

Soyons réalistes, demandons l'impossible ! Courbet 68

Frédérique Desbuissons

Volume 44, Number 1, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1062150ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1062150ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desbuissons, F. (2019). Soyons réalistes, demandons l'impossible ! Courbet 68. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(1), 30–41. <https://doi.org/10.7202/1062150ar>

Article abstract

Shot in 1967 and released in March 1968, by the young, engaged filmmaker Charles Belmont, *Mood Indigo* is a political interpretation of Boris Vian's novel of 1947. The poetic world of Vian, mixing surrealism with jazz and symbolist literature, intersects in the film with references to 19th-century realist painting by Courbet and Millet. These appear as pictures on the walls, transformed into tableaux vivants, or as a personification of Courbet wandering in the landscape. Such paradoxical mobilization of realist painting, which professed to exclude the imagination, needs be considered as constituting a case of the reception of realism in the context of 1968. Over and beyond witnessing how "bourgeois" investments in the cultural heritage could be targeted on the part of militants of the extreme left, *Mood Indigo* contributes to the subversion of the traditional opposition between the real and the imaginary underlying the mythic graffiti "Be realistic, demand the impossible" that flourished on the walls of Paris that Spring.

Soyons réalistes, demandons l'impossible! Courbet 68

Frédérique Desbuissons

Shot in 1967 and released in March 1968, by the young, engaged filmmaker Charles Belmont, *Mood Indigo* is a political interpretation of Boris Vian's novel of 1947. The poetic world of Vian, mixing surrealism with jazz and symbolist literature, intersects in the film with references to 19th-century realist painting by Courbet and Millet. These appear as pictures on the walls, transformed into tableaux vivants, or as a personification of Courbet wandering in the landscape. Such paradoxical mobilization of realist painting, which professed to exclude the imagination, needs be considered as constituting a case of the reception of realism in the context of 1968. Over and beyond witnessing how "bourgeois" investments in the cultural heritage could be targeted on the part of militants of the extreme left, *Mood Indigo* contributes to the subversion of the traditional opposition between the real and the imaginary underlying the mythic graffiti "Be realistic, demand the impossible" that flourished on the walls of Paris that Spring.

Frédérique Desbuissons est maîtresse de conférences en histoire de l'art à l'université de Reims Champagne-Ardenne et membre de l'équipe d'accueil "Histoire sociale et culturelle de l'art" (HiCSA-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).
—frederique.desbuissons@univ-reims.fr

Ce n'est pas tellement bien de travailler.
—Chloé

Si rien de ce qui est humain n'échappe au politique, et certainement pas les œuvres d'art, quelles qu'aient été les intentions de leur auteur et les circonstances de leur création, il est toutefois certains artistes et certaines circonstances qui objectivent cette dimension politique, soit que le politique ait été partie prenante du projet de l'œuvre, soit que des facteurs particuliers aient conféré des significations nouvelles à ses matériaux en interagissant avec eux. Ces deux formes de surdétermination, bien connues des débuts de Gustave Courbet en 1848, ont également caractérisé autour de 1968 l'adaptation de *L'Écume des jours* de Boris Vian par Charles Belmont, alias Charles Blechmans (1936–2011), dont il s'agissait du premier long métrage. Belmont a longtemps été réduit à *Histoires d'A.* (1973), le documentaire militant pour le droit à l'avortement qu'il a réalisé avec sa compagne Marielle Issartel à la demande du Groupe d'information santé (GIS), dont l'affiche par Monique Frydman figurait récemment à l'exposition *Images en lutte* commémorant Mai 68 à l'École des Beaux-Arts de Paris¹. Le cinéaste est aussi l'auteur d'une œuvre sensible faisant écho à nos préoccupations contemporaines: cancer dans *RAK*, travail dans *Pour Clémence*, post-colonialisme dans *Les Médiateurs du Pacifique et Océanie*. Émaillée de références au XIX^e siècle, son adaptation d'un roman paru dans l'immédiat après-guerre exemplifie ce «déjà-là» du politique et la plasticité du réalisme qu'il y «mobilise» à travers l'œuvre de Courbet, réactualisé selon les besoins du moment. *L'Écume des jours* fait en effet partie de ces films dans lesquels les références artistiques constituent «une présence qui ne s'affirme pas directement comme essentielle au film», pour reprendre les mots d'Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic². Néanmoins, l'inscription des œuvres et de Courbet lui-même dans la narration, parce qu'elle met en exergue la capacité du médium cinématographique à penser les autres arts, ouvre un espace critique à l'intérieur même de la fiction. Elle constitue en cela un témoignage inédit des investissements dont le peintre a fait l'objet à une période marquée par la remise en cause des valeurs de la modernité.

L'Écume des jours avait vingt ans en 1967

L'Écume des jours narre les amours tragiques d'un rentier fantaisiste, Colin, et de la belle et douce Chloé. Deux couples d'amis les entourent: la riche Isis de

Pontea Suzanne, amoureuse du cuisinier personnel du héros Nicolas, dont la jeune cousine, Alise, est courtisée par Chick, ami de Nicolas et collectionneur monomane de tout ce qui se rapporte au philosophe Jean-Sol Partre. Ce groupe uni par l'affection ne survivra ni à la maladie de Chloé (qui meurt d'un néphar au poumon diagnostiqué au lendemain de son mariage avec Colin), ni à la ruine de Chick (qui sacrifie tout ce qu'il possède pour sa collection de reliques de Partre) et à son meurtre par Alise (jalouse de sa passion exclusive pour le philosophe). Plus pragmatique, Isis finira par embaucher Nicolas, faisant ainsi de son amant son chef personnel.

Ce qui fait le charme du roman, mais rend aussi son adaptation si difficile au cinéma, est son écriture surréaliste et son goût du non-sens, aux antipodes du Nouveau Roman qui dominait alors la littérature «sérieuse» en France. À l'exception du fameux *piano cocktail* dont sortent des boissons dont la composition varie selon les touches actionnées, on ne trouve dans l'adaptation de Belmont aucun des objets et décors loufoques qui abondent chez Vian. Contemporain du *Playtime* de Jacques Tati (1967), le film s'y oppose tant par son tournage en décors naturels, dont une part importante en extérieur, que par la primauté accordée aux relations entre les jeunes protagonistes, leurs sentiments ainsi que leur confrontation à la violence du monde des adultes. *L'Écume des jours* peut en effet être vu comme un roman de formation: celle de ses héros et de ses héroïnes, mais aussi de ses lecteurs et de ses lectrices, à laquelle fait écho la jeunesse de l'équipe du film: celle du réalisateur d'abord, mais aussi de son décorateur, Agostino Pace, encore étudiant à l'École des Beaux-Arts (il sera révélé en 1970 par ses costumes pour *Peau d'âne* de Jacques Demy), et bien sûr celle de ses acteurs et actrices. Annie Buron (Chloé), Marie-France Pisier (Alise), Jacques Perrin (Colin) et Alexandra Stewart (Isis) n'avaient pas trente ans en 1967; Bernard Fresson (Nicolas) était le seul homme mûr de la distribution, suivi de plus loin par Delphine Seyrig (dont on entend seulement la voix), de Sami Frey (Chick) et d'Ursula Kübler (la dernière compagne de Vian, qui fait une apparition en religieuse). La distribution du film de Belmont exemplifie un phénomène que les sociologues, les médias et les politiques français de la décennie résumaient par «crise de la jeunesse»: l'apparition d'une nouvelle classe d'âge à la culture et aux aspirations différentes de celles de leurs aînés³.

Un autre nouveau réalisme

Le tournage de *L'Écume des jours* avait débuté en 1967 sur fond de contestation de la politique de Georges Pompidou, exacerbée par la décision du Premier ministre de légiférer par ordonnances dans le but de contourner l'Assemblée nationale, que les élections venaient de faire basculer à gauche. L'attention actuelle portée sur Mai 68 fait parfois oublier que l'année précédente avait été marquée par de nombreuses manifestations, à Paris et en province, et que l'université de Nanterre avait déjà connu plusieurs semaines de grève en novembre⁴. Pour réaliser la scène où Colin et Chick sortent de la pharmacie, Belmont avait ainsi «profité d'une manifestation réelle entre la République et la Concorde» pour filmer rue du Prévost tout en enregistrant le cortège qui défilait dans la rue de Rivoli à l'arrière-plan, dont on entend la rumeur dans la bande-son⁵. En juxtaposant les deux actions, la caméra articule deux types

1. Cet article n'aurait pu voir le jour sans l'aide de Marielle Issartel. La jeune femme qui avait intégré tardivement l'équipe du film en tant qu'assistante du monteur Jean Hamond était devenue la compagne du cinéaste et ne l'avait plus quitté. Je la remercie d'avoir si généreusement partagé ses souvenirs et sa documentation. Mes remerciements vont aussi à Alain Schnapp et Jean Da Silva pour leur aide dans la reconstitution des débuts de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ainsi que la responsable du service de sa documentation, Caroline Luce.

2. Pour un aperçu général du cinéma de Charles Belmont, voir Lucien Logette, «Charles Belmont (1936–2011), une vie, une œuvre», *Jeune Cinéma* n° 338–339, été 2011.

3. «Avant-propos», dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic, dir., *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 8.

4. Michelle Zancarini-Fournel, «Le champ des possibles», dans Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel, dir., *68, une histoire collective*, 1962-1981, 1^{re} éd. 2008, Paris, La Découverte, 2018, p. 28–35.

5. Rachel Mazuy et Danièle Le Cornu, «Chronologie des événements à Nanterre en 1967-1968», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, numéro spécial Mai 68: *les mouvements étudiants en France et dans le monde*, n° 11–13, 1988, p. 133–135.

d'acteurs, ceux du cinéma et ceux de l'espace public, leur réunion dans un même plan atténuant ainsi la frontière entre le réel et la fiction. Elle affirme avec une belle efficacité visuelle que la politique n'est pas un élément extérieur à la création.

Cette irruption de la réalité contemporaine dans la fiction n'est en fait ni la seule, ni même la première du film de Belmont. Elle intervient dès le voyage de noces des jeunes mariés, lorsque leur route longe le bidonville de Nanterre. La cité rurale du XIX^e siècle s'était rapidement industrialisée à partir des années 1880. Sa population avait doublé entre 1946 et 1968, atteignant 90 000 habitants. La ville attirait désormais une main-d'œuvre immigrée, principalement portugaise d'abord, puis algérienne, cette dernière composant la plus grande part des habitants de l'un des plus grands bidonvilles de l'après-guerre en France⁶. Les premiers grands ensembles de la région parisienne n'avaient pas été construits à Nanterre seulement pour résoudre ces problèmes de logement: il s'agissait aussi de se prémunir contre une ghettoïsation jugée dangereuse en pleine guerre d'Algérie, après qu'une enquête du ministère de l'Intérieur ait révélé que les militants du Front de libération nationale étaient mieux reçus par les Algériens des bidonvilles que par ceux vivant en appartement⁷.

Tandis que Belmont tournait à Nanterre, Élie Kagan et Jean Pottier y photographiaient le cadre de vie des ouvriers travaillant dans les industries locales: ceux de Simca, encore nombreux y compris après le transfert de l'usine à Poissy en 1961; ou encore du chantier de l'université créée en 1963 pour désen-gorger la Sorbonne, qui avait ouvert à la rentrée 1964 alors que les travaux n'étaient pas achevés. Les photographies de Kagan et de Pottier comme le film de Belmont rendaient visibles les exclus de la culture officielle, à l'instar des œuvres de Daumier, de Millet ou de Courbet sous le Second Empire⁸. Ce «nouveau réalisme» alternatif à celui des galeries d'art contemporain se manifeste une nouvelle fois dans *L'Écume des jours* lorsque Chloé, que le médecin prive d'eau pour assécher son nénuphar, échappe à la surveillance de Colin et fait la rencontre d'un balayeur qui l'entraîne dans un café où ils partagent un verre et une danse. L'ouvrier noir buvant du lait en bleu de travail et chemise rouge et dansant le *bigle moi* est une facétieuse figure de l'immigré, si rare dans le cinéma français avant 1970⁹.

L'incorporation de réalités privées de représentation dans un film répondant aux normes du cinéma *mainstream* a pour conséquence immédiate de recontextualiser dans la France de 1967 un roman paru dans l'immédiat après-guerre: les dernières cartes de rationnement, la crise du logement et le début de massification des loisirs font place à l'urbanisation, au prolétariat suburbain et, déjà, aux premiers débats xénophobes. Ces références sociales et politiques ont également pour effet de commenter à la marge les scènes dans lesquelles elles s'inscrivent: les malheurs du jeune couple sur lequel s'acharne le destin résonnent ainsi au-delà de l'intime. Tandis que le mélodrame bourgeois prend une dimension collective, le film réalise un slogan, bien connu des luttes féministes à peine postérieures, selon lequel la sphère privée aussi est politique.

La grève se rattache par ailleurs aux thématiques de la pauvreté et du travail, importantes aux yeux de Vian pour lequel l'obligation d'échanger son temps

6. Cité par Gérard Langlois, «Entretien. Charles Belmont: Boris Vian, la tendresse et l'humour noir», *Les Lettres françaises*, 27 mars 1968, p. 50.

7. Marie-Claude Blanc-Chaléard, *En finir avec les bidonvilles. Immigration et politique du logement dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.

8. Blanc-Chaléard, *op. cit.*

9. Jean-Luc Mayaud, «Courbet, artiste de gauche?», dans Mathilde Arnoux et al., dir., *Courbet à neuf!*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art/Éditions de la MSH, 2010, p. 107–118.

libre contre une rémunération était une forme de mort symbolique. Empêchant le héros de poursuivre la vie fantaisiste qui était jusqu'alors la sienne, le besoin d'argent s'immisce dans son couple dès le mariage, dont la cérémonie est coûteuse comme le sera le traitement de Chloé, puis son enterrement. Les professions de plus en plus dégradantes que le héros doit accepter, se faisant successivement gardien de nuit dans une banque, récoltant, puis couvreur de fusils, et enfin annonceur de mauvaises nouvelles, sont des signes de sa déchéance sociale. Nourrie d'enjeux contemporains dans le film de Belmont, la thématique du travail se voit conférer une portée davantage subversive par son association aux banlieues, aux immigrés et à la grève.

Courbet 68

C'est donc très paradoxalement en faisant fi de la chronologie de l'histoire de l'art, que des citations d'œuvres bien antérieures au roman de Vian contribuent à son actualisation. Peu après leur «rencontre» dans la campagne, Colin et Chloé croisent dans un champ un paysagiste à la barbe proéminente auquel le héros adresse un sonore «Bonjour, monsieur Courbet!», | **fig. 1** | s'appropriant le titre fantaisiste dont *La Rencontre* (1854) avait été affublé à l'Exposition universelle de 1855. Plus tard, c'est Colin qui, rentrant de sa journée aux champs de fusils, passe devant un couple de paysans dans l'attitude de *L'Angélys* de Millet,¹⁰ | **fig. 2** | une citation qui prenant la forme d'un tableau vivant, évoque tant le cinéma des origines que la peinture comme origine du cinéma¹¹. C'est encore une réduction de *La Rencontre* qui décore la réception de l'hôtel où le héros se réfugie après la mort de Chloé | **fig. 3** | —non pas l'original dans son cadre muséal, mais un faux, ou plutôt une vulgaire reproduction en petit format dévalant le chef-d'œuvre du Second Empire en manifestation d'un certain kitsch hôtelier. La transposition de ces peintures à l'huile au cinéma produit deux effets de sens: celui, bien connu, d'un surcroît de réalisme, par la capacité de la projection à faire prendre pour vrai ce qu'elle donne à voir; le second est de réaliser l'injonction chère aux réalistes de 1848 à «être de son temps» en usant du médium cinématographique, art nouveau et démocratique s'il en est.

Ces références à l'art du passé n'excluent pas l'art le plus contemporain. Dans une scène emblématique tournée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris transformé en banque pour les besoins du scénario, Colin est chargé de veiller toute une nuit un énigmatique cube bourdonnant à proximité duquel il lui est explicitement interdit de chanter. Là encore, l'objet, dont Joséphine Jibokji a souligné les liens avec la sculpture minimale¹², s'inscrit dans la narration plutôt qu'elle n'est mise à distance et fétichisée comme objet de musée.

Au-delà de ces citations ponctuelles, c'est l'histoire de l'art en tant qu'institution académique qui est convoquée dès le début du film. Les premiers plans préluant à l'entrée en scène du personnage de Chick montrent un franciscain en prière (l'ingénieur son Jean Baronnet) comme échappé de chez Pasolini¹³ au pied même de l'Institut d'art et archéologie de l'Université de Paris, à l'angle de la rue Michelet et du boulevard de l'Observatoire. | **fig. 4** | Quelques mois à peine après le tournage, des réunions des Comités Action de Mai se déroulaient dans l'édifice du Grand Prix de Rome d'Architecture 1900 Paul Bigot (1870–1942)¹⁴. Le jet des fenêtres du quatrième étage de l'exemplaire

10. Yves Gastaut, «Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. La représentation des immigrés dans le cinéma français», *Hommes et migrations*, n° 1231, mai-juin 2001, p. 54–66; Michel Cadé, *L'Écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 112–113.

11. Il s'agit d'un jeu autour du thème du soldat-laboureur, autant qu'une référence au *Yoyo* de Pierre Étaix sorti en 1965, ainsi que le soulignait le critique Gilles Jacob dans «L'Écume des jours de Charles Belmont», *Les Nouvelles littéraires*, 28 mars 1968.

12. Valentine Robert, «Le tableau vivant ou l'origine de l'"art" cinématographique», dans Julie Ramos, dir., Léonard Pouy, collab., *Le tableau vivant, ou l'image performée*, Paris, Mare et Martin/Institut national d'histoire de l'art, 2014, p. 263–282.

13. Joséphine Jibokji, «Simulacres cinématographiques: bart en fiction dans les années 1960», thèse de doctorat, Paris, université de Paris IV, 2015, p. 63–65.

14. On pense à la fable politique de Pier Paolo Pasolini sortie en 1966, *Uccellacci e Uccellini*, dans laquelle un corbeau (incarnation d'un intellectuel de gauche) selon le cinéaste) raconte la mission confiée par saint François d'Assise à deux de ses disciples d'évangéliser les oiseaux, petits et gros, à un père et son fils qui, fatigués de ses discours, finiront par le manger.



Figure 1. Charles Belmont
[pseudonyme de Charles
Blechmans], *L'Écume des jours*
[Chloé et Colin croisent Courbet
dans la campagne], 1968,
photogramme.
Photo © StudioCanal.



Figure 2. Charles Belmont,
L'Écume des jours [Charles Belmont
en paysan de L'Angélus], 1968,
photogramme.
Photo © StudioCanal.



Figure 3. Charles Belmont,
L'Écume des jours [Marie-France
Pisier (Alise) et Jacques Perrin
(Colin) sous une reproduction de
La Rencontre de Gustave Courbet],
1968, photographie de tournage.
Photo : collection Marielle Issartel.



Figure 4. Charles Belmont,
L'Écume des jours [la façade de
l'Institut d'art et d'archéologie],
1968, photogramme.
Photo © StudioCanal.

en plâtre du plan-relief de Rome à l'époque de Constantin que Bigot avait conçu comme outil pédagogique à l'appui de l'enseignement de l'histoire de l'art romain par des étudiants en grève¹⁵ n'était que le signe avant-coureur d'une transformation plus radicale. Dans les années suivantes, l'enseignement de l'histoire de l'art devait connaître à Paris une scission entre deux conceptions de la discipline et de ses méthodes, traversées elles aussi par le politique. L'une des conséquences de la loi Faure de novembre 1968 réformant les universités françaises fut la division de l'Université de Paris en sept établissements. À la rentrée 1971, l'histoire de l'art et l'archéologie, à l'instar d'autres disciplines, se trouvaient réparties entre les unités d'enseignement et de recherche des universités Paris 1 et Paris 4, qui se partagèrent les étages du bâtiment de Bigot¹⁶. Les membres des anciennes facultés étaient libres de choisir leur rattachement: la fraction minoritaire des historien·ne·s de l'art qui visaient «l'étude du monde actuel» et entendait s'émanciper du *connoisseurship* et des musées rallia l'université Paris 1, où s'était de son côté regroupée la majorité des archéologues qui entendait «[faire] appel aux connaissances les plus nouvelles des sciences et de la technique, de l'informatique à la géophysique»¹⁷. C'est aussi Paris 1 qui accueillit les enseignements d'histoire du cinéma créés en 1969 par Jacques Goimard à l'instigation de l'historien de l'art contemporain René Jullian¹⁸. Cette recomposition devait marquer profondément la pratique de l'histoire de l'art en France. Elle resta durablement partagée entre des conceptions antagonistes, et fortement idéologiques, de la place de l'art dans la société et de l'écriture de son histoire¹⁹.

L'ancrage de *L'Écume des jours* dans son époque reposait également sur un tout autre genre de citations visuelles. Aux côtés des références savantes à l'histoire de l'art, des images moins prestigieuses s'inscrivent furtivement dans les plans, constituant autant de fenêtres ouvertes sur d'autres dimensions temporelles et permettant au politique de s'actualiser à travers des détails eux aussi dénués de fonction narrative. Au carrefour d'un village que traversent à vélo les amoureux, un panneau de signalisation fantaisiste orné d'un bock mousseux fait allusion au caractère totemique de la bière pour les artistes, en particulier Courbet²⁰. Sur le bureau de Chick trône une photographie montrant l'acteur en discussion avec Fidel Castro. Mobilisant l'une des icônes politiques de la période²¹, ce photomontage—puisqu'à la différence de Marie-France Pisier en 1964, Sami Frey n'avait pas fait le voyage de Cuba—ancre le récit à une géopolitique de la révolution venant bousculer la bipolarité de l'ordre international issu de la Seconde Guerre mondiale²². Ailleurs, le disciple de Partre contemple une affiche faisant la réclame de l'œuvre de Dostoïevsky, celui-là même que citait Sartre en 1946 dans son incipit de *L'existentialisme est un humanisme*.

Comme les références au canon réaliste, ces images ne sont que secondairement des emblèmes de la création, et tout au plus ceux de la liberté de l'artiste, comme le soulignait en son temps Jacques Aumont²³. Car à la différence des biopics nombreux dans le cinéma du xx^e siècle—de *Lust for Life* (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*) de Vincente Minnelli (1956) à *Van Gogh* de Pialat (1990), en passant par *Andrei Roublev* d'Andrei Tarkovski (1966) et jusqu'à *Klimt* de Raoul Ruiz (2006)—*L'Écume des jours* ne représente pas Courbet ou Millet occupés à peindre. La portée réflexive de la figure de l'artiste dans la campagne

15. «La Sorbonne par elle-même», documents réunis par Jean-Claude et Michelle Perrot, Madeleine Rebérioux et Jean Maitron, *Le Mouvement social*, numéro spécial, n° 64, juillet-septembre 1968.

16. Walter Lewino, *L'Imagination au pouvoir, photographies de Jo Schnapp*, 1^{re} éd. 1968, Paris, Éditions Allia, 2018, couverture.

17. «Décret du 21 mars 1970 relatif à la mise en place des universités de Paris», *Journal officiel de la République française*, 22 mars 1970, p. 2755; Université Paris 1, Assemblée constitutive provisoire, procès-verbal de la séance du 9 octobre 1970, Paris, Archives de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

18. Programme de l'UER d'archéologie et d'histoire de l'art, 1970–1971, Paris, Archives de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

19. Dimitri Vezyroglou, «Histoires de Jacques Goimard. Ou comment, "entre deux Mai", le cinéma, la science-fiction et la bande dessinée sont entrés à l'université», dans Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou, dir., *Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, p. 243–257.

20. Une histoire de l'unité d'enseignement et de recherche d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université Paris 1 est en préparation pour son 40^e anniversaire.

21. Sur Courbet et la bière, voir Frédérique Desbuissons, «Des moos et des mots: Courbet à la brasserie Adler», dans Bruno Girveau, dir., *À table au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion/Éditions de la RMN, 2001, p. 198–208.

22. Geneviève Dreyfus-Armand, «L'espace et le temps des mouvements de contestation», dans Geneviève Dreyfus-Armand et al., dir., *Les Années 68. Le temps de la contestation*, 2000, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 25–30; Robert Frank, «Imaginaire politique et figures symboliques internationales: Castro, Hô, Mao et le "Che"», dans Dreyfus-Armand et al., dir., *ibid.*, p. 31–47.

23. Sophie Grassin et Marie-Élisabeth Rouchy, *La véritable Marie-France Pisier*, Paris, Pygmalion, 2014, p. 47.

et des tableaux vivants ou réduits n'est que très superficielle. Désinvoltes, souvent incomplètes, et pas toujours explicites, ces citations de l'art des musées peuvent ainsi passer inaperçues dans le flux des images en mouvement—aucun critique ne semble d'ailleurs les avoir remarquées depuis 1968. Leur singularité nous interpelle aujourd'hui parce que ces occurrences sont exceptionnelles, le cinéma *mainstream* des années 1960 ne s'étant guère intéressé à la peinture réaliste²⁴. La situation a considérablement évolué en un peu plus d'une décennie marquée par d'importantes expositions monographiques capables d'attirer l'attention du grand public sur un art longtemps jugé triste et ténébreux²⁵. C'est toutefois à *L'Origine du monde* (1866), devenue la plus célèbre des œuvres de Courbet depuis son entrée dans les collections du Musée d'Orsay en 1995, que le cinéma contemporain se réfère le plus souvent: citons, sans exhaustivité, *Une vraie jeune fille* (1975/1999) de Catherine Breillat, puis de nouveau *Romance* (1999), *L'Humanité* de Bruno Dumont (1999), ou encore *Nymphomaniac* (2013), puis *Antichrist* (2009) de Lars von Trier, et même jusqu'à *Seul le cinéma (Histoire(s) du cinéma*, 1987) de Jean-Luc Godard, qui tous passent par le truchement du tableau de Courbet pour convoquer l'irreprésentable et son obscurité²⁶. À côté de ce lieu commun réaliste, les personifications de son auteur s'avèrent réduites, à ma connaissance, à une scène d'*Associés contre le crime* de Pascal Thomas (2012), dont le héros suisse incarné par André Dussolier prend des cours de peinture en plein air sous la direction d'un Courbet lui aussi tout droit sorti de *La Rencontre*, puis du *Désespéré* (v. 1843–1845)²⁷; et dans *Le Jeune Karl Marx* (2016) à la visite, entièrement due à l'imagination de Raoul Peck, du philosophe en compagnie de Proudhon dans l'atelier du peintre, dont les traits s'inspirent d'un autoportrait de jeunesse²⁸.

Ce dernier exemple rappelle que cet artiste est souvent moins une représentation de l'acte créateur qu'un *gimmick* politique, à l'instar de son apparition dans *L'Écume des jours*. «Notre Courbet», comme l'appelait en 1915 le critique d'art Léon Rosenthal dans *L'Humanité*, le journal du Parti socialiste (encore) unifié, était resté en 1968 comme aujourd'hui une icône de la gauche française, en dépit des efforts de dépolitisation dont il avait fait l'objet sous la Troisième République²⁹. À partir des années 1930, le Parti communiste français (pcf) issu du congrès de Tours, militant en faveur de l'appropriation du patrimoine des élites par les milieux populaires, avait même surinvesti ce symbole d'engagement au sein de la culture officielle³⁰. Le maître d'Ornans n'avait cessé d'être mobilisé après que le Parti se soit aligné sur les principes du réalisme socialiste énoncés par Andreï Jdanov en 1934 lors du premier congrès de l'Union des écrivains d'URSS à Moscou. Alors que les recherches formelles du modernisme étaient jugées «bourgeoises», la peinture de Courbet bénéficiait de la double caution des grandes compositions à sujets paysans de ses débuts et de son engagement dans les rangs de la Commune de 1871³¹. Que l'artiste ait été l'héritier de l'une des familles de propriétaires terriens les plus aisées du Doubs dont il n'avait cessé de valoriser l'*habitus*³² était entièrement négligé, de même qu'était passée sous silence son appartenance à la minorité libertaire de la Commune, dont procédait son refus d'approuver, en mai 1871, la création d'un comité de salut public d'inspiration jacobine. L'année 1936 fut de ce point de vue particulièrement fertile: le 24 mai, des reproductions de *L'Homme à la pipe* et du *Portrait de Vallès* réalisées par un groupe

24. Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 252–253.

25. Voir notamment Patricia-Laure Thivat, dir., *Biographies de peintres à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, ainsi que la liste dressée dans Steven Jacobs, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 180–182.

26. En particulier les expositions *Gustave Courbet aux galeries nationales du Grand Palais en 2007–2008* et *Jean-François Millet au Palais des Beaux-Arts de Lille en 2017–2018*.

27. Sur *L'Origine du monde* au cinéma, voir Olivier Cheval, «Courbet à l'origine. Notes sur la déposition sexuelle dans le cinéma français», *Traffic*, n° 93, printemps 2015, 1–14.

28. Pascal Thomas, *Associés contre le crime*, 2012, 28'.

29. Raoul Peck, *Le Jeune Karl Marx*, 2017, 41'; Gustave Courbet, *Jeune homme assis, étude. Autoportrait dit au chevalet*, v. 1847, fusain sur papier, 45,0 × 34,0 cm, Paris, Musée d'Orsay.

30. Linda Nochlin, «The Depoliticization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic», *October*, vol. 22, automne 1982, p. 64–78; Romy Golan, *Modernity & Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 41, 123–124; Léon Rosenthal, «L'actualité artistique», *L'Humanité*, 30 janvier 1915, p. 3, repris dans Vincent Charblhac et al., dir., *Chroniques d'art de l'Humanité, 1909-1917*, Dijon, Faton, 2012, p. 187.

31. «Art et monde social. Entretien entre Madeleine Rebérioux, Henri Malberg et Alain (Georges) Leduc mené par Aurélien Rousseau», dans *Une collection politique? Fonds d'art moderne et contemporain de la fédération de Paris du Parti communiste français, 1954/1978*, Paris, Cercle d'art, 2002, p. 118–119.

32. Frédérique Desbuissons, «Le citoyen Courbet», dans Laurence Des Cars et Dominique de Font-Réaulx, dir., *Courbet et la Commune*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay, 2000, p. 9–27.

d'artistes communistes défilaient à Paris lors de la commémoration de la Semaine sanglante par la gauche unifiée à l'appel de Léon Blum et de Maurice Thorez³³, tandis qu'en mai et juin, les références à l'artiste traversaient les débats se déroulant à la Maison de la Culture qui devaient aboutir à la publication de *La Querelle du réalisme*³⁴.

À la sortie de la guerre, la critique de *L'Humanité*, Hélène Parmelin, réclamait encore «un nouveau Courbet» dans son compte-rendu du Salon des Indépendants³⁵. Au cours de la décennie suivante, les références au peintre, loin de faiblir, se diversifièrent. Son nom était donné à la cellule de l'École des Beaux-Arts de Paris, remplaçant celui de l'architecte Jacques Woog, condamné à mort pour communisme par le gouvernement de Vichy³⁶. Il était également l'une des figures marquantes du documentaire réalisé en 1951 par Robert Ménégos sous la supervision d'André Marty pour fêter le 80^e anniversaire de la Commune de Paris³⁷. L'année suivante, Louis Aragon publiait au Cercle d'art, la maison d'édition affiliée au PCF, *L'Exemple de Courbet*, l'un des rares ouvrages monographiques consacrés à l'artiste en France pendant les années 1950. Ce «retour à Courbet»—l'expression est du peintre André Fougeron—ne faiblit pas après la mort de Staline en 1953³⁸. Tandis que le Parti commençait à prendre ses distances avec la doctrine du réalisme socialiste et abandonnait progressivement son ancien dirigisme esthétique, sa peinture continuait à incarner, non pas seulement les valeurs du «parti des travailleurs», mais les aspirations des militants à «changer la vie», selon l'expression d'Arthur Rimbaud³⁹. Au-delà du PCF et de ses satellites, Courbet faisait partie, aux côtés de Victor Hugo et d'Émile Zola, d'un panthéon immatériel de la gauche française élargie ne souffrant aucune remise en cause, dans laquelle Charles Belmont pouvait se reconnaître.

Réaliser l'utopie

Toutefois, la convocation paradoxale d'œuvres fondées sur l'exclusion de l'imaginaire dans l'adaptation d'un roman nourri de surréalisme, de jazz et de littérature symboliste (Lewis Carroll, Raymond Roussel, Alfred Jarry...) invite à dépasser cette évidence—moins pour l'invalider que pour l'infléchir—en tenant compte des revendications des jeunes militants de 68 de porter «l'imagination au pouvoir».

Parmi tous les slogans de Mai 68, «Soyons réalistes, demandons l'impossible» a fait l'objet d'une véritable mythologie révolutionnaire. Communément attribué à Che Guevara, et parfois à Herbert Marcuse, sa paternité a été récemment rendue au Comité d'action étudiants-écrivains par Jean Mascolo, l'un de ses principaux animateurs avec Maurice Blanchot: le fils de Marguerite Duras et de Dionys Mascolo a raconté comment, au retour d'un meeting à l'usine Renault de Boulogne-Billancourt, leur groupe avait simplement renversé la déclaration d'un syndicaliste selon lequel il fallait être réaliste et ne pas demander l'impossible⁴⁰. L'aphorisme ainsi créé subvertissait l'opposition métaphysique du réel et de l'imaginaire en jouant sur les mots et leurs présupposés, comme dans tant d'autres formules d'une époque prompte à contester l'institution même du langage. Il s'inscrivait parmi bien d'autres slogans comparables tracés sur les murs de 68: «Le rêve est réaliste» (au centre Censier), «Le feu réalise!!», «L'excès de grandeur fait perdre le

33. Jean-Luc Mayaud, «Des notables ruraux du XVIII^e au XIX^e siècle en Franche-Comté: la famille de Gustave Courbet», *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, no 21, 1979, p. 15–28.

34. Groupe dont faisaient partie Francis Gruber (1912–1948) et Boris Taslitzky (1911–2005). Ces panneaux apparaissent dans une photographie de Chim (pseudonyme de David Szymin, dit aussi David Seymour). *Manifestation au Mur des Fédérés le 24 mai 1936*, reproduit dans Sarah Wilson, *Picasso/Marx and Socialist Realism in France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 56.

35. Jean Lurçat et al., *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936; Serge Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, Paris, Cercle d'art, 1987, p. 9–39; Nicole Racine, «La Querelle du réalisme», *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no 1, 2003, p. 113–131.

36. Hélène Parmelin dans *L'Humanité*, 10 mars 1948, cité par Alain Giry, «La Nouvelle Abstraction et la critique de *L'Humanité*, 1945–1951», dans *Arts et idéologies: l'art en Occident, 1945–1949*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, 1976, p. 138.

37. Programme de recherche CNRS—université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, «Pour un Maintron des fusillés et exécutés, 1940–1944», <http://maitron-fusilles-40-44.univ-paris1.fr/spip.php?article147256/> (consulté le 9 octobre 2018).

38. Interdit à sa sortie, le film est aujourd'hui visible sur le site internet des Archives audiovisuelles du PCF: Ciné-archives. Fonds audiovisuel du PCF, mouvement ouvrier et démocratique, www.cinearchives.org/Film-447-179-0-0.html/ (consulté le 9 octobre 2018).

39. Denis Milhau, «Présupposés théoriques et contradictions du nouveau réalisme socialiste en France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale», dans *Arts et idéologies*, op. cit., p. 105–106.

40. Dominique Berthet, *Le PCF, la culture et l'art (1947–1954)*, Paris, La Table ronde, 1990, p. 125–126; Alain (Georges) Leduc, «Une mise au jour», dans *Une collection politique?*, op. cit., p. 5–31.

sens des réalités (Charles de Gaulle)» et «Mes désirs sont la réalité» (à l'université de Nanterre), «Sphère de déréalisation» (à Nanterre, sur un guichet de contrôle), «Ceux qui parlent de révolution et de lutte des classes sans se référer à la réalité quotidienne parlent avec un cadavre dans la bouche» et «Pour atteindre le réel, il faut d'abord faire abstraction du vécu, quitte à le réintégrer par la suite dans une synthèse objective» (à la Sorbonne), «À bas le réalisme socialiste. Vive le surréalisme» (au lycée Condorcet), «La révolution doit se faire dans les hommes avant de se réaliser dans les choses» (dans la cour de la Sorbonne), «Désirer la réalité c'est bien! Réaliser ses désirs c'est mieux» et «Je prends mes désirs pour la réalité, car je crois en la réalité» (dans le hall du grand amphithéâtre), «Ceux qui prennent leurs désirs pour des réalités sont ceux qui croient à la réalité de leurs désirs» (dans le hall Richelieu)⁴¹.

La filiation assumée par le film de Belmont avec les réalistes de 1848, et Courbet en particulier, gagne donc en complexité dans le contexte insurrectionnel de 1967 et 1968. La révolution apparaissait alors comme la condition du dépassement de l'opposition entre réel et imaginaire: les jeunes militants entendaient *réaliser l'utopie*, comme pendant la Commune de 1871, qui était, et est toujours, la dernière révolution que la France ait connue⁴². C'est pourquoi un célèbre recueil de graffitis publié dès la fin des événements s'ouvrait par un hommage à Mai 1871: «Cette fois aussi, c'était au temps des cerises./ La Commune de Paris allait être centenaire»⁴³. À défaut de révolution en 68, ces journées finirent—ultime hommage—par être qualifiées de «Commune étudiante»⁴⁴.

Pour (ne pas) en finir

Au printemps 68, Belmont et son équipe avaient rejoint les rangs des manifestants, tandis que Marie-France Pisier, qui était alors étudiante en sciences politiques, se liait à Cohn-Bendit⁴⁵. *L'Écume des jours* fut encore projeté le 30 août à la Mostra de Venise dans un contexte très tendu: une dizaine d'associations nationales de producteurs boycottaient la manifestation, Jonas Mekas refusait de participer à son jury au motif que la Mostra n'était que la version «engagée» du festival «commercial» de Cannes, Pier Paolo Pasolini menaçait de retirer *Théorème* de la compétition et les cinéastes tchèques Ivan Passer et Jim Krejčík appelaient à «boycotter le cinéma des pays qui nous ont envahis». Après que deux bombes rudimentaires aient explosé à la porte du palais du festival la veille de son ouverture officielle, celle-ci fut repoussée de deux jours⁴⁶. La sélection française consistait en quatre films produits par des indépendants: *L'Écume des jours* de Belmont, *L'Enfance nue* de Maurice Pialat, *Le Socrate* de Robert Lapoujade, et *Ballade pour un chien* de Gérard Vergez, tous présentés dans la section «Premières œuvres»⁴⁷. À Venise comme à Paris quelques mois plus tôt, la critique se montra partagée, et à de très rares exceptions ne faisait porter son jugement que sur la fidélité du film au roman—jusqu'à lui reprocher les défauts de ce dernier. À sa sortie parisienne, les critiques les plus positives étaient le fait de journalistes (Henri Chapier, Samuel Lachize) ayant également participé à l'enregistrement d'un disque promotionnel édité par son producteur⁴⁸, le premier évoquant un «conte de fées nostalgique et vénéneux», le second se félicitant d'y retrouver la culture propre à Saint-Germain-des-Prés et les inquiétudes de l'après-guerre; l'appréciation inconditionnelle

41. Rapporté par Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seysel, Champs Vallon, 1998, p. 473.

42. Julien Besançon, «Les murs ont la parole», journal mural, mai 68. Sorbonne Odéon Nanterre etc., Paris, Tchou éditeur, 1968; Lewino, *op. cit.*, n. p.

43. À l'instar de Courbet qui écrivait alors à ses parents: «Paris est un vrai paradis! Point de police, point de sottise, point d'exaction d'aucune façon, point de dispute. Paris va tout seul comme sur des roulettes. Il faudrait pouvoir rester toujours comme cela. En un mot, c'est un vrai ravissement». Lettre de Gustave Courbet à ses parents, Charenton, 30 avril 1871, citée dans Petra ten-Doesschate Chu, dir., *Correspondance de Gustave Courbet*, 1^{re} éd. 1992, Paris, Flammarion, 1996, n° 71-16.

44. Écrite à la fin des années 1860 par deux futurs fédérés, Jean-Baptiste Clément et Antoine Renard. *Le Temps des cerises* est aujourd'hui encore la chanson la plus étroitement associée à la Commune en raison de sa dédicace ultérieure à une ambulancière de la dernière barricade de 1871. Voir Jean-Baptiste Clément, *Chansons*, Paris, Marpon et Flammarion, 1887, p. 243.

45. Alain Schnapp et Pierre Vidal-Naquet, *Journal de la Commune étudiante. Textes et documents. Novembre 1967-juin 1968*, 1^{re} éd. 1969, Paris, Éditions du Seuil, 1988; Edgar Morin, «La commune étudiante», dans *Mai 68: la brèche*, Paris, Complexe, 1988.

46. Grassin et Rouchy, *op. cit.*, p. 62-66.

47. Sur le boycott de la Mostra et les tensions provoquées par la direction autoritaire de Luigi Chiarini, voir les nombreuses coupures de presse réunies dans le recueil factice conservé à la BnF, département des Arts du Spectacle, *Festival. Venise. Mostra internazionale d'arte cinematografica*. 1968. *Activités*, 4-SW-1743 (1-2); Henry Chapier, «Jonas Mekas quitte le Festival de Venise», *Combat*, 16 août 1968; «La polémique vénitienne», *Le Figaro*, 22 août 1968; «Le festival de Venise», *La Croix*, 28 août 1968.

48. «Quatre films français au festival de Venise», *L'Aurore*, 13 août 1968; «Venise: 15 films pour un "Lion d'or"», *Combat*, 13 août 1968, «Avant l'ouverture de la Mostra», *Le Figaro*, 14 août 1968.

49. Jacques Prévert, Samuel Lachize, Henri Chapier vous parlent de *L'Écume des jours*, un film de Charles Belmont d'après Boris Vian, 1969, microsillon 45 tours, Paris, Discothèque de Paris.

50. Henry Chapier, «“L'Écume des jours” de Charles Belmont», *Combat*, 20 mars 1968; Samuel Lachize, «Le nénuphar est une maladie grave», *L'Humanité*, 20 mars 1968; Guy Daussois, «L'Écume des jours (tendre, jeune, frais et poétique)», *Le Populaire*, 21 mars 1968.

51. Louis Chauvet, «Reliures et nénuphars», *Le Figaro*, 31 août 1968; Georges Bratschi, «“L'Écume des jours” (prétendue adaptation du roman de Boris Vian) relève du cinéma le plus commercial», *La Tribune de Genève*, 31 août 1968 («le livre est gâché, irrémédiablement»); Véra Volmane, «La Mostra. À l'ombre des carabinieri», *Les Nouvelles littéraires*, 5 septembre 1968 («l'histoire, telle qu'elle est, n'a touché personne»).

52. Michel Mohrt, «Au signe de Flore», *Carrefour*, 27 mars 1968.

53. Pascal Le Duff, «L'Écume des jours de Charles Belmont: entretien avec Marielle Issartel», *Critique-film.fr*, 16 mars 2014, <http://www.critique-film.fr/lecume-des-jours-de-charles-belmont-entretien-avec-marielle-issartel/> (consulté le 9 octobre 2018).

54. Le Duff, *ibid.* Issartel y signale en particulier un article dans *La Croix* par Maureen Loiret, et souligne le caractère mitigé de l'accueil critique, dont se détache un article très positif de Lucien Logette dans *Jeune Cinéma*.

55. Voir en particulier François-Xavier Gomez, «“L'Écume des jours” au journal», *Libération*, 26 mai 2012; Julien Blanc-Gras, «Et Vian, voilà Gondry!», *Le Monde*, 9 juin 2012; Marie-Noëlle Tranchant, «Boris Vian dans le bric-à-brac de Michel Gondry», *Le Figaro*, 25 juillet 2012; Cécile Pivot, «Swing dans le décor», *L'Express*, 15 août 2012.

56. Blanc-Gras, *op. cit.*

57. Danièle Heymann, «“L'Écume des jours”. Au creux de la vague», *Marianne*, 20 avril 2013; Pascal Mériageu, «Petits fours et eau salée», *Le Nouvel Observateur*, 25 avril 2013; Nicolas Schaller, *Le Nouvel Observateur TéléObs*, 25 avril 2013.

58. Ce documentaire, dans lequel Marielle Issartel interview des témoins du premier tournage, est finalement resté inédit: l'échec commercial du film de Gondry a conduit à l'abandon du projet de coffret, bloquant par la même occasion la réédition du film de Belmont dont StudioCanal avait préalablement acheté les droits.

de Guy Daussois dans *Le Populaire*, qui saluait «la tendresse, la jeunesse, la fraîcheur et la complicité poétique» était exceptionnelle⁴⁹. À Venise, la curiosité des critiques semblait déjà émoussée; le silence de la majorité d'entre eux n'était guère contrebalancé que par les commentaires attendus sur la «bizarre [idée] d'avoir voulu porter ce livre à l'écran» et autres jugements expéditifs sur l'échec de l'adaptation⁵⁰. Les enjeux sociopolitiques du film de Belmont passèrent inaperçus, à Venise comme à Paris, où le journaliste du très droitier *Carrefour*, Michel Mohrt, remarquait même en mars 1968: «un mot drôle: celui que prononce Chick, en mourant, à une table du Flore: “Je meurs engagé”. Mais qui se souvient des discussions autour de “l'engagement”?»⁵¹.

Belmont ne sembla pas affecté par l'absence de récompense décernée à *L'Écume des jours* à Venise, où seul de la sélection française *Le Socrate* de Lapoujade reçut le Prix spécial du jury. Il s'était déjà lancé dans un nouveau projet: l'écriture d'un scénario de comédie musicale intitulée *Crescendo* portant sur une révolte d'ouvrières dans une conserverie de poissons⁵². Ce film, qui aurait réuni le chanteur Jacques Higelin, une musique commandée à l'Art Ensemble de Chicago et une chorégraphie de Lorca Massine, le fils du célèbre chorégraphe des Ballets russes, n'a jamais vu le jour: aucune banque n'accepta de le financer en raison de la défaite finale du directeur de l'usine face aux ouvrières.

Deux événements ont favorisé la redécouverte du film. En 1994, la vidéaste et militante Carole Roussopoulos projeta *L'Écume des jours* dans la programmation intitulée «Morale et passion» qu'elle consacrait à Belmont à l'Entrepôt, le cinéma dont elle était la directrice. Cette mini-rétrospective, qui fut suivie d'une tournée de quelques mois pendant laquelle la nouvelle copie du film fut présentée dans plusieurs villes de France, marque le début d'une série de projections sporadiques qui ont fait renaître le film et lui ont permis de rencontrer de nouveaux publics⁵³. Plus récemment, l'adaptation du roman de Boris Vian par le cinéaste français Michel Gondry, sortie en 2013, a entraîné dans son sillage celle de Belmont⁵⁴. Initié dès 2010 par le producteur Luc Bossi, également co-scénariste du film avec Gondry, cet autre *Écume des jours* était produit par StudioCanal, qui avait imposé au cinéaste des acteurs et des actrices très populaires en France, en particulier dans le registre de la comédie, manifestement trop âgé-e-s pour leurs rôles: aux côtés d'Audrey Tautou (Chloé) et de Romain Duris (Colin) figuraient Omar Sy (Nicolas), Gad Elmaleh (Chick), et même Alain Chabat en chef de cuisine⁵⁵. Plusieurs journalistes firent alors allusion au précédent de Belmont, ainsi qu'à une adaptation japonaise par Gô Rijû, *Kuroe* (*Chloe*), encore inédite en France⁵⁶. La référence au film de Belmont semble leur avoir été soufflée par le service de presse de StudioCanal, qui projetait de réunir les deux films dans un coffret DVD, accompagnés du documentaire *#ÉCUME 68* que la maison de production avait commandé à Marielle Issartel⁵⁷. Les deux films ne pouvaient pas être plus différents. Les objets, qui occupent une place restreinte dans le film de Belmont, sont omniprésents dans cette nouvelle adaptation, trouvant un terrain fertile dans le goût bien connu du cinéaste pour le bricolage. Son refus des effets spéciaux produits à grand renfort d'images numériques et sa préférence pour les fabrications ingénieuses et les dispositifs fantaisistes ont été déterminants dans l'esthétique générale du film⁵⁸. Si cette nouvelle adaptation fut jugée tout aussi

décevante, le travail du chef décorateur Stéphane Rozenbaum et de l'accésoriste Bénédicte Charpiat fut salué par la majeure partie de la critique, avant d'être récompensé quelques mois plus tard par l'Académie des Césars⁵⁹.

L'Écume des jours, publié au sortir de la guerre par un jeune bourgeois désargenté que son cœur fragile promettait à une mort précoce (Vian est de fait décédé en 1959 à l'âge de 39 ans), est un roman marqué par la dureté de la guerre et des années qui ont suivi la Libération. Son insistance sur les questions alimentaires et l'importance donnée au chef Nicolas ne sont pas fortuites. Son tableau pessimiste des contraintes et des injustices sociales a enthousiasmé des générations d'adolescents et de jeunes adultes depuis les années 1960. Ce succès tardif, facilité par sa réédition au format poche en 1963, coïncidait avec le développement des critiques du modèle social, économique et culturel occidental dans la France des Trente Glorieuses⁶⁰. La valeur du travail, qu'elle soit marchande ou morale, était l'une des cibles de cette remise en cause. On remarquera qu'en dépit de leurs dissemblances, les deux films qui avaient tenté de donner une forme cinématographique au pessimisme de Vian ont expérimenté une même inégalité critique, mais aussi une commune approbation par l'hebdomadaire du Parti communiste français. *L'Humanité* était en effet, en 1968 comme en 2013, le seul journal à avoir identifié les mutations du travail comme l'un des enjeux principaux du roman de Vian, et à dépasser le sentimentalisme auquel on le réduit souvent pour y chercher un écho des transformations du monde contemporain. Le travail, que Belmont opposait à l'amour et dont Gondry exacerbait les formes tayloristes⁶¹, était aussi l'une des thématiques principales dont les réalistes de 1848 traitaient dans leur peinture. ¶

entretien de Christophe Carrière avec Michel Gondry et Luc Bossi, *L'Express*, 24 avril 2013.

59. Académie des arts et techniques du cinéma, <http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmares-par-recherche/>, personne,13267.html (consulté le 21 juin 2018).

60. Pierre Christin, «Gloire posthume et consommation de masse: Boris Vian», *L'Esprit créateur*, vol. 7, n° 2, 1967, p. 135-143; Henri Bordillon, «L'Écume des jours et son public», dans Noël Arnaud, dir., *Boris Vian de A à Z, Obliques*, n° 8-9, 1976, p. 77-84.

61. «Michel Gondry, "L'Écume des jours reste une charge contre la société du travail"» [entretien de Michaël Mélinard avec Michel Gondry], *L'Humanité-Dimanche*, 25 avril 2013.