, Seznec aurait tué Quémeneur afin de s'emparer d'un terrain possédé par ce dernier, et une des pièces à conviction est un acte de vente falsifié. En revanche, Seznec prétend que Quémeneur était impliqué dans un trafic de stocks de voitures Cadillac rétrocédées par l'armée américaine après la guerre de 14-18 ; selon Seznec, au milieu d'un voyage de Morlaix à Paris qu'ils faisaient ensemble pour vendre sa Cadillac, et au cours duquel la voiture est tombée en panne à plusieurs reprises, Quémeneur serait descendu à Dreux pour prendre le train. Même si plusieurs témoins prétendent avoir vu Quémeneur vivant après le moment supposé de son assassinat, Seznec est condamné à la « relégation », terme juridique employé à l'époque pour signifier une des peines les plus sévères qui existaient : l'envoi au bagne guyanais. La famille de Seznec milite tout au long des années trente pour une révision du procès, mais la campagne n'aboutit pas. Seznec reste au bagne jusqu'en 1947, date à laquelle il bénéficie d'une remise de peine. La possibilité que Seznec soit innocent et les nom-

KINÉ TRACES ÉDITIONS

breuses tentatives pour le réhabiliter pendant sa relégation en Guyane, puis lors de son retour en Bretagne, et encore pendant une cinquantaine d'années après sa mort, font de cette affaire criminelle l'une des plus marquantes du vingtième siècle en France.

Cette affaire a, bien sûr, un côté médiatique. Du moment de sa condamnation jusqu'à nos jours, l'affaire Seznec fait l'objet non seulement de nombreux livres et de reportages écrits, radiophoniques et audiovisuels, mais aussi d'adaptations fictives inspirées des faits réels[3]. Jeune avocat, André Cayatte a connaissance de l'affaire Seznec pour la première fois en 1932. Un journal de Rennes, *La Province*, fait campagne pour prouver l'innocence de Seznec tout en suggérant que le vrai coupable serait un membre de la famille Quémeneur. Les Quémeneur répondent en intentant un procès pour diffamation contre le journal, qui engage Philippe Lamour, le patron et ami de Cayatte, pour le défendre. Dans une interview à la radio où il décrit cette expérience, le cinéaste affirme s'être rendu compte de l'inefficacité des campagnes de presse menées surtout par des journaux locaux bretons, et avoir pensé aux possibilités du cinéma comme une arme plus efficace pour soulever l'opinion publique[4]. Il aurait proposé un premier scénario de *L'Affaire Seznec* à plusieurs producteurs vers 1945, essuyant systématiquement des refus[5]. Après la réussite de *Justice est faite*, et de nombreuses réécritures de son projet sur Seznec, il tente de le tourner à nouveau. Il fait face alors au système de censure cinématographique encore puissant de la France de l'après-guerre, appuyé par des politiques publiques non officielles visant à vider le cinéma de toute forme de débat ou de discours politique[6].

Traces écrites : le scénario

Jamais tourné à l'exception de quelques premières séquences d'essai, l'essentiel de ce qui reste aujourd'hui de *L'Affaire Seznec* est contenu dans plusieurs dossiers d'archives conservés par la Bibliothèque du film à la Cinémathèque française. Ils consistent surtout en plusieurs versions du scénario. La version principale, que j'appellerai le « scénario Cayatte-Ferry », existe en deux exemplaires identiques : il s'agit d'un scénario complet de 221 pages, indiquant les coordonnées du producteur, les Productions Sacha Gordine, avec André Cayatte désigné en tant qu'auteur, le scénariste chevronné Jean Ferry comme dialoguiste et les deux se partageant la fonction d'adaptateur[7]. Le fait que ces deux copies soient complètes, reliées, non annotées et que leur couverture comporte un numéro manuscrit affiché de façon très visible (« 27 » sur une copie, « 62 » sur l'autre) laisse supposer que cette version a été reproduite en une certaine quantité par la maison de production, probablement début 1951. Il s'agirait donc de la version « définitive » que Cayatte affirme

avoir établi avec Ferry juste avant le tournage prévu[8]. Cependant, on ne peut en être complètement sûr puisque, comme l'ensemble des documents d'archives ici cités, cette version du scénario n'est pas datée. Il existe aussi deux autres versions du scénario, très proches de la première quant au contenu, mais incomplètes et un peu plus longues, dont une comportant des corrections dactylographiées[9] ; il s'agit certainement d'ébauches de la version Cayatte-Ferry. Un des dossiers d'archives contient également un scénario complet assez différent, signé par Jean Ferry, mais aussi par le scénariste et réalisateur Claude Heymann, qui aurait quitté le projet en cours de route. Cette version, que j'appellerai « Ferry-Heymann », représente une étape antérieure. Ces quatre documents assez volumineux sont accompagnés d'un synopsis ainsi que de plusieurs fragments de dialogues, certains dactylographiés, d'autres manuscrits, provenant de séquences qui ne sont pas présentes dans les deux versions complètes. Malgré l'abondance de versions et de fragments du scénario de *Seznec*, ces archives demeurent incomplètes à en croire Cayatte, qui prétend avoir écrit une vingtaine de versions au cours de sa carrière[10].

Ces textes, provenant de diverses phases de la conception et de l'écriture du projet, sont tous caractérisés par une volonté de démontrer l'innocence de Seznec par les moyens du cinéma. Effectivement, toutes les versions du scénario reposent sur un effet « cinématographique », car fondé sur le montage et sur la puissance des images face à un discours oral. Dans un premier temps, le spectateur aurait vu une mise en scène de la version des événements selon Seznec. Ensuite le personnage de Seznec se serait retrouvé accusé d'un crime que le public ne l'a pas vu commettre. Pendant l'instruction et le procès, les spectateurs auraient entendu des accusations contre l'accusé, mais cette version alternative des faits n'aurait pas été mise en scène. Le film est conçu pour pousser le spectateur à s'indigner des accusations qui ne correspondent pas à la « vérité » qu'il a déjà vue racontée en images. Les arguments de l'accusation sont ensuite réfutés par un commentaire en *off*.

Les deux versions complètes du scénario reposent beaucoup sur l'utilisation de cette voix *off*. Celle-ci encadre la narration du film de la même manière que dans la plupart des films documentaires de cette époque, en se présentant comme lien entre l'histoire, reconstituée à l'écran, et le monde du spectateur. C'est une grande différence par rapport aux films aboutis du cycle judiciaire de Cayatte, écrits par Charles Spaak sur un mode plus traditionnel de narration fictive : même si certains de ces films, notamment *Nous sommes tous des assassins*, rappellent des faits divers réels, cette ressemblance n'est pas pleinement affichée comme c'est le cas dans les deux scénarios complets de *L'Affaire Seznec*. À la différence de Spaak, Ferry et Heymann soulignent fortement l'aspect documentaire de leur film. Afin de démontrer l'innocence de Seznec, ils prétendent mettre en scène une reconstitution de

faits réels (même si cette version des faits est contestée) et non, seulement, une histoire inspirée de faits réels.

Outre le fait que la version Ferry-Heymann soit moins aboutie, avec plans non numérotés et notes indiquant que certains détails historiques sont à vérifier, et que l'antagoniste principal, le policier corrompu Pierre Bonny, joue un rôle plus important dans cette version, la différence la plus importante entre les deux versions du scénario se situe au niveau de la narration. La version Cayatte-Ferry prévoit l'utilisation de plusieurs techniques, très novatrices pour l'époque, qui auraient renforcé la lecture documentaire du film. Déjà très présent dans le scénario précoce Ferry-Heymann, le commentaire en *off* est encore plus mis en exergue dans cette seconde version. Au-delà de l'utilisation fréquente de la voix *off* de la version Ferry-Heymann, dans la version Cayatte-Ferry, le commentateur devient visible. Ce scénario décrit un « bureau du commentateur » où le narrateur présente des pièces à conviction et interviewe des témoins, y compris Guillaume Seznec, le véritable ex-relégué et non l'acteur qui joue son rôle dans les séquences reconstituées. Par ailleurs, Seznec lui-même reprend la narration de certaines séquences mettant en scène ses témoignages. Le bureau du commentateur serait une pièce « très simple, aux murs garnis de cartes et de documents, photos ou autres, se rapportant à l'affaire Seznec. Derrière le bureau, le commentateur s'adresse directement au public[11]. » Les séquences tournées dans ce décor s'enchaînent tantôt avec des scènes de reconstitution de témoignages, tantôt avec des illustrations telles que des agrandissements de photos, des passages de documents surlignés ou des cartes remplissant l'écran. Des inserts de ce type peuvent aussi apparaître à d'autres moments du film, comme par exemple pendant une séquence du procès où « le texte de l'acte de l'accusation apparaît au fur et à mesure que le greffier poursuit sa lecture. Un crayon gras souligne les passages essentiels[12] ». Les auteurs font appel aussi à quelques images d'archives, comme au moment où ils expliquent l'histoire de la lutte pour la révision du procès de Seznec avec des photographies du juge Charles-Victor Hervé, qui aidait la famille du relégué à mener sa propre enquête[13].

Aujourd'hui, ces stratégies formelles, esquissées par Cayatte et Ferry pour souligner le côté documentaire du film, paraîtraient non seulement typiques du cinéma documentaire en général, mais surtout *télévisuelles*, similaires à des pratiques courantes des journaux télévisés de nos jours ou surtout des magazines d'information tels qu'*Envoyé spécial*. Leur présence dans ce scénario est d'autant plus étonnante que, en 1951, elles existent à peine ailleurs. La télévision publique n'est diffusée que depuis deux ans en France et très peu de foyers sont équipés d'un téléviseur[14]. Ces ressorts narratifs ne sont pas encore monnaie courante dans les premiers journaux télévisés français qui, comme les actualités filmées de l'époque, utilisent un com-

mentaire en *off*, sans présentateur visible. Si Cayatte n'est pas le premier réalisateur à se servir de ces formes (on peut les trouver par exemple dans certains films de propagande produits pendant la Seconde Guerre mondiale), leur présence dans le scénario Cayatte-Ferry est pour le moins originale. Comme nous le verrons, la forme des films de Cayatte demeure aussi importante que leur fond lorsqu'on pose la question de la disparition de ses films (et non seulement *L'Affaire Seznec*) de nos écrans.

Une censure officieuse

Les deux scénarios archivés esquissent un portrait précis du contenu de *L'Affaire Seznec* et fournissent même quelques indices par rapport à sa genèse. Mais quelle est l'histoire de la mort de ce projet ? Comment a-t-il été censuré et pourquoi ?

L'abandon du projet passe par une procédure distincte de la plupart des cas de censure cinématographique dans la France de la Quatrième République. À cette époque, la forme de censure publique la plus répandue intervient après le tournage et avant toute exploitation, quand les films doivent passer devant la commission de contrôle du Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc) afin de recevoir un visa d'exploitation. Cependant, il existe une autre procédure, la « pré-censure », qui peut indirectement altérer ou même faire disparaître un film avant son tournage. La commission de contrôle du Cnc, qui s'occupe de la censure des films après leur production, peut éventuellement, à la demande du producteur, émettre un avis purement indicatif sur le contenu d'un scénario ou un découpage pour signaler s'il est susceptible d'être censuré[15]. Officiellement, il s'agit d'une procédure non obligatoire, un service rendu par l'État au producteur qui n'aurait pas envie de perdre son investissement dans un film qui serait coupé ou interdit après son tournage. En pratique, c'est une façon d'encourager l'autocensure au sein des maisons de production. Pourtant, dans ce cas, la procédure est plus contraignante que d'habitude. Avant le premier tour de manivelle, une autre instance, une « commission d'agrément » nommée par le directeur général du Cnc, doit vérifier le financement des films et s'assurer que les conventions syndicales sont respectées avant d'accorder une autorisation de tournage[16]. Normalement, cette commission n'a pas à statuer sur le contenu d'un projet de film, mais dans ce cas elle exige un avis favorable de la commission de contrôle comme condition pour autoriser le tournage de *L'Affaire Seznec*. Quelques années plus tard, Jean de Baroncelli, critique de cinéma au *Monde*, interviewe André Cayatte, qui décrit lui-même le déroulement du processus :

> Il est inexact de dire que mon film a été interdit par la pré-censure. L'interdiction est venue de plus haut… La commission d'agrément commença par décider (ce qui était

> illégal) qu'elle ne donnerait pas son visa tant que le film n'aurait pas reçu un avis favorable de la commission de contrôle. Lorsque je voulus ensuite présenter mon scénario à cette commission on me fit comprendre la vanité de ma démarche, le ministre de la Justice (M. René Mayer) s'opposant de toute manière à ce qu'on tourne *L'Affaire Seznec*. […] Après mille tergiversations, on m'accorda enfin l'autorisation de tournage, mais les difficultés de tous ordres qui furent faites à mon producteur rendirent vite cette autorisation inutile. Nous dûmes renoncer au projet[17]…

La censure de *L'Affaire Seznec* a lieu à un moment où Cayatte a peu d'alliés au sein de l'instance responsable de la censure de son film. Un décret du 13 avril 1950 attribue un siège à la commission de contrôle du Cnc à l'Union nationale des associations familiales, et accorde une voix prépondérante au président de la commission en cas de partage. Il donne donc un avantage aux représentants ministériels (plus susceptibles de voter en faveur des mesures de censure) par rapport aux représentants des professions cinématographiques (plus susceptibles de voter contre), auparavant en nombre égal à la commission. Ce décret provoque la démission collective de tous les représentants corporatifs le 3 mai 1950 ; cet état de fait durera jusqu'à la création d'un nouveau siège à la commission pour la « pensée française » en octobre 1952[18]. En conséquence, la commission de contrôle se compose uniquement de représentants ministériels lorsque Cayatte prépare le tournage de *Seznec*. Dans des circonstances plus normales, son projet se serait sans doute heurté à l'opposition de la plupart des représentants du gouvernement étant donné l'implication personnelle du ministre de la Justice, néanmoins, des représentants corporatifs auraient pu au moins essayer de convaincre leurs collègues d'approuver le projet. Avec l'absence totale de représentants de l'industrie cinématographique, le réalisateur ne trouve aucun soutien.

Du point de vue d'un chercheur d'aujourd'hui, cette documentation fait apparaître une autre différence entre la pré-censure et la censure « normale » des films qui subissent des coupes ou des interdictions après le tournage. Alors que le Cnc conserve un dossier de censure pour tous les films réalisés pour lesquels a été demandé un visa d'exploitation (et ces dossiers peuvent très bien comporter des informations relatives à la pré-censure !), aucun dossier n'existe pour *L'Affaire Seznec* car ce film est inabouti ; il n'y a jamais eu de demande de visa d'exploitation. Non seulement le projet est abandonné, mais aucune trace écrite n'est conservée de la procédure qui a empêché le tournage. Tandis que le dossier de censure du Cnc peut révéler des informations précieuses et très complètes sur des films interdits, coupés ou remontés après tournage, ou même sur des films réécrits avant tournage, ces informations sont perdues dans le cas d'un film pré-censuré et inabouti. On peut donc non seulement parler de la mort du film, mais éventuellement de la mort de ses archives[19].

Étant donné ce manque de sources officielles, on peut connaître l'histoire de la censure de *L'Affaire Seznec* essentiellement grâce à la presse. L'apparent acharnement de l'administration et l'implication du ministre de la Justice rendent ce cas plutôt exceptionnel, de sorte que la presse donne la parole à Cayatte et à Jean Ferry. Outre l'article du *Monde*, qui n'est paru qu'en 1955, la censure du projet est évoquée dans plusieurs articles de journaux généralistes et de revues corporatives, à la radio, à la télévision, et dans deux dossiers assez longs (et revendicatifs, la publication étant très proche du parti communiste) de *L'Écran français*. Ces références aident beaucoup à établir une chronologie du projet. Un bras-de-fer au sujet de *Seznec* entre le producteur, Sacha Gordine, et le Cnc aurait eu lieu peu avant la publication des articles de *L'Écran français*, qui datent d'avril 1951[20]. D'après ces articles (qui confirment donc le témoignage de Cayatte dans *Le Monde*), le ministère de la Justice était impliqué dans l'histoire, et le ministre serait lui-même intervenu, allant jusqu'à menacer Cayatte de poursuites judiciaires s'il tournait le film malgré son opposition. Par contre, peu après la publication des articles dans *L'Écran français* en avril 1951 et d'une tribune de Jean Ferry dans *L'Âge du cinéma* en mai 1951[21], la commission d'agrément finit par accorder l'autorisation de tournage[22].

La suite est moins claire. Malgré l'autorisation, le projet est abandonné pour des raisons qu'on ne peut qu'essayer de deviner, dont surtout la position précaire de Sacha Gordine. Si l'État a cédé sur l'autorisation de tournage, il restait bien probable que le film final doive faire face à plusieurs mesures de censure : coupes, interdiction aux mineurs, interdiction d'exportation ou interdictions locales ordonnées par des préfets. L'interdiction totale, une mesure très rare, aurait pu susciter un scandale médiatique bien plus grand que les quelques articles sur la pré-censure de *Seznec*, mais une combinaison de « petites » interdictions aurait déjà suffi à infliger des pertes à un producteur qui venait d'essuyer un échec commercial important avec *Juliette ou la Clé des songes* (Marcel Carné, 1951). En clair, les « difficultés » dont parle Cayatte dans l'interview du *Monde* sont surtout des conflits entre Gordine et le Cnc qui vont bien au-delà de *L'Affaire Seznec.* Dans une tribune dans la revue professionnelle *Le Technicien du cinéma*, Gordine témoigne de ses relations tendues avec le directeur général du Cnc, Jacques Flaud, auquel il reproche d'avoir laissé ses lettres sans réponse et d'avoir essayé de défaire les accords qu'il avait trouvés pour plusieurs films avec un coproducteur italien[23]. Sans savoir précisément à quel moment, nous pouvons supposer que Cayatte passe à un autre projet, *Nous sommes tous des assassins*, lorsqu'on lui fait comprendre les difficultés financières et administratives que le tournage de *Seznec* imposerait à Gordine. Selon des interviews qu'il donne à la télévision en 1955[24] et à la radio en 1957[25], Cayatte avait

l'intention de revenir plus tard à *L'Affaire Seznec*, mais cette seconde tentative n'a jamais pu se produire à cause de la mort de Guillaume Seznec. Renversé par une camionnette, celui-ci meurt des suites de ses blessures le 13 février 1954. Comme Seznec lui-même était pressenti pour jouer un rôle central dans le film, sa mort entraîne également la mort du projet de film.

Quel censeur le plus efficace, le CNC ou les *Cahiers du cinéma* ?

S'il n'a pas été tourné, *L'Affaire Seznec* reste un projet influent dans la mesure où il a nourri d'idées plusieurs autres films que Cayatte a réussi à réaliser. Sorti en salles en juillet 1950, pendant que *Seznec* était en préparation, et probablement inspiré d'idées auxquelles Cayatte réfléchissait depuis ses premiers tentatives d'écriture de scénarios pour *Seznec*, *Justice est faite* a de nombreux points communs avec le projet abandonné. Comme *Nous sommes tous des assassins*, *Avant le déluge* et *Le Dossier noir*, il vise les processus de raisonnement de ses spectateurs, les incitant à se poser des questions sur l'équité du système judiciaire qui, dans une société républicaine, est censé représenter leur volonté collective. La narration de ces quatre films aboutis a beau être plus fictive, plus proche d'une fable illustrant des chaînes d'événements possibles que d'un documentaire exposant des faits avérés, leur esprit et surtout leur but ressemblent beaucoup à ceux du projet censuré. En 1955, Cayatte n'hésite pas à utiliser la censure de *Seznec* comme argument commercial pour vendre son nouveau film, *Le Dossier noir*. Interviewé dans l'émission de télévision *Reflets de Cannes*, Cayatte affirme avoir voulu tourner une trilogie avec un premier volet portant sur l'instruction (*L'Affaire Seznec*), un second sur l'audience (*Justice est faite*) et un troisième sur l'application de la peine (*Nous sommes tous des assassins*) ; *Le Dossier noir*, dont le personnage principal est juge d'instruction, viendrait remplacer *Seznec*[26].

À l'exception du *Dossier noir*, les films du cycle judiciaire de Cayatte réussissent au box-office[27] et reçoivent des critiques généralement favorables, ou du moins attentives à la qualité de leur réalisation et à leur capacité de susciter un débat public[28]. Tout en restant accessibles à un public populaire, ils traitent de questions brûlantes sur la société contemporaine d'une façon que les critiques trouvent intelligente et courageuse. Mais ils sont attaqués de façon particulière par les critiques d'une revue très influente, les *Cahiers du cinéma*. Connus pour leurs positions parfois extrêmes, ils s'en prennent à la conception du réalisme de Cayatte, à son univers trop logique où les personnages servent plus à soutenir un argument rhétorique qu'à refléter la réalité quotidienne. Pour André Bazin, le cinéma de Cayatte « trahit à la fois le réalisme du cinéma et ses pouvoirs d'abstraction, dialectiquement solidaires[29] ». Pour François Truffaut, moins nuancé, Cayatte, n'est tout simplement, « pas un ar-

tiste[30] ». Si les films judiciaires de Cayatte trouvent quelques défenseurs dans la presse généraliste, et occasionnent des débats vifs entre les chroniqueurs de *L'Écran français*[31], le cinéaste n'est pas pour autant soutenu par *Positif* ou *Cinéma*, qui attendent d'autres films pour faire l'objet de leurs batailles avec les *Cahiers*. Malheureusement pour Cayatte, les critiques des *Cahiers* sont à l'avant-garde d'un mouvement qui va scinder le cinéma français entre cinéma populaire et cinéma d'auteur, et qui définira le goût cinématographique, surtout celui des élites, jusqu'à nos jours.

Bazin et Truffaut réagissent à un style cinématographique qui, malgré ses ambitions plutôt intellectuelles, va donc à l'encontre de leur vision du réalisme et du cinéma d'auteur. Ce style, même dans les films du cycle judiciaire écrits par Charles Spaak, où il est exprimé de façon moins flamboyante que dans le scénario Cayatte-Ferry de *L'Affaire Seznec*, trouvera progressivement son créneau à la télévision plutôt qu'au cinéma. En 1969, dans le seul livre consacré au cinéma de Cayatte, Guy Braucourt remarque le rapprochement du cinéaste avec l'esthétique télévisuelle, tout en déplorant la mauvaise qualité souvent attribuée à ce média par les intellectuels : la télévision serait « une forme améliorée de l'information, du journalisme écrit, si toutefois notre propre télévision ne prouvait si souvent le contraire[32] ! ». À la fin de sa carrière, entre 1980 et 1983, Cayatte écrit quelques épisodes de la série *Les Dossiers de l'écran*. Et, en 1993, le cinéaste Yves Boisset, dont le style et l'engagement politique le rapprochent du cinéma de Cayatte, fait une transition définitive du cinéma vers la télévision avec la diffusion d'un téléfilm en deux parties au titre familier : *L'Affaire Seznec*. La version de Boisset est bien distincte, moins catégorique quant à l'innocence de Seznec, plus proche d'une fiction traditionnelle. Mais son esthétique, poussant le public à se questionner sur l'équité d'une décision de justice (même soixante-dix ans après les faits), utilisant l'audiovisuel comme outil rhétorique, rappelle les critiques de Bazin et de Truffaut envers Cayatte. À travers la télévision, Boisset arrive à atteindre un nombre de spectateurs dont Cayatte ne pouvait que rêver ; cependant il est victime de la dévalorisation, par le public élitiste, du média entier[33]. Le téléfilm passera deux fois sur TF1, atteignant rapidement un grand public, mais ne passera bien entendu plus à l'antenne par la suite. Sera-t-il valorisé par des institutions culturelles dans l'avenir[34] ? Ou, connaîtra-t-il le même sort que les films de Cayatte, largement oubliés ?

À première vue, cette histoire peut paraître anecdotique. Un film « tué » à plusieurs reprises et de plusieurs manières : et alors ? Mais les décisions de préserver, programmer, diffuser ou enseigner un film peuvent être éminemment politiques, tout autant que celles prises dans les années cinquante de refuser l'autorisation de tournage ou encore de ne pas garder de trace écrite de la procédure de pré-censure.

Cette dernière décision est peut-être le résultat d'une politique globale sur des projets inachevés, mais elle a pour effet d'empêcher la discussion sur des sujets « sensibles » et de faire disparaître des éléments potentiellement embarrassants. Les innombrables critiques, programmateurs et enseignants qui, par la puissance collective de leurs décisions individuelles, créent des canons cinématographiques qui excluent Cayatte, ont une forte influence sur notre vision de l'histoire culturelle française. Non seulement les films de Cayatte, mais aussi la critique qui valorisait ses films dans les années cinquante, ont été largement éclipsés par la déferlante de la Nouvelle Vague et par ses répercussions qui séparent encore cinéma d'auteur et cinéma populaire. Ce mouvement représente une nouvelle esthétique par rapport aux conventions précédentes, mais elle a aussi un côté conservateur, comme le soulignent des critiques tels que John Hess, qui y voit une promotion de films avec une vision « transcendante » ou « spirituelle » et, inversement, un rejet de films traitant des questions matérielles ou sociales de leur époque[35]. Janet Staiger, pour sa part, rappelle qu'en conséquence, l'incorporation généralisée des jugements de la critique auteuriste dans les canons cinématographiques n'est point apolitique[36]. Elle cite l'exemple de l'élévation selon le critère d'« universalité » d'œuvres réactionnaires telles que celles de Griffith, et arrive à la conclusion que s'il n'est pas question de censurer ces films, il faut réexaminer les critères d'évaluation qui les ont placés parmi les grands classiques.

Certes, il faut être quelque peu retors pour suggérer que les critiques des *Cahiers du cinéma* seraient des censeurs plus efficaces que la commission de contrôle du Cnc et le ministère de la Justice du début des années cinquante. Bazin et Truffaut n'auraient pas applaudi le musellement d'un réalisateur par l'État, même d'un réalisateur qu'ils n'aimaient pas[37]. Mais à long terme, leurs actions, et les actions des critiques, programmateurs et enseignants ensuite fortement influencés par leurs jugements, politiques aussi bien qu'esthétiques, ont poussé le cinéma de Cayatte vers l'oubli. Ces actions n'ont pas seulement une dimension politique, mais elles sont le résultat de choix libres et étaient donc évitables. À la différence de cette mort des films inspirés par *L'Affaire Seznec*, la mort de *Seznec* elle-même doit beaucoup au hasard. Le fait que ce projet n'a jamais été tourné est évidemment surtout dû à une censure exercée par le ministre de la Justice et par quelques fonctionnaires du Cnc : si René Mayer n'était pas intervenu, le film existerait probablement aujourd'hui. Mais l'échec du projet tient à la convergence de nombreux événements imprévisibles. *Seznec* aurait eu de bien meilleures chances de survivre à la précensure si le décret changeant la composition de la commission de contrôle n'était pas tombé précisément au moment où le scénario était en préparation. Si Sacha Gordine n'avait pas déjà été dans une situation délicate sur les plans financier et

administratif, il aurait pu prendre le risque de soutenir davantage le projet de Cayatte[38]. Si Guillaume Seznec n'était pas mort après avoir été renversé par une camionnette en 1953, Cayatte aurait probablement pu tourner le film en 1954 ou 1955.

Les deux formes de mort de films que nous rencontrons dans cette histoire nous mettent devant un paradoxe moral. Nous pouvons trouver choquantes les interventions du Cnc et du ministre de la Justice destinées à empêcher le tournage d'un film controversé : c'était une atteinte à la liberté d'expression ! Cela, même si leurs actions n'étaient pas *suffisantes* pour empêcher le tournage, et qu'il fallait un parfait concours de circonstances pour que le projet fût abandonné. Pourtant, nous sommes moins choqués par les actions des critiques des *Cahiers* et de tous ceux qui les ont suivis, même si leurs décisions ont suscité la disparition effective de nombreux films, et même si ces décisions avaient une dimension réactionnaire, parce que cette dimension n'est pas immédiatement visible. Nous avons l'habitude de penser à la Nouvelle Vague et la critique qui l'a annoncée comme une évolution purement esthétique, sans dimension politique particulière, ou même comme un mouvement qui penchait vers la gauche en raison de son aspect anticonformiste et sa critique des mœurs bourgeoises ; c'était sans doute la même chose que pensaient beaucoup des programmateurs et enseignants influencés par la critique auteuriste, qui trouvaient Cayatte trop « ringard » et pas suffisamment « artistique » pour être intéressant. Leur désintérêt pour ce type de cinéma a fait perdre de vue beaucoup plus de films, et il n'y avait aucune part de hasard dans cet oubli. Mais puisque des copies de ces films existent encore, puisque ce n'était pas vraiment leur intention de réduire un réalisateur au silence, et puisqu'ils n'étaient pas forcément conscients de la dimension politique de leurs choix, on ne peut pas les accuser de censure à proprement parler.

Je n'ai pas l'intention d'appeler à l'inclusion des films de Cayatte parmi les classiques du cinéma français, même s'il peut bien figurer dans un canon alternatif explicitement orienté à gauche. Les postures néo-marxistes de John Hess ou de Janet Staiger par rapport à la « politique des auteurs » ou aux canons auteuristes sont contestables, et il y a de bonnes raisons pour regarder les auteurs admirés par les *Cahiers* plutôt que Cayatte dans un cours sur le cinéma français des années cinquante (Comprendre le raisonnement et l'influence des *Cahiers* serait l'une des raisons principales !). Mais au minimum il faut que nous soyons conscients des choix que nous opérons quand nous faisons de telles sélections. L'idée même d'un canon est contestable en suivant le questionnement de la notion de valeur esthétique provoqué par l'art contemporain : si toute œuvre d'art n'est qu'un artefact, quel est le sens d'en faire des palmarès[39] ? Un canon cinématographique est forcé-

ment le produit de jugements de valeur qui mènent à inclure certains films au prix de l'exclusion d'autres. En revanche, ce processus de sélection est probablement nécessaire d'un point de vue pratique. Staiger elle-même reconnaît la nécessité des canons pour écrire de façon cohérente l'histoire du cinéma ; elle demande non pas leur abolition, mais le dévoilement et la discussion des intérêts politiques qui les sous-tendent[40]. Plus récemment, Jonathan Rosenbaum, en construisant son propre recueil de films indispensables, insiste sur l'inclusion de films non occidentaux, tout en soulignant la dimension personnelle et subjective de ses choix[41]. Même Paul Schrader, dont les critères de sélection comprennent des considérations apparemment aussi conservatrices que « beauté », « tradition », « moralité » et « intemporalité », qui refuse la prise en compte de tout critère « politiquement correct » et qui produit finalement une liste de soixante longs métrages de fiction narrative issus presque exclusivement de Hollywood et d'Europe occidentale, concède que « des canons sont, par définition, des entreprises élitistes », et qu'il y a une part d'arbitraire dans ses choix[42]. Quant à Alexander Horwath, directeur de l'Österreichisches Filmmuseum, il propose une solution pratique pour les programmateurs, qu'on pourrait étendre également aux autres acteurs de la transmission de la culture cinématographique : d'une part, une prise de conscience que leurs choix font partie d'un processus politique, et d'autre part une politique de programmation qui cherche un équilibre entre films relevant ou non des canons[43]. Bien que Staiger, Rosenbaum et Horwath aient plusieurs points de désaccord, chacun prône une transparence des choix faits par les créateurs des canons et la possibilité de réévaluer leurs jugements.

Il faut donc prendre en compte l'importance des canons quand on réfléchit à l'idée de la mort des films. Puisque des œuvres comme le cycle judiciaire de Cayatte restent bien conservés dans les cinémathèques, elles ne sont pas exactement mortes. Tant qu'elles ne sont pas projetées, il serait difficile de dire qu'elles vivent, mais cela n'exclut pas qu'un jour elles soient ressuscitées. Programmateurs, enseignants, critiques et restaurateurs se doivent de réfléchir aux conséquences de leurs décisions sur la représentation de l'histoire, de reconnaître que la façon dont nous voyons l'histoire dépend de l'inclusion ou l'exclusion de films dans les canons, et de souligner les critères de sélection pour les œuvres qu'ils désignent comme représentatives d'une époque de l'histoire du cinéma, pour éviter la mort de certains films – et pour éventuellement permettre une future deuxième vie à d'autres.

Notes

[1] Guy Braucourt, *André Cayatte*, Paris, Seghers, 1969, p. 30.
[2] François Truffaut, « Le Dossier noir », *Arts*, nº 517, 25 mai 1955. Texte reproduit dans Guy Braucourt, *op. cit.*, p. 167-169.
[3] À part le projet de film de Cayatte, citons la pièce de théâtre « interactive » de Robert Hossein, *Seznec, un procès impitoyable*, diffusée en direct sur France 2 le 20 avril 2010.
[4] René Jentet, *Regards en arrière*, 25 avril 1957, chaîne nationale de la RTF, Inathèque, Paris.
[5] Guy Braucourt, *op. cit.*, p. 70.
[6] Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1993, p. 250-263.
[7] André Cayatte et Jean Ferry, Scénario de *L'Affaire Seznec,* dossiers CJ35-B5 (Collection Jaune) et SCEN51-B14 (Collection des Scénarios), Bibliothèque du film, Cinémathèque française, Paris.
[8] René Jentet, *op. cit.*
[9] Dossiers CJ35-B5 et CJ1896-B239 (Collection Jaune), Bibliothèque du film, Cinémathèque française, Paris.
[10] René Jentet, *op. cit.*
[11] André Cayatte et Jean Ferry, *op. cit.* p. 32.
[12] *Ibid.*, p. 19.
[13] *Ibid.*, p. 30-31.
[14] Marie-Françoise Lévy (ed.), *La télévision dans la République : les années 50*, Bruxelles, Complexe/CNRS-IHTP, 1999, p. 13.
[15] Raymond Sarraute et Michel Gorline, *Droit de la cinématographie*, Paris, Enseignement et perfectionnement techniques, 1955, p. 186-190.
[16] *Ibid.*, p. 184-185.
[17] Jean de Baroncelli, « Comment on étouffe dans l'œuf un film », *Le Monde*, 23 août 1955. Europresse (document nº news·19550823·LM·1941734).
[18] Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma. Images interdites*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 195.
[19] Un dernier dossier, appartenant aux Archives nationales et répertorié sous la cote BB/18/6372, pourrait informer davantage sur l'intervention du ministère de la Justice dans la pré-censure du film. Envoyé à la Cour de révision en 2001 lors d'une dernière tentative de révision du procès par la famille Seznec, ce dossier demeure inaccessible.
[20] « Pour étouffer la voix d'André Cayatte, le réalisateur de "Justice est faite", le gouvernement prend la défense du policier Bony, fusillé comme agent de la Gestapo », *L'Écran français*, nº 300, 12 avril 1951, p. 14.
[21] Jean Ferry, « L'Affaire Seznec », *L'Âge du cinéma*, nº 2, mai 1951, p. 7-9.
[22] « L'autorisation de tourner accordée à Cayatte », *Union française des offices du cinéma éducateur laïque (Ufocel) Informations*, nº 43, mai 1951, p. 18.
[23] Sacha Gordine, « Tribune libre : une lettre de Sacha Gordine », *Le Technicien du film*, nº 4, mars 1955, p. 8-9, 26.

[24] *Reflets de Cannes*, 10 mai 1955, RTF, www.ina.fr/video/I00000712, consulté le 1er avril 2015.
[25] René Jentet, *op. cit.*
[26] Reflets de Cannes, *op. cit.*
[27] Simon Simsi, *Ciné-passions. Le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 131, 168, 203, 224. Très populaire, *Justice est faite* franchit la barre des quatre millions de spectateurs ; *Nous sommes tous des assassins* en attire trois millions ; tout en restant des réussites commerciales, *Avant le déluge* et *Le Dossier noir* sont quelque peu moins populaires avec deux millions six cent mille et deux millions de spectateurs respectivement.
[28] Guy Braucourt, *op. cit.*, p. 159-169.
[29] André Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », *Cahiers du cinéma*, nº 36, juin 1954, p. 25.
[30] François Truffaut, art. cit.
[31] Voir François Timmory « *Justice est faite* : soyons justes… », *L'Écran français*, nº 272, 25 septembre 1950, p. 13 et « Continuons à faire justice », *L'Écran français*, nº 275, 16 octobre 1950, p. 3.
[32] Guy Braucourt, *op. cit.*, p. 13.
[33] Daniel Morgan, « Du film au téléfilm à thèse : *L'Affaire Seznec*, de Cayatte à Boisset », *CinémAction*, numéro sur le cinéma d'Yves Boisset, à paraître.
[34] Noël Burch et Geneviève Sellier, *Ignorées de tous, sauf du public : quinze ans de fictions télévisées françaises, 1995-2010*, Bry-sur-Marne, Institut National de l'Audiovisuel (Ina), 2013.
[35] John Hess, « La politique des auteurs, 2 : Truffaut's manifesto », *Jump Cut*, nº 2, juillet-août 1974, p. 20-22.
[36] Janet Staiger, « The Politics of Film Canons », *Cinema Journal*, vol. 24, nº 3, printemps 1985, p. 12-14.
[37] André Bazin, art. cit., p. 24. Bazin émet un regret : « les députés M.R.P. ou les secrétaires de mairie ne comprendront rien à mes raisons […] je crois à l'utilité de ses films ».
[38] Par contre, ceci n'est pas forcément une coïncidence. Cayatte a éprouvé d'importantes difficultés à trouver un producteur, et Gordine, producteur indépendant, était le seul à accepter son projet. On peut supposer que des maisons de production plus grandes, celles qui auraient eu suffisamment de ressources pour défendre *L'Affaire Seznec* contre des attaques administratives, refusaient de se risquer dans un projet si controversé.
[39] Paul Schrader, « Canon Fodder », *Film Comment*, vol. 42, nº 5, octobre 2006, p. 40.
[40] Janet Staiger, art. cit., p. 4.
[41] Jonathan Rosenbaum, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, p. xi-xxi.
[42] Paul Schrader, art. cit., p. 42-49.
[43] Paolo Cherchi Usai et al. (eds.), *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, 2008, p. 134-137.