



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisateur</b> Jean Grémillon, directeur d'acteurs	2
<b>Contexte</b> Le ciel est à elles	4
<b>Découpage narratif</b>	5
<b>Motif</b> L'envol d'une femme	6
<b>Récit</b> Dynamique du couple	8
<b>Personnages</b> Entre idéalisme et noirceur	10
<b>Séquence</b> Comme dans un film d'angoisse	12
<b>Faire un film</b> Filmer l'avion	14
<b>Réception</b> Collaboration ou subversion ?	15
<b>Sons</b> Un travail de mélomane	16
<b>Technique</b> L'art du contrepoint	18
<b>Parallèles</b> Sportives au cinéma	20

#### ● Rédacteur du dossier

Jean-Marie Samocki est critique et enseignant. Agrégé de lettres modernes, il collabore régulièrement aux *Cahiers du cinéma* et à *Trafic* et fait partie du comité de rédaction de la revue *Débordements*. Rédacteur de plusieurs dossiers pédagogiques, il a publié une monographie sur *Il était une fois en Amérique* chez Yellow Now (2010) et a codirigé l'ouvrage collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* chez Post-éditions (2019).

#### ● Rédacteur en chef

Thierry Méranger est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour Collège au cinéma), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux et chargé de cours en master pro « Cinéma » à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

# Fiche technique



Affiche française, 1944 © Les Acacias

## ● Synopsis

La famille Gauthier déménage, expropriée à l'occasion de la construction d'un aérodrome. Pierre et Thérèse partent pour le centre-ville de Villeneuve, où ils vont ouvrir un nouveau garage avec leurs enfants, Claude et Jacqueline, ainsi que la mère de Thérèse. L'excitation des préparatifs laisse place au doute. On casse le piano de Jacqueline en essayant de le faire rentrer dans la maison et Pierre s'interroge sur la rentabilité de son nouveau commerce. Thérèse reste optimiste. Arrive alors monsieur Noblet, chargé de l'implantation de l'aérodrome. Sa voiture a besoin d'une réparation urgente que Pierre réussit à effectuer dans la nuit.

L'aérodrome est inauguré. En admirant le moteur de l'avion que pilote la célèbre Lucienne Ivry, Pierre renoue avec sa passion pour les airs: il a connu le grand Guynemer. De son côté, Noblet demande à Thérèse de travailler pour lui à Limoges. Elle finit par accepter et quitte sa famille, qui lui manque rapidement. Revenue chez elle sans prévenir, elle découvre que Pierre passe son temps dans les airs, délaissant foyer et garage. Il lui promet de renoncer à l'aviation si elle revient. Pierre tient sa promesse, mais c'est elle qui est à son tour gagnée par le plaisir de voler.

Ils remportent ensemble des compétitions, mais n'ont pas assez d'argent pour s'offrir un avion plus puissant. Ils décident que Thérèse pilotera seule et tentera de battre des records féminins. Ils vendent le piano de leur fille et partent à Marseille tenter de battre un record de traversée en ligne droite. Sur place, ils se sentent délaissés: tout le monde n'a d'yeux que pour Lucienne Ivry. Ils pensent abandonner... mais réalisent que le record que vient d'établir Ivry est à leur portée; Thérèse décide alors de s'envoler. Pierre reste seul, sans nouvelles de sa femme. Il retourne à Villeneuve, angoissé. Sa belle-mère le rend responsable de la disparition de Thérèse. Seul le professeur de piano comprend leur passion. Pierre se sent persécuté et croit entendre des voix réclamer vengeance. Il se trompe; ce sont des bravos: Thérèse vient de battre le record. Son mari lui adresse un discours élogieux. Elle a atteint le «ciel des héros».

## ● Générique

### LE CIEL EST À VOUS

France | 1944 | 1h47

#### Réalisation

Jean Grémillon

#### Scénario

Albert Valentin

#### Adaptation et dialogues

Charles Spaak

#### Image

Louis Page

#### Son

Jean Putel

#### Décors

Max Douy

#### Montage

Louissette Hautecoeur

#### Musique

Roland-Manuel

#### Production

Les Films Raoul Ploquin

#### Distribution

Les Acacias

#### Format

1.37, 35 mm, noir et blanc

#### Sortie

2 février 1944

#### Interprétation

Madeleine Renaud

Thérèse Gauthier

Charles Vanel

Pierre Gauthier

Jean Debucourt

Monsieur Larcher,  
le professeur de piano

Anne Vandène

Lucienne Ivry

Raymonde Vernay

Madame Brissard,  
la belle-mère

Anne-Marie Labaye

Jacqueline Gauthier

Léonce Corne

Docteur Maulette

Robert Le Fort

Robert

Michel François

Claude Gauthier

Raoul Marco

Monsieur Noblet



## Réalisateur

### Jean Grémillon, directeur d'acteurs

VIDÉO  
EN  
LIGNE

**Des grands cinéastes français des années 1930 (Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné), Jean Grémillon est sans doute le moins célèbre. Il est toutefois le plus lyrique.**

Jean Grémillon (1901-1959), que Jacques Prévert définissait comme «*un homme habité*», voit dans le cinéma un moyen et non une fin. Avec cet art total, poésie, peinture et musique sont mis au service des personnages et de l'absolu qu'ils portent en eux. Ses films, que l'on redécouvre aujourd'hui, se fixent comme objectif de rendre compte du secret intérieur des êtres. À cet effet, il va faire tourner quelques-uns des plus grands comédiens de son temps, parmi lesquels Madeleine Renaud et Charles Vanel.

#### ● Une formation musicale

La jeunesse de Grémillon est marquée par l'amour de la musique: violoniste puis pianiste — il découvrira la beauté des films muets en les accompagnant —, il suit les cours de la Schola Cantorum où il étudie les fondements médiévaux de la musique sacrée. Il proposera d'ailleurs fréquemment aux musiciens qui collaboreront à ses films ses propres thèmes composés au piano. C'est dès 1923 qu'il se tourne vers le cinéma, et ses premiers courts métrages sont influencés par l'avant-garde de l'époque. Il s'intéresse pourtant progressivement à des récits marqués par le réalisme du quotidien, accordant beaucoup d'importance au milieu social et

au métier de ses personnages. Son dernier long métrage, *L'Amour d'une femme* (1953), mettra en scène une femme médecin — une première dans l'histoire du cinéma —, et questionnera les rapports entre vie professionnelle et vie sentimentale. Cet aspect réaliste est un moyen pour lui de confronter ses héros à un désir d'absolu qui les bouleverse et les emporte. Il est en cela très différent des cinéastes de son temps. Si, dans *Remorques* (1941), il fait tourner Michèle Morgan et Jean Gabin, le couple de *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), son style n'est pas le «réalisme poétique». Jean Grémillon veut regarder la réalité en face pour explorer non seulement la part de grandeur, mais aussi de secret et de solitude qu'elle comporte. Davantage impressionniste qu'expressionniste, il joue rarement sur des oppositions marquées entre ombre et lumière, s'intéressant davantage aux reflets et aux miroitements.

#### ● De Gabin à Vanel

Le travail mené par Grémillon avec Jean Gabin relève de cette sensibilité. Lorsqu'il fait tourner la plus grande star masculine de son temps — pour *Gueule d'amour* (1937) avant *Remorques* —, le cinéaste révèle une facette insoupçonnée de la personnalité de l'acteur. Il ne filme pas la gouaille de Gabin, mais sa fragilité. Jean Renoir a mis en scène sa violence dans *La Bête humaine* (1938) et son héroïsme dans *La Grande Illusion* (1937). Grémillon traque une vulnérabilité qui, filmée par d'autres cinéastes, serait une lâcheté. Il s'éloigne résolument des stéréotypes d'une virilité univoque, fondée sur la force: *Gueule d'amour* fait sensation car il montre pour la première fois Gabin pleurer. C'est la sensibilité humaine qui motive Grémillon et non la fermeté ou l'autoritarisme. Guidé par l'émotion, il cherche sans cesse dans ses personnages, à travers la direction d'acteurs, la fêlure, le tremblement et



le manque d'assurance. Il a besoin de comédiens capables de s'abandonner aux sentiments après avoir montré une extrême fermeté. La présence de Charles Vanel au générique du *Ciel est à vous*, en 1944, s'inscrit dans cette continuité. Cet acteur exceptionnel est un peu oublié aujourd'hui, même si la mémoire populaire conserve encore son rôle de chauffeur routier dans *Le Salaire de la peur* d'Henri-Georges Clouzot, aux côtés d'Yves Montand (1953). Il n'avait encore jamais interprété un père. Contrairement à Gabin, il n'a jamais joué la séduction. Dans *Le ciel est à vous*, il incarne un époux amoureux, fidèle et dévoué, ce qui est extrêmement rare dans les films de cette époque. Plus exceptionnel encore : voir l'un des protagonistes pleurer à la fin d'un film, comme Vanel le fait ici.

### ● Madeleine Renaud ou la complicité

Avec *Le ciel est à vous*, c'est la quatrième fois consécutive que Madeleine Renaud joue devant la caméra de Jean Grémillon, après *L'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Remorques* et *Lumière d'été* (1942). Si elle a tourné douze films entre 1931 et 1936, sa véritable passion, en tout point analogue à celle de Thérèse pour l'aviation, est le théâtre. Sa carrière est d'une longévité exceptionnelle : elle participe à la création des pièces d'Albert Camus, Samuel Beckett, Marguerite Duras ou encore Nathalie Sarraute. Le générique de début accole d'ailleurs à son nom la mention de «sociétaire de la Comédie-Française», où elle a joué de 1921 à 1946. Elle y a consacré sa vie avec son mari, le comédien Jean-Louis Barrault — dont le rôle le plus célèbre est celui du mime Deburau dans *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné —, fondant la compagnie Renaud-Barrault. Elle ne revient au cinéma que pour être filmée par Grémillon. Qu'est-ce que le regard de ce cinéaste a de si particulier ? Avec Madeleine Renaud, Grémillon invente des rôles qui n'existaient absolument pas dans le cinéma de l'entre-deux-guerres ou de l'Occupation. Elle ne correspond pas à des personnages de garce, de briseuse de couples ou de femme fatale sur le modèle hollywoodien : pour ces rôles, Grémillon emploie plutôt Mireille Balin dans *Gueule d'amour* ou Michèle Morgan dans *Remorques*. Avec Renaud, il cherche à représenter une femme telle qu'on peut la rencontrer dans la réalité quotidienne. Il filme la lassitude conjugale, le passage du temps, les contraintes sociales liées à la fonction d'épouse et de mère, et en même temps un besoin de dépassement, une forme de présence sublime qui ne serait ni sacrificielle, ni fade et anonyme. Elle invente une féminité qui échappe à une certaine représentation fantasmatique masculine et qui ne se réduit jamais à une construction érotique.

## « Le vrai cœur des choses et des gens est toujours derrière une porte qu'il faut fracasser. »

Jean Grémillon, entretien pour *L'Écran français*, mai 1951

### ● Briser les stéréotypes

Lorsqu'on regarde un film, on a l'impression que chaque émotion jouée par l'acteur est naturelle et qu'il n'y a pas d'autre choix d'interprétation. Comment initier les élèves au jeu d'acteurs ? Partons de leur corps et de la façon dont ils en jouent. Vanel est petit, trapu ; il a les mains mobiles, la voix grave et un peu bourrue. Il ne ressemble pas aux stéréotypes cinématographiques de la séduction, mais plutôt à ceux de l'homme du peuple. C'est un acteur physique qui met toujours son corps en mouvement. Grémillon lui donne ainsi des actions très concrètes à jouer, voire spectaculaires : monter sur la carlingue d'un avion, réparer un moteur. On doit le voir faire ces gestes du métier pour croire au personnage. Quels sont les moments qui l'éloignent de cet emploi ? Les scènes d'effondrement sentimental, en particulier la dernière, face à sa belle-mère. Vanel fait alors l'inverse de ce qu'on a eu l'habitude de le voir faire jusque-là : il se fige et pleure [01:32:34]. Diriger un acteur, c'est donc lui faire faire des choses différentes et nouvelles, le pousser dans ses retranchements tout en préservant sa crédibilité. Observons maintenant Madeleine Renaud — dont le personnage, d'abord au service de son mari, s'émancipe peu à peu —, particulièrement dans la première scène où elle apparaît [00:06:57]. Sa voix est flûtée et chantante. Son visage est extrêmement souriant et ouvert. En même temps, son intonation est si rapide qu'elle ne finit pas ses répliques ; elle semble pouvoir être très autoritaire. Quant à ses déplacements, ils sont mobiles, nets, rythmés. Deux directions principales caractérisent ainsi le jeu de l'actrice : l'action et la contemplation, comme pour Vanel. Mais si le spectateur n'attend pas Vanel dans le registre de l'émotion, il n'attend pas non plus Renaud dans celui de l'action : elle aussi répare sa machine, et on la voit monter à bord d'un avion, puis en descendre. N'est-ce pas une façon pour Grémillon de casser les stéréotypes attachés à la masculinité et à la féminité ?

# Contexte

## Le ciel est à elles

*Le ciel est à vous* situe le trajet de son personnage d'aviatrice dans l'histoire de l'aviation comme dans celle de la libération des femmes.

Un fait divers constitue le point de départ du scénario du film, signé Albert Valentin : le record féminin de distance en ligne droite battu en 1938 par l'aviatrice Andrée Dupeyron qui, avec son mari Gustave, tenait un garage à Mont-de-Marsan. Le film dépasse le niveau de l'anecdote. Il place tous les aviateurs et toutes les aviatrices, auxquelles il accorde une place essentielle, dans une perspective héroïque.

### ● Aviateurs

Trois noms d'aviateurs apparaissent explicitement dans les dialogues. Georges Guynemer (1894-1917) est cité deux fois [00:25:35, 00:56:59]. Pierre Gauthier avait été son mécanicien, ce qui explique son rapport intime à l'aviation. Guynemer était le pilote le plus célèbre de la Première Guerre mondiale ; il a remporté plus d'une trentaine de victoires en combat aérien et a survécu huit fois après que son avion a été abattu. Il est mort au combat le 11 septembre 1917. Sa devise «*Faire face*» était très célèbre à l'époque. En faisant allusion à cet as de l'aviation, le dialoguiste Charles Spaak place Gauthier dans un héritage héroïque, fait d'honneur et de résistance. Deux autres aviateurs sont cités : lorsque Lucienne Ivry bat le record de traversée avant Thérèse Gauthier, elle est située «*entre Mermoz et Guillaumet*» [01:10:15], ce qui rend le personnage féminin aussi héroïque que les hommes. Jean Mermoz (1901-1936) était un pionnier de l'Aéropostale, réalisant en mai 1930 la première liaison aérienne postale sur l'Atlantique sud, reliant la France et l'Argentine en janvier 1933. Il est mort en icône dans l'Atlantique à bord de son Latécoère. Bien que ses idées politiques proches de l'extrême droite soient connues, il est aussi resté une figure fédératrice à gauche. Quant à Henri Guillaumet (1902-1940), qui était ami avec Mermoz, sa gloire repose sur le fait d'avoir survécu à une traversée des Andes extrêmement dangereuse. Il est mort en 1940, abattu par un avion de chasse italien. Ces références sont ainsi des allusions historiques et politiques précises, comprises comme telles par le spectateur de l'époque.

### ● Aviatrices

Le fait que les «*admirables ouvrières de l'aviation*» soient citées en plus grand nombre que les aviateurs constitue, de la part de Spaak et Grémillon, un acte féministe, qu'on peut même qualifier de militant [01:07:30]. La passion de Thérèse, loin de l'isoler, l'inscrit dans une histoire du sport, de la technique et de l'émancipation des femmes.

Adrienne Bolland (1895-1975) est la première femme à traverser par avion la cordillère des Andes le 1<sup>er</sup> avril 1921.

Jean Batten (1909-1982) est l'une des personnalités néo-zélandaises les plus connues de son époque. Elle effectue le premier vol en solitaire, reliant l'Angleterre et son île natale au bout d'une épopée de 14 jours.

Maryse Hilsz (1901-1946) bat de très nombreux records internationaux : record du monde féminin d'altitude (11 800 m en juin 1934), record du monde féminin d'altitude sur avion à hélice (14 310 m en juin 1936 — performance jamais égale depuis), record de vitesse sur la liaison Paris-Saïgon (décembre 1937).

Maryse Bastié (1898-1952) établit le premier record féminin de distance de vol (1 058 km en 1928), bat le record féminin international de durée en 1930, réalise la première traversée féminine de l'Atlantique sud en 1936.

Élisabeth Lion (1904-1988) est un modèle pour Thérèse,



Maryse Bastié, 1928 © DR

**« Il y a des camarades qui parlent de vous là-haut dans les nuages et qui disent : “C'est pas mal ce qu'elle a fait, la petite Thérèse Gauthier. Elle a du cran !” »**

Discours de Pierre à Thérèse dans *Le ciel est à vous*

qui montre d'ailleurs la photo de son appareil à Pierre [00:56:08]. En mai 1938, elle décroche le record féminin en ligne droite en reliant Istres et Abadan, une ville au sud-ouest de l'Iran. C'est à son record (4 000 km) que s'attaquent les aviatrices du film.

Hélène Boucher (1908-1934) passe son baptême de l'air dès ses 22 ans, bat son premier record du monde d'altitude féminin en août 1933, puis trois records du monde de vitesse en 1934 avant de mourir en vol à 26 ans.

L'engagement des aviatrices est aussi politique : Adrienne Bolland, Maryse Bastié et Hélène Boucher ont soutenu la cause du vote des femmes dès 1934. Bolland a été très proche de Jean Moulin et s'est engagée dans la Résistance dès 1940. Élisabeth Lion, Maryse Bastié et Maryse Hilsz ont participé à la création du premier corps de pilotes militaires féminins, initié en 1944 par Charles Tillon, ministre de l'Air communiste du Gouvernement provisoire dirigé par Charles de Gaulle. En plaçant Thérèse dans cette histoire, Grémillon et Spaak font pleinement d'elle une visionnaire et un modèle progressiste qui, en 1943, s'oppose implicitement aux valeurs pétainistes [cf. Réception, p. 15].

# Découpage narratif

- 1 LE DÉMÉNAGEMENT**  
00:00:00 – 00:08:57  
Expropriés par la ville de Villeneuve qui veut construire un aérodrome, Pierre et Thérèse Gauthier ont décidé de s'installer en famille en centre-ville, pour ouvrir un nouveau garage.
- 2 INSTALLATION ET DOUTES**  
00:08:58 – 00:14:04  
Pierre et son fils Claude sont nostalgiques devant le garage vide. Jacqueline est triste devant les débris du piano qui s'est fracassé au sol pendant l'emménagement. Pierre est inquiet et se demande s'il pourra trouver de nouveaux clients. Thérèse est bien plus confiante.
- 3 LE GARAGE ET LE PIANO**  
00:14:05 – 00:20:32  
Un premier client arrive: monsieur Noblet, qui vit à Limoges. Il est de passage à Villeneuve, où il est chargé d'installer le nouvel aérodrome. Il a besoin d'une réparation urgente, que Pierre, compétent et dévoué, effectue dans la nuit. En fin de journée, Thérèse et Claude choisissent un nouveau piano pour leur fille Jacqueline.
- 4 L'INAUGURATION DE L'AÉRODROME**  
00:20:33 – 00:31:15  
Villeneuve inaugure son aérodrome. L'aviatrice Lucienne Ivry effectue des démonstrations aériennes. Pierre offre ses services et examine le moteur de l'avion. Il renoue ainsi avec sa passion de jeunesse, lorsqu'il était le mécanicien du célèbre Guynemer. Pendant ce temps, monsieur Noblet, qui a besoin d'une gestionnaire, propose à Thérèse de venir à Limoges.
- 5 ENTRE LIMOGES ET VILLENEUVE**  
00:31:16 – 00:37:57  
Trois mois plus tard. Thérèse, très efficace dans son nouveau métier, s'inquiète pour sa famille. Elle n'arrive pas à joindre Pierre, toujours absent. Elle décide de venir à l'improviste. Elle retrouve finalement Pierre à l'aérodrome: il fait faire des baptêmes de l'air, mais il craint la désapprobation de son épouse.
- 6 LE RENONCEMENT DE PIERRE**  
00:37:58 – 00:42:15  
De retour au garage, Thérèse trouve que la maison part à vau-l'eau. Les époux concluent un accord: Thérèse revient à Villeneuve et Pierre s'engage à ne plus s'intéresser aux avions.
- 7 LA CONVERSION DE THÉRÈSE**  
00:42:16 – 00:47:27  
Ne trouvant pas Pierre, Thérèse se rend à l'aérodrome. Elle croise le docteur Maulette, qui lui propose de faire un tour en avion. Elle finit par accepter. C'est la révélation. Pierre retrouve Thérèse transformée.
- 8 DÉVORÉS PAR LA PASSION**  
00:47:28 – 00:50:50  
Pierre et Thérèse se lancent avec succès dans des concours d'aviation et remportent de nombreuses coupes. Pierre se casse un bras. Il craint de ne plus pouvoir voler.
- 9 DEUX PASSIONS, DEUX ATTITUDES**  
00:50:51 – 00:57:33  
Jacqueline demande à son professeur de piano, monsieur Larcher, si elle peut venir jouer chez lui: sa mère juge sa passion déraisonnable. Pourtant, de son côté, Thérèse est plus que jamais dévorée par l'aviation: si l'avion des Gauthier est trop petit pour battre les records masculins, elle tentera les records féminins.
- 10 UN BESOIN D'ARGENT**  
00:57:34 – 01:04:48  
Les Gauthier n'ont plus les moyens d'entretenir leur avion. Après la mort de leur protecteur, le docteur Maulette — qui était aussi le maire de Villeneuve —, le nouveau conseil municipal leur refuse une subvention. Pour subvenir à leur besoin d'argent pressant, ils revendent le piano de Jacqueline.
- 11 DES ENFANTS TRISTES**  
01:04:49 – 01:06:07  
Claude et Jacqueline sont seuls dans le garage désert. Leurs parents sont partis à Marseille pour tenter de battre le record féminin de traversée en ligne droite.
- 12 ANONYMES**  
01:06:08 – 01:13:00  
À Marseille, Pierre et Thérèse se sentent très seuls. Les officiels ne s'intéressent qu'à Lucienne Ivry. Elle se prépare à voler avant eux.
- 13 RENONCEMENT**  
01:13:01 – 01:17:16  
Dans leur chambre d'hôtel, malheureux, ils cherchent à se convaincre que la traversée aurait été beaucoup trop dangereuse. Ils décident de se séparer de leur avion.
- 14 LE DÉPART DE THÉRÈSE**  
01:17:17 – 01:21:43  
De retour à l'aérodrome, ils apprennent qu'Ivry a bel et bien battu un record, mais le désir de compétition l'emporte et Thérèse décide de tenter de faire mieux.
- 15 LA SOLITUDE DE PIERRE**  
01:21:44 – 01:27:52  
Thérèse ne dispose pas de radio à bord de son avion, et Pierre reste sans nouvelles d'elle. Il retourne à Villeneuve, rongé d'inquiétude.
- 16 PIERRE JUGÉ**  
01:27:53 – 01:34:37  
La mère de Thérèse accuse Pierre d'être responsable de la mort de sa fille. Seul monsieur Larcher prend sa défense et le comprend. Pierre s'effondre néanmoins.
- 17 ANGOISSE ET DÉLIVRANCE**  
01:34:38 – 01:40:33  
Pierre s'imagine être la cible de toute la ville: dans la rue, des cris semblent l'accuser. Ce sont en fait des acclamations de victoire. Thérèse a battu le record! Dans un fort d'Afrique, Thérèse reçoit des télégrammes de félicitations.
- 18 LE TRIOMPHE**  
01:40:34 – 01:47:13  
Thérèse retourne à Villeneuve où sa victoire est célébrée. Pierre lui lit un discours au nom de toute la ville. Elle a gagné le «ciel des héros».



## Motif

### L'envol d'une femme

**L'envol de Thérèse est à comprendre au sens propre comme au sens figuré. Son échappée dans les airs représente la conquête de sa liberté.**

La trajectoire de Thérèse se décompose en trois temps : elle dirige le foyer familial, se convertit à l'aviation, puis part à l'aventure. Pourtant, Grémillon n'oppose pas la vie familiale, avec ses valeurs conservatrices, à la passion de l'aviation, avec ses risques et son idéal : le personnage de Thérèse cherche à concilier les deux.

#### ● Au foyer

Thérèse constitue le pôle central de la famille Gauthier. C'est elle qui fait tourner la maison, elle qui s'occupe des enfants. Elle n'est toutefois jamais montrée soumise à la vie domestique. Au contraire, pendant la première partie du film, cette vie au foyer est un accomplissement. Est-elle pour autant dépendante de son mari ? Ce n'est pas le cas non plus. Elle ne perd jamais son individualité au sein du couple, qu'elle contribue même à rééquilibrer [cf. *Récit*, p. 8]. Si Pierre est un excellent professionnel, qui ne rechigne jamais à la tâche, elle est placée à égalité avec lui de ce point de vue, puisqu'elle possède de très grandes qualités d'organisation et ne compte jamais ses efforts. Alors que Pierre doute, souvent inquiet, Thérèse va sans cesse de l'avant. C'est elle qui prend la décision de partir à Limoges pour assurer la subsistance matérielle de ses enfants. Si Pierre succombe en cachette à la passion de l'aviation, elle ne cache rien de la sienne et assume tous ses choix. La subtilité de Grémillon est telle qu'il lui donne même une face négative, pour la rendre plus ambiguë et plus humaine : Thérèse possède un côté répressif, qui ne la distingue pas fondamentalement de sa propre mère, madame Brissard. Elle répète le discours maternel lorsqu'elle interdit à sa fille de jouer du piano et considère que ce n'est pas un destin social pour elle. Pourtant, loin de toute démonstration d'autoritarisme, la révélation de l'aviation sera moins un moyen de rééquilibrer son couple que d'acquiescer une liberté totale.

#### ● La conversion

C'est sans doute le moment véritablement énigmatique du film : que découvre Thérèse à travers l'aviation ? Lorsqu'elle quitte son avion après son baptême de l'air, son visage est figé, éclairé par un sourire de sphinge, à la fois éclatant et difficile à interpréter. On pourrait presque parler de découverte érotique : elle marche lentement, sous le coup de l'émotion, son corps paraît transformé. Mais la piste du désir sexuel ne mène pas loin, avec Grémillon. Il serait plus juste de parler de béatitude, d'accession à une dimension plus élevée, spirituelle. Thérèse, cependant, reste un être de chair et de sang, et le cinéaste ne sacrifie jamais le corps et la matière au nom de l'absolu. Elle découvre le plaisir de voler et ce plaisir remplace le discours du devoir et de l'abnégation qui était le sien. L'héroïsme n'est jamais une justification : ce plaisir se prend sans contrepartie et sans chercher à obtenir une reconnaissance sociale. Le choix de l'aviation est lui-même important. Opposé à la voiture, symbole de la sécurité et de l'utilité, il est lié au risque, à la guerre et à la mort — ce qui explique aussi la référence à Guynemer dans le film («*Était-il si extraordinaire ?*», demande Lucienne à Pierre [cf. *Contexte*, p. 4]). Cette dimension égoïste semble



nécessaire: Thérèse s'est sacrifiée, consentant à se séparer de sa famille et de ses enfants pour aller à Limoges au nom d'impératifs matériels, mais elle ne se sacrifiera plus. Elle devient même une mauvaise mère au nom de cette passion: non en interdisant à sa fille de jouer du piano, mais en revenant l'instrument. Elle prive Jacqueline de son rêve au nom du sien propre. Même dans l'abandon à l'aviation, Grémillon rend le personnage moins univoque qu'il n'y paraît.

## « La passion est un soleil. Thérèse ne se sacrifiera pas. Elle vivra sa passion jusqu'au bout. »

Serge Bozon, *Cahiers du cinéma*, octobre 2013

### ● L'aventurière

À travers la passion de l'avion, Thérèse effectue les gestes de son mari: elle répare le moteur, fait de la mécanique en bleu de travail ou en uniforme d'aviatrice. Il est difficile de parler de masculinisation du personnage puisqu'il s'agit plutôt d'une appropriation des tâches traditionnellement exercées par les hommes. Elle n'est d'ailleurs pas la seule: Lucienne Ivry témoigne elle aussi de cette féminisation de l'aventure aéronautique [cf. *Contexte*, p. 4]. Elle constitue moins une rivale qu'un exemple ou un modèle à suivre. Grémillon la dote aussi des atours de la séduction pour montrer qu'elle est dans la reproduction de stéréotypes de genre autant que dans l'exploration de sa propre voie [cf. *Personnages*, p. 10]. Thérèse, avec l'aviation, vit pleinement sa féminité en s'accordant des droits qu'elle ne s'accordait pas auparavant. Lorsqu'elle se retrouve en Afrique et qu'elle critique la qualité du café, un militaire la complimente, prouvant qu'elle ne perd pas ses

attributs de ménagère: « *On peut battre des records et savoir tenir un ménage.* » La remarque ne la place pas seulement du côté de la norme sociale; c'est une forme de complétude que Grémillon affirme ainsi. Thérèse ne devient pas une femme en refusant le foyer mais en l'élargissant, en l'articulant à une dimension spirituelle d'accomplissement de soi. C'est le but du discours final: montrer une femme qui n'a pas supplanté les hommes, mais qui va au bout d'elle-même en absorbant les contraintes sociales et la recherche d'un absolu. Le personnage de l'aviatrice n'est pas seulement original, moderne et visionnaire: il porte aussi en lui une part d'utopie qui est celle d'un accomplissement individuel qui ignore le conflit entre les sexes.



### ● Une transformation

Comment Grémillon montre-t-il la transformation de Thérèse? Trois photogrammes correspondant à trois moments différents — que l'on pourra même montrer dans le désordre — permettront de reconstituer la marche du film. Les élèves identifieront rapidement les différences de costumes: robe ou tailleur pour la femme liée au foyer et au commerce [00:40:20], tenue d'ouvrière pour la mécanicienne [00:59:08]. On notera qu'au moment de la découverte du vol par Pierre [00:47:13], la tenue de Thérèse est hybride: l'héroïne est encore entre le monde social et la liberté des airs; l'avion à l'arrière-plan et Pierre à côté d'elle affirment sa situation transitoire. On sera également attentif à la qualité du regard de l'actrice. Ferme lorsqu'elle prend la direction des opérations, il est étonnamment doux, concentré et précis quand Thérèse travaille à sa machine. C'est par son regard suspendu, presque éperdu, que se signale devant son mari sa découverte du plaisir aérien. On pourra enfin questionner le rapport entre la femme et la machine. Jamais Grémillon ne la filme mal à l'aise ou avec le sentiment de ne pas être à sa place. Jamais non plus il ne marque de mépris envers le monde de la technique. L'avion n'est pas du tout supérieur au piano: si l'un appartient au monde de la mécanique et l'autre à celui de l'art, la maîtrise technique et la force de caractère sont nécessaires à la pratique des deux. Ces qualités pour Grémillon ne sont pas genrées et appartiennent en commun aux hommes et aux femmes.





## Récit

### Dynamique du couple

**La passion pour l'aviation n'est jamais envisagée comme un obstacle ou une menace envers le couple. Elle est bien plutôt le ferment de l'amour conjugal.**

Le récit du film repose sur l'évolution d'un couple en proie à une passion dévorante. Grémillon, de façon étonnante et moderne, ne nous propose pas de suivre un personnage qui s'ennuierait dans sa vie conjugale et découvrirait l'aventure à travers une passion et une nouvelle rencontre. Au contraire, dans *Le ciel est à vous*, la pratique de l'aviation va de pair avec le renforcement de l'amour entre Thérèse et Pierre. C'est la renonciation à la passion qui mettrait le couple en danger.

#### ● Toi et moi

Si Thérèse et Pierre restent toujours unis, les rôles au sein de leur couple ne sont pas équivalents. L'optimisme est ainsi l'apanage de la femme. Dans la conduite de sa vie professionnelle, elle est finalement plus décidée et plus confiante que son mari. Se posant moins de questions que lui, elle laisse moins d'espace à son angoisse. Pierre, qui est plus pessimiste et plus passif, se place davantage en spectateur de la situation. Thérèse est celle qui agit; elle finira par s'envoler alors que Pierre la regardera partir et se laissera submerger par l'inquiétude dans les dernières séquences du film.

Le rapport aux enfants et à l'éducation permet de nuancer la vision des rapports au sein du couple. Pierre, moins autoritaire, est aussi moins attaché aux normes sociales que sa femme. C'est elle qui refuse clairement que Jacqueline

poursuive ses gammes. C'est lui qui rassure Thérèse par rapport à ses envies d'avion, au moment où son épouse se positionne de façon morale en se demandant si ce qu'elle fait pourra être accepté par la société ou non. Alors qu'elle choisit de vivre sa passion, elle déclare pourtant fermement, à propos de sa fille, que la vie d'artiste n'est pas socialement acceptable. Thérèse est alors profondément contradictoire, cherchant à s'accorder ce qu'elle ne peut envisager pour sa fille. Le rôle de Pierre est de l'aimer et d'apaiser ces contradictions sans lui donner jamais tort.

#### ● Toi sans moi

Même si son amour n'est jamais véritablement mis en danger, le couple Gauthier est rarement réuni dans la première partie du film. Dès la première séquence, Thérèse quitte son ancien domicile alors que Pierre y reste pour finir le déménagement. Les séparations sont de longueur variable, mais récurrentes: lors de l'inauguration de l'aérodrome, Pierre répare le moteur de Lucienne Ivry pendant que monsieur Noblet demande à Thérèse de quitter les siens pour venir travailler à ses côtés. Quand celle-ci revient de Limoges, Pierre est absent du garage. Le film se construit ainsi sur un schéma de séparations et de retrouvailles qui permet à chaque personnage de faire l'expérience de son devoir ou de sa passion de son côté avant de comprendre qu'il vivra plus intensément lorsque l'être aimé sera présent. Ce n'est qu'à partir de la conversion de Thérèse et de sa découverte de l'aviation que le couple se reconstitue avant une ultime séparation: la décision de Thérèse de tenter la traversée de la Méditerranée. En ce sens, les retrouvailles finales, loin de n'être qu'un soulagement, représenteront l'accomplissement du couple.

## ● Toi et moi contre le monde entier

Les scènes les plus vibrantes entre époux ont lieu la nuit. Nulle connotation érotique ou sexuelle dans ce motif, pour Grémillon, qui ne traite pas ce sujet dans le film. Pierre parle d'ailleurs d'une «*amitié*» entre sa femme et lui pour essayer de dépasser le stade de la différence des sexes. Leur nuit est plutôt clandestine, secrète, austère, et les époux s'y réunissent, rapprochés, comme pour fomenter un complot: ils semblent y être affranchis de la conformité sociale. Pierre et Thérèse travaillent toute la nuit pour mettre en ordre leur garage et réparer la voiture de monsieur Noblet. C'est aussi la nuit qu'ils travaillent sur leur avion ou établissent des projets ensemble, et c'est encore lors d'une scène nocturne à Marseille qu'ils envisagent l'abandon et le retour dans leur village. La nuit les protège et les éloigne du monde. Le parallèle entre la mère et la fille est patent: c'est de nuit toujours que Jacqueline joue sur son piano et travaille avec son professeur, monsieur Larcher. La nuit est bien pour Grémillon l'écrin de la passion.

## ● Toi et moi avec le monde entier

De même que Thérèse et Pierre ne peuvent pas vivre leur quête d'aventure l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre, ils ne peuvent pas davantage la mener contre la société. Plus ils s'engagent dans leur désir, plus ils quittent le domicile familial, s'éloignant de leurs enfants et de leur petite ville pour mieux y revenir et être fêtés. Il y a quelque chose d'une odyssée miniature dans leur trajet. Grémillon ne fait pas l'éloge du rétrécissement amoureux: la passion se vit de fait à travers le monde, au rythme des coupes et des exploits. Le voyage à Marseille illustre bien cette conquête du mouvement et de l'instabilité. Pierre et Thérèse ne sont pas accueillis et personne ne fait attention à eux; ils ne vont pas pour autant se replier sur eux-mêmes. Le couple vit son dynamisme en se tournant vers le monde et en assumant de quitter l'étroitesse du foyer familial. C'est «*à partir du moment où il tourne le dos à sa famille*», écrit Geneviève Sellier, qu'il accomplit son amour et étreint l'inconnu du monde. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le titre du film. Insistons sur le pronom personnel: Grémillon ne dit pas «*à elle*», ni «*à nous*», mais «*à vous*». Il s'adresse certes au spectateur, mais sans doute aussi à tous les couples. Le ciel n'est pas l'apanage d'un unique personnage; c'est un don qui se vit ensemble et à plusieurs. Le couple ne se cache pas dans un lieu séparé de la vie quotidienne. Il s'accomplit en s'associant au monde entier, non en s'en faisant un adversaire.

1 Jean Grémillon: *Le cinéma est à vous*, de Geneviève Sellier [cf. Bibliographie]

# « En haussant sa femme à la dignité de coéquipier, Pierre transgresse un tabou majeur. »

Geneviève Sellier, Jean Grémillon: *Le cinéma est à vous* (1989)



## ● L'étreinte finale

À quel moment est-il préférable de filmer deux personnages ensemble et quand les filmer séparément? Le cadrage des personnages est indissociable de l'émotion qu'on cherche à faire partager au spectateur en fonction de la progression du récit. Que disent les plans de la relation entre les personnages? La fin du film permet d'interroger les choix de cadrage. Thérèse revient triomphalement à Villeneuve, Pierre attend son retour. Quelles images le spectateur attend-il? Par quels gestes filmer le retour et l'amour? On attendrait des étreintes ou des baisers, comme à la fin des films américains lorsqu'un couple s'avoue son amour. On constatera ici que cette image n'arrive que très tardivement. La logique de séparation fonctionne jusqu'au bout. Les deux personnages

se cherchent mais sont empêchés d'aller l'un vers l'autre. Grémillon utilise alors le montage alterné pour représenter ce désir contrarié. Les mouvements des personnages s'opposent rigoureusement: vers la droite du cadre pour Thérèse, vers la gauche pour Pierre. Lorsqu'ils se retrouvent dans le même cadre, ils sont encore séparés par les officiels de la cérémonie... et cette réunion ne dure pas. Grémillon a recours ensuite à un champ-contre-champ: les amoureux se regardent, mais ne peuvent pas se toucher. Lorsque Pierre est cadré, Claude, Jacqueline, la belle-mère et le professeur de piano sont réunis à l'arrière-plan. Derrière Thérèse se détache la statue du docteur Maulette. C'est une forme de réconciliation générale entre le monde des vivants et celui des morts, de la grandeur. Ce n'est qu'après ce détour par ces mondes qu'a lieu l'étreinte tant attendue [01:46:19].



## Personnages Entre idéalisme et noirceur

**Avec les rôles secondaires du film, écrits avec une grande précision, Grémillon oppose des figures idéalisées à des représentations du conformisme social.**

Si l'intrigue du film est centrée sur le couple «Pierre et Thérèse», il est entouré d'un grand nombre de personnages secondaires qui ne sont pas de simples silhouettes. Les figures masculines et féminines sont en nombre égal, ce qui est très rare à l'époque. Par ailleurs, Grémillon et ses auteurs n'opposent absolument pas les hommes et les femmes ; au contraire, comme pour les protagonistes, ils prennent soin de ne pas calquer les différences idéologiques sur les différences de genre. Des figures lumineuses tranchent certes avec des figures plus sombres, mais le film ménage pour la plupart une certaine ambiguïté. C'est de cette richesse que *Le ciel est à vous* tire une grande partie de son authenticité.

### ● Un musicien porte-parole

Monsieur Larcher, le professeur de piano, est une figure absolument positive, presque angélique, tant il paraît être du côté de la vérité. C'est lui qui représente le point de vue du cinéaste — lui-même pianiste — sur les êtres et sur la vie. S'il ne cesse d'encourager et de soutenir Jacqueline dans son désir de jouer du piano, il comprend tout autant l'attitude passionnée de Thérèse. Loin d'être un marginal et de ressembler à un rêveur illuminé, il est toujours associé au groupe, même si ses idées diffèrent des valeurs sociales

communément admises. Il est présent juste derrière Pierre lorsque celui-ci accueille Thérèse en héroïne. Il était déjà chez les Gauthier au retour de Pierre, prenant sa défense face à la mère de Thérèse, éclairant sa recherche d'absolu. C'est lui aussi qui s'oppose à Thérèse lorsqu'elle exige que Jacqueline abandonne le piano. Larcher constitue sans doute une forme d'idéal et d'équilibre pour le cinéaste : il connaît la part d'individualisme nécessaire à la passion tout en étant inclus dans une communauté qui ne le met pas à l'écart. L'art est-il pour autant le symbole de l'élévation intérieure, dans le film ? Pas exactement, car la passion peut aussi s'épanouir dans l'aviation. Ainsi, le professeur de piano incarne surtout un encouragement incessant à se dépasser pour s'accomplir.

### ● Des enfants sacrifiés

Grémillon manifeste beaucoup de tendresse à l'égard des enfants de Thérèse et Pierre. Il est particulièrement intéressant à cet égard que le scénario attribue une passion à la jeune Jacqueline et pas seulement à sa mère. Si une part de féminisme entre en considération dans ce choix, il traduit surtout un profond respect de la part du cinéaste pour la jeunesse, qui peut elle aussi découvrir et explorer l'existence d'un monde secret, plus grand que la réalité. Si les enfants ressemblent aux parents, ces derniers n'en sont pas forcément conscients et ils leur interdisent la voie qu'ils s'efforcent de suivre eux-mêmes. Pierre se montre même odieux envers Jacqueline, usant d'un chantage affectif pour la persuader de les laisser vendre le piano. Par ailleurs, un risque pèse sur les enfants, que l'on voit associés à des espaces vides et déserts, comme la maison natale au début du film ou le garage au moment du départ pour Marseille. Claude et Jacqueline peuvent à tout instant être privés de leurs parents



— car un avion, comme un piano, peut s'écraser au sol — et rejoindre ces orphelins dont la présence lancinante hante le film depuis son ouverture.

### ● Une fausse rivale

Le personnage de Lucienne Ivry n'est pas le plus développé du scénario. Aviatrice vedette, elle semble d'abord renvoyer Thérèse à son anonymat et à l'ordinaire de son existence. Mais cette figure de femme triomphante vaut surtout pour tout ce que Grémillon refuse de faire d'elle. Ainsi, elle n'est pas vraiment une rivale sportive de Thérèse. Quand cette dernière bat son record, elle lui envoie un télégramme de félicitations. «*C'est chic*», commente Thérèse. Elle n'est pas davantage une rivale amoureuse. Son arrivée à l'aérodrome et sa rencontre avec Pierre semble menacer le couple Gauthier ; c'est une fausse piste. Si Lucienne est flamboyante et ressemble à une actrice hollywoodienne, le film évitera le cliché de la jalousie entre femmes. Sportive qui se bat pour sa liberté, elle est d'abord une figure moderne. Grémillon soutient ainsi toutes les femmes qui trouvent dans l'aviation l'expression de leur courage et de leur indépendance [cf. Contexte, p.4].

### ● Une (belle-)mère sauvée *in extremis*

Madame Brissard, mère de Thérèse, appartient au pôle des personnages négatifs. Elle installe une forme de despotisme familial qui ne mène qu'à la destruction : c'est elle qui s'occupe de faire hisser le piano et qui participe à sa façon à l'échec de l'entreprise. Au sein de la famille Gauthier, elle représente l'ordre petit-bourgeois, un conformisme social que son gendre et sa fille finiront par battre en brèche. Elle

souscrit pleinement aux valeurs de son temps et n'a de cesse de reprocher à son gendre un comportement qu'elle ne comprend jamais. Elle l'accuse directement d'avoir contribué à la mort de sa fille. Pourtant, en une séquence, Grémillon sauve son personnage : lorsqu'elle entend des cris menaçants qui viennent de l'extérieur, elle se lève pour protéger son petit-fils. Elle peut s'opposer au père de Claude, mais elle place sincèrement le bonheur des enfants au-dessus de tout bonheur individuel.

### ● Une communauté en trompe-l'œil

Si la petite ville paraît être un environnement positif, l'impression n'est qu'un trompe-l'œil. Un seul personnage positif et univoque appartient à la société de Villeneuve : le docteur Maulette, qui aura même droit à sa statue. Sa générosité et sa gentillesse sont totales. Maire et passionné d'aviation, il incarne à la fois l'ordre établi et le souffle d'un désir capable de déranger cet ordre. Il fait le lien entre le politique et l'existential. Après sa mort, Villeneuve semble se liguer contre les Gauthier. Pour le conseil municipal, la place des femmes est au foyer et la subvention que Maulette aurait accordée au couple est refusée. Alors que le spectateur pouvait considérer le médecin comme le reflet de sa communauté, les suites de sa disparition prouvent qu'il n'en était rien. La stèle qui perpétue sa mémoire est ambivalente : elle proclame le grandeur de son attitude morale, mais insiste surtout sur sa disparition, comme s'il représentait un idéal révolu plus qu'un modèle. Grémillon semble insinuer que la stabilité et l'altruisme de cette société ne sont que de façade, que ses valeurs peuvent se déliter extrêmement rapidement. La persécution fantasmée de Pierre [cf. Séquence, p.12] en est un exemple : il existe un monde nocturne fait de haine et de menaces, qui ne demande qu'à surgir. Les foules célèbrent l'héroïsme et l'audace, mais peuvent aussi incarner l'injustice. L'équilibre de cette société, qui peine à cacher les jalousies et les inimitiés, semble finalement très précaire.

### ● Un piano en scène

Le piano, objet inanimé et apparemment extérieur à l'action, pourrait-il être considéré comme l'un des personnages du film ? La classe sera invitée à préciser les étapes du trajet de l'objet (déménagé, brisé, racheté, vendu...) avant d'explicitier le symbolisme qui lui est attaché : opposition aux valeurs bourgeoises, proclamation de la beauté et de l'harmonie, supériorité de l'art, fragilité et tendresse de l'enfance. Il s'agira enfin de repérer quels choix de mise en scène président à son apparition à l'image. On relèvera ainsi, au-delà de sa présence sonore qui révèle la passion de Jacqueline :

- les contre-plongées sur le piano et sa place dans la partie supérieure de l'image lorsqu'on le hisse. Elles permettent d'insister sur sa pesanteur, sur le désir contrarié d'envol et d'élévation ;
- la présence de l'instrument au premier plan de l'image — opposé au garage à l'arrière-plan — illustrant le dilemme de Jacqueline, tiraillée entre son désir et celui de ses parents ;
- le travelling arrière qui présente le piano de Jacqueline à côté de celui de son professeur, soulignant le rêve d'une société unie qui rassemble les artistes et les générations ;
- le fondu enchaîné qui, révélant sa vente liée à l'égoïsme des parents, symbolise l'enfance sacrifiée.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

## Séquence Comme dans un film d'angoisse

La séquence tranche avec le reste du film : Pierre, envahi par la peur et la culpabilité, devient en toute fin de film un personnage de film noir.

Pierre Gauthier est effondré : il ignore ce qu'est devenue Thérèse. Comme tout le monde à Villeneuve, il imagine sa mort. Le spectateur le voit alors rongé par la culpabilité. C'est un homme qui a «*tout perdu*», pour reprendre ses propres mots. La séquence étudiée [01:34:42 – 1:37:22], juste avant le *happy ending*, tranche avec le reste du *Ciel est à vous* : filmée comme un cauchemar éveillé, elle fait monter la peur et l'angoisse, sans jamais permettre au spectateur de deviner le destin de Thérèse.

### ● Le pressentiment du châtement

La séquence oppose deux espaces : l'espace intérieur (le salon) de Pierre et la place où les villageois sont réunis, espace extérieur qui n'existe qu'à travers le point de vue de Pierre. Le cinéaste privilégie le salon, mais il n'en montre pas grand-chose, le réduisant à deux lieux symboliques : le fauteuil et la fenêtre. Le fauteuil est cadré de près, en légère plongée [1]. Pierre y paraît petit, étroit. Son regard est dirigé hors-champ, vers la gauche du cadre, aimanté par l'espace extérieur, qui échappe à sa vue et l'obsède. Grémillon cherche à rendre compte de la conscience de Pierre et du démon de la culpabilité qui le possède. À cet effet, de façon remarquable, il fait exister l'espace de la place moins par l'image que par le son

hors-champ. Après des bruits diffus, on entend peu à peu un nom, celui de Gauthier, scandé d'un ton menaçant. On pense alors à des scènes de lynchage ou de mise à mort par une *vox populi* vindicative.

Les panoramiques, du bas vers le haut puis de droite à gauche, suivent le déplacement de Pierre vers la fenêtre située à gauche [2]. Grémillon retarde le moment du contre-champ, lorsque le spectateur apercevra la place à travers les yeux du personnage. Lorsqu'il arrive enfin, le plan construit par Grémillon [3] est volontairement décevant. Le spectateur ne distingue rien de ce que le son laissait pressentir. Le décor de la place ne montre aucun attroupement significatif. Si le visage de Gauthier est tourné vers la place, personne ne semble regarder particulièrement de son côté. Le cinéaste répète ce plan d'approche de la fenêtre [4], accentuant le contraste entre la peur de Gauthier et le calme immuable de la réalité [5]. La menace reste cependant prégnante : le son est amplifié, les bruits de foule sont traités de manière musicale, comme un chœur en colère. Le tournant de la séquence vient d'un geste de Pierre, filmé de façon plus rapprochée en plan taille [6] : il abat le store [7] pour s'éloigner d'une société qui, pense-t-il, réclame sa mort. Les ombres du store sur son visage et son corps semblent dessiner l'empreinte même de sa damnation [8, 10]. C'est un procédé courant des films américains des années 1930 : l'ombre des objets dessine sur les corps un symbole d'emprisonnement ou de bannissement.

### ● Repli familial

Avec le réveil de Claude [9], le drame devient familial, car c'est bien la famille dans son ensemble qui paraît dès lors exposée à la vindicte populaire. En serrant son fils



10



11



12



13



14



15



16



17



18

dans ses bras [11], Pierre retrouve le fauteuil du début de la séquence [12]. L'étreinte entre le père et le fils, bientôt rejoints par la grand-mère, permet d'opposer non plus le présumé coupable et ses bourreaux, mais une famille innocente et une société enragée. Le père devient alors rassurant pour son fils [13], s'efforçant même de comprendre et d'expliquer les réactions de la foule. Grémillon fait alors un choix très marqué de mise en scène. Les personnages s'agglutinent, ne bougent presque pas, donnant l'impression d'un groupe reclus dans une maison assiégée. Il fait durer le plan très longtemps, tout en privilégiant sa fixité, et supprime tout contrechamp. L'angoisse naît de l'opposition entre la place située hors-champ et le son. De quoi est-il composé? De voix dont le spectateur ne connaît pas les émetteurs; de la musique, extradiégétique (qui ne fait pas partie de l'action de la fiction), composée par Roland-Manuel, de genre symphonique avec une dominante de cuivres; du son intradiégétique (entendu par les personnages) de la sonnerie métallique du téléphone. Ces trois sons différents sont associés comme des instruments qui joueraient une même partition. La foule, qui n'existe finalement que par le son et les perceptions de Gauthier et de sa famille, perd de sa réalité: elle est filmée comme une entité fantastique. Grémillon montre alors comment le rêve tourne au cauchemar. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que Jacqueline soit absente de la séquence, alors que sa présence avec Claude autour de leur père pourrait sembler logique: la fille aînée, comme sa mère, évoque la possibilité d'un absolu, pour l'heure absent de la séquence.

Celle-ci se conclut par le départ du père, courageux et héroïque, prêt à affronter la foule. La caméra le suit en mouvement. Une plongée le présente en bas de l'escalier

[14], l'éclairant dans le garage vide — «*On ne se cache pas, ici!*» —, à la fois dynamique et écrasé. Cette ambivalence est celle du personnage: seul, mais purgé de sa peur. Il peut désormais affronter le monde hostile, mû par la force de son désespoir.

### ● Suspension et sidération

Grémillon utilise le même procédé qu'au début de la séquence. Le store baissé [7] symbolisait le retrait de Gauthier hors du monde, le volet roulant [15] qu'il relève signifiera son retour dans la société [16]. Face à Gauthier, un outil dans la main comme une arme, le cinéaste montre une foule qui n'a rien de menaçant [18]. Quelques regards sont dirigés vers le mécanicien, mais l'interprétation reste suspendue, comme l'était l'expression figée et énigmatique du personnage [17]. Il n'y a pour l'instant ni applaudissements, ni cris de joie, ni manifestations de violence ou d'agressivité. Grémillon conserve la tension jusqu'au bout et refuse de révéler tout de suite le sort de Thérèse. Il est très important de faire durer cette suspension. Le climat de menace doit persister. Il serait trop simple de ne voir en ce face-à-face que la manifestation d'une mauvaise conscience. Grémillon montre qu'il est aussi l'envers d'une bonhomie sociale qui peut se déchirer à tout instant. De nombreux exemples l'annoncent, comme le refus du conseil municipal d'accorder la subvention aux Gauthier après la mort du docteur Maulette, ou la réaction de la grand-mère face à l'absence de Thérèse. Si le film se termine sur un dénouement heureux, ce dernier ne doit pas faire oublier que le déchaînement de haine a failli se produire [cf. Réception, p. 15].

# Faire un film

## Filmer l'avion

Pour des raisons techniques, faire un film sur le monde de l'aviation ne va pas de soi en 1943. Face à la difficulté de montrer les avions en vol, Grémillon s'accommode des ressources de la mise en scène.

Comment les avions sont-ils filmés dans *Le ciel est à vous*? Tout part d'une difficulté technique: les caméras de l'époque de Grémillon, très lourdes et peu maniables, pèsent jusqu'à 50 kg. Il est donc inconcevable en 1943 de tourner des prises de vues réelles du point de vue du pilote. Filmer des avions en vol depuis le sol peut être tout aussi compliqué si l'on ne se contente pas de plans fixes; faire correspondre le plan de l'avion en vol au point de vue d'un personnage n'est pas plus aisé, et Grémillon ne le fait qu'exceptionnellement. Si l'une des solutions est de faire entendre l'avion plus que de le montrer [cf. Sons, p. 16], comment rendre visuellement compte de sa présence?

### ● À terre

L'apparition des avions est différée dans le film. Il faut attendre 20 minutes pour découvrir celui de Lucienne lors de l'inauguration de l'aérodrome. Il est alors immobile, au sol, et semble prendre la pose avec les officiels qui se font photographier devant lui [00:21:10]. La présence des aérodromes permet ainsi, à travers le film, d'intégrer nombre d'avions au sol au récit. À l'image du piano [cf. Personnages, p. 11], l'avion, lorsqu'il est à terre, est lui-même un personnage; il apparaît comme le symbole du progrès technique, d'une modernité qui libère l'homme et lui donne la possibilité de dépasser les limites de son corps. Le cinéaste invente ainsi des images poétiques: la plus évocatrice présente Gauthier assis sur la carlingue d'un avion, près des hélices [00:25:01], pour mieux entendre le moteur [cf. Sons, p. 16]. L'avion devient un corps qu'on escalade, qu'on écoute, qu'on scrute. Il symbolise aussi l'intensité des sentiments que le couple se voue: les amoureux s'enlacent devant l'avion ou même sur l'avion.

### ● Au ciel

La difficulté à obtenir des plans d'avion dans les airs et à les intégrer au récit est manifeste dès la séquence de l'inauguration de l'aérodrome. Seuls deux plans montrent l'engin en vol à l'occasion de l'événement. Le premier est très révélateur. Pierre s'est isolé lors de la démonstration aérienne et l'avion passe derrière lui [00:28:49], presque incidemment. Il ne devient intéressant que lorsque le mécanicien se retourne



pour admirer le spectacle. Le plan d'acrobaties aériennes qui suit est très bref, le film se concentrant surtout sur son contrechamp qui nous montre le regard des spectateurs. L'avion n'est alors plus présent qu'à travers la piste sonore composée du bruit du moteur, des acclamations de la foule et des dialogues des personnages, lesquels commentent une scène qu'on ne voit plus. Grémillon semble réellement très bien s'accommode des limitations techniques: les plans aériens seront d'autant plus rares, dans le reste du film, que la performance n'a pas, pour lui, d'intérêt en elle-même.

### ● Evols et atterrissages

Il est logique dans ces conditions que le cinéaste accorde une attention spéciale aux deux moments clés que sont l'envol et l'atterrissage, qui assurent la transition entre la terre et le ciel. Lorsque l'avion s'envole, comme celui de Lucienne Ivry dans la nuit [01:12:09], les pilotes deviennent des demi-dieux, acquérant une majesté et un mystère qu'ils n'avaient pas auparavant. Lorsqu'il atterrit, l'individu revient transformé, comme Thérèse après son baptême de l'air [00:47:11] ou après son record. Ces êtres ont goûté au privilège d'un séjour céleste. C'est d'ailleurs le cas de la caméra du film qui, sans être embarquée à l'intérieur des appareils, semble être elle-même, dès le premier plan, une machine capable de parcourir les airs.

### ● Filmer avant le numérique

Faut-il gloser sur l'archaïsme des moyens de l'époque en opposant réalisations actuelles et films anciens? Il importe de montrer aux élèves comment Grémillon et ses pairs ont su s'adapter aux limitations techniques en recourant à des moyens proprement cinématographiques à l'intérieur du genre qu'est le «film d'aviation». À partir de deux exemples célèbres, qui sont aussi des films «de guerre», voyons comment la mise en scène, sans avoir recours aux effets spéciaux numériques d'aujourd'hui, permet aux films de concilier efficacité et authenticité.

Dans *Espoir, sierra de Teruel* d'André Malraux (1940), le cinéaste place le spectateur à l'intérieur de l'appareil. Les sirènes hurlantes renforcent l'impression d'immersion. Certains angles de caméra, en particulier les contre-plongées, nous placent même au milieu des combattants. Pourtant, tout a été filmé en studio: l'avion ne vole pas; c'est l'artifice de la «transparence» (une image de ciel est projetée en profondeur de champ, derrière les acteurs) qui donne l'impression de se trouver dans les airs. Le point faible de la séquence est le plan sur l'avion en flammes: on voit qu'il s'agit d'une petite maquette; l'effet est très daté.

Avec *La Patrouille de l'aube* d'Howard Hawks (1930)<sup>2</sup>, les plans recourant aux «transparences» utilisées pour les plans rapprochés sur les pilotes précèdent des plans d'ensemble filmés à partir d'un appareil affrété spécialement pour le tournage. On croirait voler à côté des avions que les caméras paraissent frôler. Hawks filme le point de vue des Allemands sur terre par des contre-plongées et celui des Britanniques dans le ciel par des plongées. Les raccords créent une interaction entre les personnages: nous voyons les aviateurs mitrailler, puis leurs cibles se protéger des rafales. Le montage, d'une grande modernité, s'avère particulièrement efficace.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=nzr632awASY>

2 <https://www.youtube.com/watch?v=7eSvpelaMRI>



## Réception Collaboration ou subversion ?

*Le ciel est à vous* reflète-t-il l'idéologie de Vichy, comme certains critiques l'ont pensé en 1944 ? Jean Grémillon, au contraire, ruine de l'intérieur l'adhésion aux valeurs pétainistes.

Tourné en août 1943 et sorti en février 1944 sous le régime de Vichy, *Le ciel est à vous* a parfois été considéré comme un film pétainiste, choisissant d'évacuer le contexte de l'Occupation et de défendre les valeurs traditionalistes de l'État français. Ce jugement, dont la source se situe dans la presse collaborationniste qui a défendu le film à sa sortie, apparaît aujourd'hui comme un contresens majeur sur une œuvre dans laquelle le pouvoir en place, s'il n'est pas attaqué frontalement, fait l'objet de critiques subtiles.

### ● Un ménage bien de chez nous

Pourquoi la presse vichyste de 1944 a-t-elle porté le film aux nues ? Un article d'Arlette Jazarin publié le 5 février dans la revue maréchaliste *Révolution nationale* témoigne d'un véritable enthousiasme :

«Enfin ! Pour la première fois, l'écran nous transmet une image exacte de la France. L'existence du ménage Gauthier est bien celle de tous les petits artisans de France, de tous ces petits patrons dont les boutiques jalonnent nos routes. [...] *Le ciel est à vous* est la première œuvre qui montre exactement des Français authentiques, leur dur labeur de chaque jour, leurs espérances moyennes, leur désir de laisser aux enfants une situation meilleure. Le ménage Gauthier est un véritable ménage de chez nous. [...] Nous aurons un reproche à faire aux auteurs. Ils auraient dû insister sur la conclusion de cette folie momentanée : la vie de tous les jours qui reprend au garage, dans la petite ville, avec des voitures que l'on dépannera pour des années encore, et pour elle : la cuisine, le linge, les enfants, les nobles et humbles besoins qui font la vie quotidienne.»

L'interprétation d'Arlette Jazarin se fonde sur le choix des personnages, du milieu et des thèmes. Elle souligne ce que le carton d'ouverture du film présente : l'ancrage réaliste du film, un portrait de la France «moyenne», qui n'est pas celle des grandes villes mais celle des petits bourgs de province. Dans le carton comme dans cette critique, on retrouve la même expression : «chez nous», qui renvoie à une France éternelle et rassurante, délivrée de tout élément étranger. En décrivant les personnages, la critique met en avant les valeurs politiques du régime en place, que la devise «Travail, Famille, Patrie» résume efficacement. La femme, selon Jazarin, ne peut s'épanouir que comme mère, au sein du foyer conjugal.

Si la critique met en avant la passion, elle la décrit comme un dérèglement qui ne peut qu'être temporaire : l'ordre établi doit reprendre très vite ses droits. Force est de constater cependant que le film, qui prône un féminisme très peu compatible avec le pétainisme, ne se termine pas ainsi...

### ● Le refus du renoncement

C'est un discours totalement opposé à celui de la critique collaborationniste que tient en 1997 l'universitaire François Albera dans la revue *1895* :

«À plus d'une reprise le film va [...] à l'encontre des valeurs morales traditionnelles que le régime de Vichy avait relancées, notamment dans les discours du chef de l'État («vous devez obéir», «renoncer»). Ainsi les parents Gauthier vendent-ils le piano de leur fille pour poursuivre leur projet, [...] ils négligent leur garage, désobéissent aux consignes des supérieurs, la mère ne reste pas au foyer, ils restent sourds à l'opinion générale. [...] Enfin, l'allégorie de l'aviation à laquelle Grémillon a recouru [...], si elle incarne avant tout cette volonté de reconquête de soi qui est un appel à la Résistance et à la Libération (le film suivant de Grémillon est *Le Six Juin à l'aube*, où il filme le débarquement allié en Normandie), est un moyen de stigmatiser l'apathie et la pleutrie des gens (comportement «moutonnier» qui tourne ambigument à la persécution de Pierre Gauthier quand on est sans nouvelles de Thérèse, voire à l'appel au lynchage).»

François Albera s'oppose en tous points à la réception d'époque, en insistant sur l'entreprise de subversion à laquelle Grémillon se livre en dépit des apparences. Il insiste sur le comportement de «mauvais parents» qu'adopte le couple Gauthier, qui ne saurait en rien être un modèle pétainiste. Pour lui, dans le contexte de la France de 1944, la volonté d'émancipation de l'héroïne est une contestation de l'ordre établi qui la place implicitement du côté de la Résistance. Dans ces conditions, la ville de Villeneuve n'est plus le symbole d'une France valeureuse, mais celui d'une société qui, à la fin du film, révèle sa lâcheté, voire sa violence véritable. D'autres arguments peuvent être avancés. La plupart des aviatrices célèbres que mentionne le film ont choisi le camp antivichyste [cf. *Contexte*, p. 4] ; la chanson qui symbolise l'amour de Pierre et Thérèse fait probablement allusion à un poème antivichyste du communiste Louis Aragon [cf. *Sons*, p. 17].



## Sons Un travail de mélomane

VIDÉO  
EN  
LIGNE

Loin d'être opposés, vrombissements de moteur d'avion et notes de piano sont associés dans un film où le son joue un rôle capital.

De ses années de formation et de ses études musicales, d'une importance décisive, Jean Grémillon a conservé un profond amour de la musique [cf. Réalisateur, p. 2]. Dans *Le ciel est à vous*, il met certes en scène Jacqueline et son instrument, mais le film, qui s'entend et s'écoute tout autant qu'il se regarde, apparaît surtout comme une véritable symphonie de sons de toutes origines.

### ● La mélodie du moteur

Deux réflexions capitales de Gauthier constituent, pour le spectateur, une invitation à l'écoute. Lorsque Lucienne Ivry lui demande d'examiner son moteur, il lui explique comment il va établir son diagnostic: «C'est à l'oreille qu'un mécano doit repérer ce qui ne va pas.» [00:24:51] Quelques minutes plus tard, il commente la démonstration aérienne sans la regarder: «Ça, c'est de la musique! Pas une fausse note!» [00:28:24] Pour Grémillon comme pour son personnage, le moteur n'est pas associé à la notion de bruit. Sa sonorité est un élément que l'on peut apprécier musicalement et que l'on peut intégrer à la partition musicale du film. Dans cette séquence, Grémillon affirme cette musicalité par la façon dont il associe la bande originale, composée

par Roland-Manuel<sup>1</sup>, aux ronflements du moteur. Contre toute attente, la musique que l'on perçoit *off* est conservée, bien que très en sourdine: le spectateur entend en même temps les violons et le moteur, sans qu'il y ait la moindre dissonance. En revanche, lorsque le mécanicien rejoint la foule pour admirer le spectacle des avions [00:28:54], il n'y a plus de musique *off*: ne restent que le son des avions et les réactions de la foule. S'il est possible d'imaginer que Grémillon cherche à pallier la difficulté d'obtenir des images en valorisant le son [cf. *Faire un film*, p. 14], l'absence de musique d'accompagnement — qui aurait amplifié les émotions du spectateur — nous oblige à être sensibles à la qualité sonore du moteur. Lorsque ce dernier crachote ou vrombit trop fort, le spectateur a aussi peur pour le pilote que s'il voyait l'engin. Enfin, le silence qui suit l'arrêt du moteur de l'avion semble faire encore partie de sa musique. Lorsque Thérèse atterrit après son baptême de l'air, le moteur s'arrête [00:47:10] et le spectateur attend une musique *off* qui exprimerait l'émotion de l'héroïne. Grémillon choisit de ne faire entendre aucune musique pour garder le silence plusieurs secondes, accentuant la gravité de ce moment décisif.

### ● Pianos

Si la complémentarité de la musique extradiégétique et des sons mécaniques est évidente dans le film, moteur et piano n'entrent pas davantage en conflit. Au contraire, leurs sonorités disent la même exaltation, la même recherche d'un absolu qui saisit l'être humain et le fait exister plus intensément. Devant le professeur de piano qui a évoqué une «*rêverie*», Jacqueline joue un *Impromptu* de Schubert. Lorsque Thérèse, de retour de Limoges, revient au garage [00:37:57],

le son du piano de Jacqueline succède aux sons des moteurs de l'aérodrome, mais il s'agit finalement d'une même passion. Les conseils de monsieur Larcher (le professeur de piano) à Jacqueline s'appliquent d'ailleurs très bien au pilotage : il faut faire attention aux « *attaques* », être sensible à la « *différence de timbre* » lorsqu'on écoute attentivement un son. Comme pour l'avion, on entend beaucoup plus souvent le piano qu'on ne le voit. Lorsque Thérèse téléphone à sa mère [00:32:09] ou quand elle rentre en voiture chez elle, Grémillon laisse flotter plus de quarante secondes la mélodie jouée au piano. Il ne s'agit pas seulement de créer une atmosphère romantique ou mélancolique : la présence de la musique doit faire partie de la vie, du chant du monde. C'est la marque du lyrisme si particulier du cinéaste.

## « Une musique peut être discrète tout en étant extrêmement véhémence. »

Jean Grémillon, conférence « La musique de film », mars 1950

### ● Forges et cloches

La force de Grémillon est de sans cesse faire dialoguer le détail et le mouvement général de la vie. Il isole un son puis l'intègre à la grande symphonie de la réalité, inventant une partition musicale à partir de bruits banals. Quand le garage renaît après le retour de Thérèse [00:42:13], il montre d'abord des gros plans sur une forge, une rémouleuse, un marteau qui frappe une enclume, et il laisse résonner les sons. Ensuite, lorsqu'il présente le garage dans un plan d'ensemble, le spectateur les entend encore, intégrés désormais à la rumeur du monde. Le bruit d'un avion qui passe au-dessus du garage, et qui ne sera jamais montré, ne les fait pas du tout taire. La préoccupation du cinéaste est ainsi plus poétique que véritablement documentaire. Il ne s'agit pas tant d'une restitution réaliste du quotidien de ces personnages que d'un désir de faire rêver le spectateur et de créer en lui une émotion sonore, qui serait du même ordre que celle des instruments de musique qu'on dit nobles — comme le piano de Jacqueline ou les violons de Roland-Manuel. Inversement, et à des fins dramatiques, Grémillon peut détacher un son du vacarme du monde, pour qu'il saisisse le spectateur. Il paraît sans signification particulière, mais sa répétition montre que sa place dans le film a été minutieusement choisie et travaillée. Le cas des cloches du village est extrêmement frappant. Elles ne servent pas du tout à cautionner le réalisme du film. Sonnant dès la fin du premier plan, lorsque les orphelins quittent leur terrain [00:03:49], ce sont elles qui lancent le récit. Elles reviennent une deuxième fois, lorsque Claude et Jacqueline attendent leur père sur le quai de la gare [01:25:10], résonnant comme un glas qui entérine la mort de Thérèse. Elles surgissent enfin en contrepoint de la déclaration de Pierre à sa belle-mère, lorsqu'il se décrit comme un homme qui a « *tout perdu* » [01:34:06], renforçant l'intensité tragique de la scène [cf. Technique, p. 18]. Elles ont été ajoutées après le tournage, au moment du montage et du mixage du film.

### ● Deux chansons

Si deux chansons jouent un rôle intéressant dans le film, ce n'est pas essentiellement à leurs qualités musicales qu'elles le doivent. L'air qu'entonnent en chœur les orphelins durant le prologue (et que l'on entendra à nouveau lorsqu'ils traversent la ville) est celui d'une comptine bien connue : *Sur le pont du Nord*, aussi célèbre sous le titre *Sur le pont de Nantes*. Les élèves pourront chercher ce que raconte cette histoire qui met en garde ceux qui veulent désobéir et suivre leur désir. En annonçant le glas des cloches funèbres, la comptine insiste sur la possibilité d'une issue tragique à la quête d'émancipation que raconte le film, tant pour le couple que pour ses enfants, potentiels orphelins [cf. Personnages, p. 10, et Technique, p. 19].

La seconde chanson est *Le Temps des lilas et des roses*. Pierre la fredonnait lorsqu'il a rencontré Thérèse. Jacqueline et monsieur Larcher la jouent au piano et le film se clôt sur cette mélodie, interprétée par une fanfare. Si le morceau renvoie d'abord à une chanson d'Ernest Chausson sur un texte de Maurice Bouchor, son titre évoque surtout un poème de Louis Aragon, *Les Lilas et les Roses*, tiré du recueil *Le Crève-cœur* publié en 1941. Les élèves pourront chercher dans quelles circonstances il a été écrit. La chanson serait une allusion politique subtile à l'atmosphère qui a suivi l'armistice du 22 juin 1940 signé par le maréchal Pétain. Grémillon prendrait ainsi ses distances avec les valeurs collaborationnistes en dénonçant la capitulation devant l'ennemi [cf. Réception, p. 15].



1 Le compositeur, très engagé dans la Résistance, travaille alors pour la cinquième fois avec Grémillon.

# Technique

## L'art du contrepoint

Le contrepoint musical superpose des lignes mélodiques distinctes. Jean Grémillon, en images et en sons, en propose un équivalent cinématographique.

La notion de contrepoint, que l'on peut évoquer au cinéma, est un autre indice de l'influence de la musique sur la mise en scène de Grémillon. Dans *Le ciel est à vous*, le cinéaste fait un usage très fréquent de cette technique qui lui permet de mettre en rapport des éléments narratifs et visuels différents, à l'intérieur d'un même plan, à l'échelle d'une séquence et même du film entier. Il s'agit à chaque fois de donner un rôle actif au spectateur auquel il appartient d'interpréter (s'il le souhaite) les parallèles et les oppositions qu'il peut observer — ou entendre — dans le film.



*West Side Story* de Jerome Robbins et Robers Wise, 1961 © United Artists

### ● *West Side Story*, en regard

Pour comprendre comment le contrepoint musical peut inspirer le montage et la forme cinématographique, il peut être intéressant d'évoquer un autre film qui en constitue l'exemple canonique, bien qu'il se situe en apparence loin de l'univers de Grémillon : la comédie musicale hollywoodienne *West Side Story*, réalisée par Robert Wise et Jerome Robbins en 1961, et particulièrement la fameuse séquence du non moins célèbre *Tonight*, composé par Leonard Bernstein. Cette chanson se décline en deux thèmes distincts : un premier, d'une expression assez brute, est chanté par les deux gangs qui veulent en découdre ; un second, qui apparaît plus d'une minute après, beaucoup plus rêveur et lyrique, est repris par les deux amoureux, Tony et Maria — chacun séparément. Lorsque les gangs reviennent et reprennent leur thème, on entend en même temps Maria chanter le sien. Le contrepoint se situe précisément dans l'association simultanée de deux thèmes différents, le premier placé devant le second — on peut appliquer au son la distinction spatiale entre premier plan et second plan — à l'occasion de la superposition des deux lignes mélodiques. L'effet est dans ce cas très émouvant : face à la violence du gang, une voix cherche à éclore, qui est celle de l'amour, du rêve, du désir, de la jeunesse. Le tressage de ces deux airs laisse sa place à l'expression de l'espoir tout autant qu'à celle de la fatalité. Ce contrepoint musical s'accompagne d'un contrepoint cinématographique : le cinéaste doit créer à la fois un contraste et un effet de rassemblement entre deux atmosphères visuelles. Le contraste réside ici dans l'opposition entre les plans de groupe et les plans de solitude, tout comme entre les lumières bleutées qui éclairent les gangs et les reflets rouges sur les personnages seuls. L'impression de rassemblement, quant à elle, se fait grâce à la technique cinématographique du montage alterné : avec l'avancée de chaque groupe, le spectateur a le sentiment que tous les personnages convergent en même temps vers même endroit.

### ● Voir, entendre

Quel usage Grémillon fait-il du contrepoint dans *Le ciel est à vous* ? Musicien de formation, il a recours spontanément aux contrepoints sonores, ce que va illustrer la présence de chansons dans le film [cf. Sons, p. 17]. Dès l'unique plan de la première séquence du film, les orphelins entonnent *Sur le pont du Nord*. La séquence suivante débute par un plan d'ensemble fixe [00:04:33] qui montre le garage et la maison de la famille Gauthier, au moment où elle s'apprête à quitter les lieux. Accompagnant ce deuxième plan, la comptine des orphelins se fait encore entendre, suggérant une simultanéité et une contiguïté des deux premières scènes du film. La chanson va se poursuivre pendant plusieurs secondes au cours du plan suivant, s'effaçant progressivement pour disparaître au moment où Jacqueline, venue apporter son tabouret de piano dans la carriole du déménagement, cesse d'être visible à l'écran [00:04:46]. Il y a bien chez Grémillon, à travers le travail de la piste sonore, volonté d'associer la comptine des orphelins au destin de la famille Gauthier, et plus particulièrement à celui de la jeune génération. C'est ce que confirmera la suite du récit avec la réapparition à deux reprises des petits chanteurs orphelins, retours d'autant plus menaçants que ceux-ci seront encore entendus avant d'être vus. Leur dernière apparition, en toute fin de film, sera le seul moment où ils ne chanteront plus leur funeste comptine : l'espace sonore sera occupé par l'autre chanson populaire du film qu'est *Le Temps des lilas et des roses* [cf. Sons, p. 17], interprétée par la fanfare municipale. Cet air guilleret, hymne à l'amour triomphant de Thérèse et Pierre, paraît alors l'avoir emporté sur le sinistre *Pont du Nord*. De fait, les orphelins, oiseaux de mauvais augure, n'ont plus qu'à s'éloigner dans la profondeur de champ. Que le film se termine sur eux permet pourtant, en même temps, de nuancer le *happy ending* final. S'éloignent-ils définitivement ou ressurgiront-ils à la prochaine occasion ? On saisit ici toute la richesse du recours au contrepoint, qui joue sur les virtualités d'un film qui se refuse à toute interprétation univoque. L'interprétation du plan final dépendra bel et bien de la sensibilité du spectateur.



### ● Devant, derrière

À côté de cette imbrication des enjeux visuels et sonores, Grémillon, qui semble rêver de créer des images musicales, se plaît aussi à inventer des contrepoints uniquement visuels au sein d'un même plan. Le cinéaste travaille ainsi les images comme des lignes mélodiques. À cet effet, la composition des plans, conçus avec son chef opérateur favori Louis Page (ils tourneront neuf fois ensemble), favorise contrastes et décalages. Il s'agit le plus souvent de créer une tension entre le premier plan et l'arrière-plan, unissant de cette façon deux éléments de nature différente. Nous avons déjà évoqué



[cf. *Faire un film*, p.14] le plan dans lequel un avion passe derrière Gauthier attablé [00:28:49] : le personnage est situé face à la caméra, et dans son dos, à l'arrière-plan, entièrement opposée à lui, on distingue la foule qui admire l'exhibition. L'intérêt du plan réside dans l'irruption de l'avion qui le traverse horizontalement. Au-delà de la difficulté de la mise en place technique, on soulignera les enjeux de ce qui correspond bel et bien à une forme de montage à l'intérieur du plan. Se trouve ainsi signifiée la solitude de Gauthier, sa distance par rapport à la foule, tout autant que sa transformation. Ce n'est pas lui qui va vers l'avion, mais l'avion qui semble l'interpeller pour l'obliger à le regarder. L'opposition qui existe au cœur de ce plan renvoie à celle qui étreint Gauthier, partagé entre sa vie de mari et l'aimantation irrésistible de sa passion pour les avions. Il s'agit bien d'un moment de bascule dans le film. Grémillon emploie la même technique pour Thérèse, à la fin de la même séquence. Pour indiquer l'importance du choix qu'elle va faire — quitter sa famille pour pouvoir financer les études de ses enfants —, le cinéaste la place dos au mouvement de la foule : son visage pensif apparaît en contrepoint de la liesse populaire [00:31:06]. L'effet est d'autant plus saisissant qu'on pourrait croire, l'espace d'un instant, que le public enthousiaste vient vers elle, ce qui ferait de ce moment une anticipation de la fin du film. Grémillon mettra en scène, selon le même principe, la passion de Jacqueline pour le piano. Ainsi, lorsque la jeune fille et son professeur se tiennent au premier plan [00:52:57], l'enseigne du garage éclaire l'arrière-plan, comme pour rappeler le refus des parents d'adhérer au choix de leur enfant.

### ● Dedans, dehors

À cette composition personnelle des plans répond l'organisation des séquences à l'échelle du récit : Grémillon se plaît en effet à opposer deux séquences consécutives pour jouer sur leur contraste. C'est ainsi qu'il accentue le déchirement des personnages dès la première séquence de déménagement : la pause nostalgique de Pierre et son fils dans le garage vide [00:09:50] s'oppose à la frénésie chaotique de l'installation du piano qui la précède et la suit. Plus loin, les plans du garage plongé dans l'obscurité et sans ouverture vers l'extérieur s'opposent aux images lumineuses du champ d'aviation. Le contrepoint dit alors l'antinomie des espaces : les personnages ne peuvent pas être à la fois au garage et à l'aérodrome. Il y a un choix existentiel à faire.

### ● Orphelins en vadrouille

Pourquoi Grémillon a-t-il tenu à faire apparaître à quatre reprises, bien qu'ils soient totalement extérieurs à l'action, les petits pensionnaires de l'orphelinat de Villeneuve ? Pourquoi se souvient-on de leur présence ? Grémillon crée des effets de symétrie en plaçant leurs apparitions à des endroits stratégiques du récit, où leur présence et leur chant semblent commenter l'action du film. Ils interviennent dès le premier plan et clôturent le film en s'éloignant dans la profondeur de champ, mais surgissent aussi à deux autres reprises, lorsque Claude et Jacqueline se lamentent de l'absence de leurs parents partis à Marseille [01:05:28], puis au retour de Pierre [01:27:52]. Il s'agit bien d'un contrepoint, visuel et sonore, au récit principal ; ils installent une atmosphère de tragédie, annonçant aux enfants du couple un destin qui pourrait être le leur [cf. *Sons*, p.17]. Leur placement dans le cadre peut donner lieu à une analyse. Ils sont systématiquement à l'arrière-plan, formant une ligne de séparation qui divise l'image : le contrepoint que leur chant choral apporte aux dialogues des personnages se retrouve à l'image. Leur mouvement ordonné tranche avec l'immobilité des autres personnages : il n'y a aucune interaction entre eux. Lorsqu'ils traversent la place devant Pierre, Claude et Jacqueline, laissés à leur désarroi, le contraste entre le groupe et les Gauthier est très clair.



# Parallèles

## Sportives au cinéma

Quels sont les principaux enjeux de la représentation des sportives au cinéma? Plusieurs films où des femmes se tiennent devant et derrière la caméra apportent une réponse.

Le cinéma montre-t-il une sportive de la même façon qu'il montre un sportif? Lorsque le personnage féminin cherche à se dépasser à travers la boxe, le football ou... l'aviation, la question de la légitimité est toujours le fondement du récit. Le sport devient un combat contre le regard de la société. L'enjeu du récit est l'apprentissage de la liberté. Plusieurs exemples de sportives filmées par des femmes en rendent compte.

### ● Histoire d'un clivage

Il y a deux aviatrices fictives dans le film de Grémillon: Thérèse Gauthier et Lucienne Ivry. Si la première occupe d'abord la place de la femme au foyer anonyme et la seconde celle de l'aventurière admirée de tous [cf. **Personnages**, p. 11], elles font partie de la même histoire de la libération des femmes [cf. **Contexte**, p. 4]. Le cinéaste les représente ainsi de façon très proche, en dépit des apparences: dans les deux cas, il marque une opposition entre le sport et la représentation sociale. L'uniforme de l'aviatrice rend indiscernables les signes physiques de féminité, lorsque la vie en société paraît



Proxima d'Alice Winocour, 2019  
© Pathe Distribution



Girlfight de Karyn Kusama, 2000  
© Independent Film Channel



The Fits d'Anna Rose Holmer, 2016  
© ARP

imposer leur exhibition: la chevelure de Lucienne est cachée par le casque, alors qu'elle se déploie de manière forcément séductrice lors des mondanités. Cette séparation correspond à un canon de la représentation de la sportive ou de l'aventurière à l'écran: le personnage féminin est forcément double, et le récit questionne la possibilité de la réconciliation. Un film contemporain comme *Proxima* d'Alice Winocour (2019), en inventant un personnage de femme astronaute interprétée par Eva Green, ne dément pas Grémillon. Le corps de la femme est toujours le lieu d'un clivage: entre l'aventure et le foyer, l'individualiste et la mère protectrice.

### ● Le modèle de la boxe

Fréquemment représenté au cinéma, le milieu de la boxe ne montre pas autre chose. Le personnage féminin cherche son épanouissement dans un sport que l'imaginaire collectif réserve aux hommes, où la femme n'a donc pas sa place. La femme cherche à y prouver définitivement sa légitimité. Deux femmes cinéastes s'interrogent sur ce qui motive le désir de ces héroïnes singulières. *Girlfight* (2000) de Karyn Kusama est le plus documentaire: le récit cinématographique est fondé sur le corps de l'actrice, sur sa capacité à se transformer, à s'endurcir, à prendre des coups. Inutile d'inventer un arc dramatique: l'image reflète le drame et le spectacle d'un corps qui veut s'affirmer en s'éloignant des stéréotypes assignés à la féminité. *The Fits* (2016) d'Anna Rose Holmer, questionne l'inverse: une jeune adolescente ne veut pas faire de la boxe comme son frère, mais intégrer un groupe féminin de danse urbaine. Le désir de ressembler à la norme sociale est-il forcément une perte d'affirmation de soi?

### ● Identités et communautés

La tension entre la conformité à un modèle social et la recherche d'une indépendance se retrouve souvent dans la mise en scène elle-même. C'est ce que montre avec drôlerie la fin de *Joue-la comme Beckham* de Gurinder Chadha (2002). Les deux désirs présentés comme contradictoires sont celui d'aimer jouer au football quand on est une jeune fille, et celui de ne pas renoncer à la culture indienne. Le montage parallèle permet de passer du mariage au match et de montrer les points communs entre le sport et la cérémonie. On ne sait plus alors si les joueuses sont aussi gracieuses que les danseuses qui officient au mariage ou si, à l'inverse, elles sont aussi violentes qu'elles. La danse et le combat ne s'opposent plus, et les identités n'apparaissent plus comme contradictoires.

### ● Combattre les préjugés

Existe-t-il des sports de filles et des sports de garçons? Nombre de films permettent de dépasser les clichés assignant encore trop souvent un sport ou une activité physique à un genre, dans nos sociétés occidentales. Les stéréotypes sexistes placent le masculin du côté de l'affrontement et le féminin du côté de l'esthétique. Parmi les films qui évoquent le combat de leurs héroïnes contre les préjugés figure *Les Joueuses #paslapourdanser*, documentaire de Stéphanie Gillard (2020) consacré à l'équipe de football féminine de l'Olympique Lyonnais, (bande-annonce disponible sur Internet). L'engagement physique, l'importance du rythme de la course, la beauté du geste décisif s'y révèlent magistralement, déconstruisant la représentation de la différence sexuelle. Parallèlement, et inversement, on pourra citer le long métrage de fiction *Billy Elliot* (1999), réalisé cette fois par un homme cinéaste (Stephen Daldry), qui filme là un garçon, jeune boxeur de onze ans qui se prend de passion pour la danse.

## FILMOGRAPHIE

### Le film

*Le ciel est à vous* est disponible en VOD sur le site de LaCinetek :

↳ <https://www.lacinetek.com/fr/film/le-ciel-est-a-vous-vod>

### Autres films de Jean Grémillon

*Gueule d'amour* (1937), DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo, 2016.

*L'Étrange Monsieur Victor* (1938), DVD et Blu-ray, Pathé, 2021.

*Remorques* (1941), DVD, MK2, 2009.

*Lumière d'été* (1942), DVD, M6 Vidéo/SNC, 2013.

*Pattes blanches* (1949), DVD et Blu-ray, Gaumont, 2015.

*L'Amour d'une femme* (1953), DVD et Blu-ray, Gaumont, 2018.

### Autour du cinéma sous l'Occupation

Coffret « Le cinéma français en zone libre » : 8 films dont *Lumière d'été*, DVD, M6 Vidéo/SNC, 2017.

Bertrand Tavernier, *Voyages à travers le cinéma français, la série* ; épisode 1, DVD, Gaumont, 2018.

### Autour du contrepoint cinématographique

Robert Wise et Jerome Robbins, *West Side Story* (1961), DVD et Blu-ray, MGM/United Artists, 2020.

## BIBLIOGRAPHIE

### Études sur Jean Grémillon

- Paul Vecchiali, *L'Encinéclopedie : Cinéastes « français » des années 1930 et leur œuvre*, tome 1 : A-K, Éditions de l'œil, 2010.
- Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Flammarion, 1995.
- Geneviève Sellier, *Jean Grémillon : le cinéma est à vous* [1989], Klincksieck, 2012.
- Philippe Roger, *Lumière d'été de Jean Grémillon*, Yellow Now, 2015.
- Yann Calvet et Philippe Roger (dir.), *Jean Grémillon et les quatre éléments*, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

### Ouvrage de Jean Grémillon

- *Le Cinéma ? Plus qu'un art !... Écrits et propos – 1925-1959*, L'Harmattan, 2010.

### Articles et entretiens

- François Albera, « À propos du *Ciel est à vous* – Que faut-il entendre par histoire et esthétique du cinéma ? », 1895, octobre 1997, numéro hors-série sur Jean Grémillon.
- Philippe Roger, « Jean Grémillon ou la poésie de l'absolu », *Cahiers du cinéma* n° 693, octobre 2013.
- Stéphane Delorme, « Passion Grémillon », *Cahiers du cinéma* n° 693, octobre 2013.
- Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme, « Vents contraires : Entretien avec Jean Douchet », *Cahiers du cinéma* n° 693, octobre 2013.

## SITES INTERNET

Maquette du décor du *Ciel est à vous* :

↳ <https://www.cinematheque.fr/objet/887.html>

Affiche originale commentée :

↳ <https://www.cinematheque.fr/objet/888.html>

Quelques images du tournage, dont le décor en trompe-l'œil :

↳ <https://www.youtube.com/watch?v=a8aoqicqpcw>

Rencontre avec Geneviève Sellier et présentation du film :

↳ <https://www.youtube.com/watch?v=OYNguAKC-yU>

### Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ <https://www.transmettrelecinema.com>



- Renaud/Vanel, un couple d'exception : entretien avec Geneviève Sellier
- Le son est à nous : entretien avec Philippe Roger

### CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

## UNE FEMME AU BOUT DE SA PASSION

Tourné en 1943 et sorti en 1944, *Le ciel est à vous* est l'un des plus grands films de l'Occupation. En peignant une femme dévorée par la passion de l'aviation, le cinéaste Jean Grémillon fait l'éloge de la désobéissance et de l'héroïsme. Il subvertit les principes d'ordre et de mesure, sur lesquels s'est fondée l'idéologie du maréchal Pétain, tout en faisant mine de les mettre en avant. Avec Pierre et Thérèse Gauthier, ce couple de garagistes qu'incarnent Charles Vanel et Madeleine Renaud, le cinéaste invente deux personnages animés d'une même soif d'absolu. Beaucoup plus moderne qu'il paraît au premier abord, *Le ciel est à vous* est une œuvre profondément féministe, qui ruine les représentations stéréotypées de l'homme et de la femme, dont il exalte la force émancipatrice. En parallèle, il montre une forme de masculinité extrêmement rare à l'époque : l'homme est fragile et tendre, il sait extérioriser ses sentiments et place la liberté d'une femme au-dessus de tout.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINÉMA