

Le Front populaire en mémoire: *Faubourg 36* (2008) de Christophe Barratier

Edward Ousselin
Western Washington University

Résumé : *Faubourg 36* (2008) n'a pas connu l'éclatant succès populaire et critique du premier film réalisé par Christophe Barratier, *Les choristes* (2004). Alors que l'intrigue de ce dernier était située peu après la Seconde Guerre mondiale, *Faubourg 36* reprend les codes et le contexte du cinéma français des années trente, et en particulier du moment historique exceptionnel qu'a constitué la victoire électorale du Front populaire aux élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936.

Keywords : French film – society & culture – Front populaire – années 1930 – banlieue

Faubourg 36 n'a pas connu l'éclatant succès populaire et critique du premier film réalisé par Christophe Barratier, *Les Choristes* (2004). Alors que l'intrigue de ce dernier était située peu après la Seconde Guerre mondiale, *Faubourg 36* reprend les codes et le contexte du cinéma français des années trente, et en particulier du moment historique exceptionnel qu'a constitué la victoire électorale du Front populaire aux élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936. Or, ce moment exceptionnel coïncide également avec une période prestigieuse du cinéma français, marquée par le réalisme poétique. Dans la mémoire historique française, la décennie qui débute par la Grande Dépression économique mondiale et qui se termine par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale est d'abord et surtout celle du Front populaire, des congés payés et de la période classique du cinéma français. Les événements sociaux et politiques liés à l'avènement du Front populaire ont été en grande partie filtrés par un certain nombre de films de l'époque, dont certains font partie des classiques du cinéma français. Il y a donc une mémoire spécifiquement *cinématographique* du Front populaire, une mémoire (comme toujours) sélective à partir de laquelle se développent les images souvent nostalgiques du film de Barratier.

De nos jours, évoquer à l'écran un mouvement cinématographique célèbre qui reste associé à une période historique mouvementée relève d'une double gageure. Comment en effet tourner un film "populaire" au début du vingt-et-unième siècle, alors que les structures socioéconomiques de la France ont bien changé depuis les années

1930 et que les souvenirs des multiples espoirs¹—et des cruelles déceptions²—liés au Front populaire sont bien lointains? En tant qu'événement social et politique marquant, le Front (et ses conséquences durables) aurait-il acquis le statut de "lieu de mémoire", pour reprendre le célèbre concept de Pierre Nora? Le but de cet article est d'analyser, à partir de l'étude de cas fournie par *Faubourg 36*, de quelles façons certaines images des années trente, longtemps véhiculées par le cinéma, ont pu évoluer dans la mémoire historique française.

Des références prestigieuses

Tout en évoquant, parfois de façon détaillée, les épisodes les plus importants du Front populaire, *Faubourg 36* fait référence à plusieurs films des années trente qui, s'ils ne figuraient pas nécessairement parmi les plus grandes réussites commerciales de leur époque, sont par la suite devenus des classiques. Les films qui de nos jours paraissent les plus emblématiques des espérances et des déceptions suscitées par le Front populaire sont *La Belle Équipe*, de Julien Duvivier, et *Le Crime de M. Lange*, de Jean Renoir, tous deux sortis en 1936³. Rappelons que les principaux films qui à l'époque se réclamaient explicitement des idéaux sociopolitiques du Front populaire étaient *La Vie est à nous* (1936) et *La Marseillaise* (1938), tous deux réalisés par Renoir (quoique le premier ait été en partie le résultat d'un effort collectif de réalisation cinématographique), ainsi que *Le Temps des cerises* (1938), réalisé par Jean-Paul Le Chanois⁴ (sous le nom de Jean-Paul Dreyfus).

Il faut d'autre part préciser que les deux films qui sont de nos jours les plus célèbres (et les plus chargés d'aspirations utopiques), *La Belle Équipe* et *Le Crime de M. Lange*, n'ont pas connu de grands succès publics lors de leurs sorties en salles, ni l'un ni l'autre ne figurant sur la liste des quarante films les plus populaires de l'année 1936 (Guillaume-Grimaud 197). De même, ces deux films n'ont pas été conçus en tant qu'illustrations cinématographiques des objectifs sociopolitiques du Front populaire. Contrairement à Renoir, Duvivier n'a jamais fait preuve d'engagement politique. Quant à la coopérative ouvrière de *La Belle Équipe*, qui est certes d'inspiration fraternelle et généreuse mais qui n'a aucune visée révolutionnaire, elle se termine, du moins dans la

¹ "Le Front populaire, ce sont d'abord, pour beaucoup d'entre nous, des images et des symboles: celles des ouvriers en grève, celles des congés payés, images de joie, de fierté, de dignité conquise. Une mémoire héroïque et festive" (Winock et Nikel 9).

² "Le Front populaire a été un échec politique (majorité brisée au bout d'une année), économique (la France est restée dans la crise) et aussi un échec de l'objectif premier du Front: faire pièce au fascisme" (Winock et Nikel 162).

³ Voir Ousselin. Notons que le tournage du film de Renoir a eu lieu en 1935.

⁴ Le Chanois a également participé, en tant que coscénariste et coréalisateur, à *La Vie est à nous*.

conclusion initialement tournée, par un échec retentissant⁵. En ce qui concerne *Le Crime de M. Lange*, marqué par l'anticléricisme et l'antimilitarisme de son scénariste, Jacques Prévert, ce film ne reflète pas la volonté de rassemblement national qui caractérisa le Front populaire (la politique de la "main tendue" vers les catholiques; la réappropriation par la gauche des symboles patriotiques). Ce n'est donc que rétrospectivement, et par un processus inévitable d'anachronisme, que l'on peut considérer ces films comme étant représentatifs des idéaux associés au Front.

Il est clair que le scénario de *Faubourg 36* reprend plusieurs éléments thématiques de ces deux films: un groupe d'ouvriers, de techniciens et d'artistes qui tente de prendre en main son outil de travail, en se passant des patrons; l'idéalisme qui sous-tend leur projet coopératif; les dissensions internes du groupe d'amis; les oppositions externes à leur entreprise, dans le contexte de la crise économique. Comme dans *La Belle Équipe* (où il s'agissait d'une guinguette au bord de la Marne), la coopérative ouvrière cherche à réunir, et donc à faire participer, la communauté qui l'entoure en un lieu de convivialité, de rêves et de chansons. Comme dans *Le Crime de M. Lange*, un prologue et un épilogue encadrent l'essentiel du récit, qui est narré par un des principaux personnages, sous la forme d'un retour en arrière. Cependant, les multiples références cinématographiques du film de Barratier ne se limitent pas à ces deux films. Dès la scène d'ouverture de *Faubourg 36*, l'association du quartier et du motif musical annonce la teneur de l'intrigue, et invite les spectateurs à repérer d'autres références aux films de l'époque. La scène d'ouverture (0:01:25 - 0:02:10) du récit proprement dit, avec Pigoil en tant que narrateur, rappelle évidemment celle de *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair, qui descend des toits d'un quartier populaire jusqu'à un chanteur de rues. D'autres références viennent du cinéma américain, en particulier de Charles Chaplin (*The Kid*, 1921), lorsque Pigoil et son fils jouent ensemble sur scène (1:30:40 - 1:31:50). De façon plus inattendue, les scènes de music-hall virent à la fin de la représentation à un hommage aux comédies musicales américaines—qui, comme les films de Chaplin, ont été très populaires en France. Par exemple, il y a un clin d'œil à Busby Berkeley au moment où les sketches chantés au Chansonnia se déplacent vers une station balnéaire idyllique (1:36:05 - 1:36:45). À la fin du film, lorsque se termine l'épilogue de *Faubourg 36*, le rideau se referme pour clore le spectacle, comme dans *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné. Cette accumulation de références, dans un film dont l'essentiel de l'intrigue se déroule pendant le Front populaire, rappelle que *Faubourg 36* se situe dans la lignée d'une tradition cinématographique bien établie.

Dans le film de Barratier, les décors, comme c'était quasiment la règle pendant les années trente—*Toni* (1935) de Jean Renoir, étant une exception notable—sont pour la plus grande partie artificiels. Ironiquement pour un film qui plonge si profondément dans un moment fort de la mémoire historique française, de nombreuses scènes ont été

⁵ Le manque de succès commercial de *La Belle Équipe* obligea Duvivier à tourner une nouvelle conclusion, cette fois "heureuse", du récit (voir Guillaume-Grimaud 179-84).

tournées, co-production oblige, en République tchèque. Parmi les trois films qu'a réalisés Barratier à ce jour, les continuités techniques et thématiques sont évidentes. Pour *Faubourg 36*, il a choisi de travailler à nouveau avec plusieurs acteurs (Jugnot, Merad, Perrin) qui avaient joué dans *Les Choristes*. Plus récemment, Barratier a à nouveau exploité le filon de la nostalgie—et semble en avoir atteint les limites—avec *La Nouvelle Guerre des boutons* (2011).

La centralité du spectacle

Descendant du toit du Chansonnia vers la rue, ou du rêve à la réalité, la scène d'ouverture qui suit le prologue de *Faubourg 36* établit au centre du récit une salle de spectacle d'un quartier de Paris (ou de la région parisienne). Le music-hall, comme le signale le titre du film, se trouve à la périphérie de la capitale (sans que le lieu en soit précisé), la Tour Eiffel étant souvent visible, mais de loin. D'autres monuments familiers et prestigieux sont brièvement aperçus au cours du récit, toujours de loin: le Sacré-Cœur, Notre-Dame. Le faubourg qui constitue le cadre du récit n'est pas nommé. En réponse à la question du policier qui prend sa déposition, Pigoil affirme qu'il "n'y en a qu'un" (0:01:05 - 0:01:25). Il s'agit d'un quartier ostensiblement populaire⁶, proche de Paris sans en faire vraiment partie. Le nom que prendra le music-hall dans la dernière scène, "Faubourg 36", se confondant ainsi avec le titre du film, confirme la référence—déjà nostalgique—au Front populaire, qui fournit au film de Barratier son environnement historique et social. En dehors de la salle de spectacle (qui de son toit a l'avantage d'offrir une vue imprenable du centre de Paris), le quartier populaire et généralement solidaire qui l'entoure est représenté en agora communautaire, reflétant à nouveau les espérances de paix et de convivialité illustrées par les films de Duvivier et de Renoir. Conformément à l'esprit consensuel du Rassemblement populaire (véritable nom de l'alliance électorale du Parti communiste, de la SFIO et du Parti radical), qui avait pour but d'arriver à une association politique gagnante de la classe ouvrière et des classes moyennes, on verra dans *Faubourg 36* les commerçants du quartier soutenir la coopérative de techniciens et d'artistes qui a réussi à rouvrir et à faire revivre le music-hall local.

Bien que le film de Barratier abonde en détails qui témoignent d'un incontestable travail de recherche documentaire (dates, lieux, événements), une représentation cinématographique d'une période historique aussi chargée de mémoire(s) que le Front populaire ne saurait être uniformément "véridique" ou fidèle à une réalité historique univoque. On trouve dans *Faubourg 36* un équilibre instable entre un récit qui affiche un certain souci de véracité historique et l'ambiance, assez paradoxale, de nostalgie pour une période qui a pourtant vu les espoirs se transformer rapidement en

⁶ Le statut social du "Chansonnia", music-hall du faubourg dont la clientèle est populaire, est également établi à travers le contraste avec le cabaret luxueux et pseudo-exotique que possède Galapiat, "Les Mille et Une Nuits", situé dans un quartier chic et central de Paris.

déceptions. D'un côté, il y a donc un certain niveau de précision chronologique (le spectacle du Réveillon au Chansonnia; la radio qui annonce les résultats des élections législatives, y compris la date du 3 mai 1936, ainsi que les accords de Matignon du 8 juin; le bal populaire du 14 juillet); de l'autre, on trouve des scènes divertissantes de comédie musicale qui rappellent plutôt l'insouciance apolitique et individualiste de *Rigolboche* (un film réalisé par Christian-Jacque en 1936, avec Mistinguett en vedette) que l'engagement communautaire du *Crime de M. Lange*⁷.

Telle qu'elle est narrée par Pigoil, l'aventure du Chansonnia, qui est censée ne s'étaler que sur quelques semaines, prend fin pendant un bal du 14 juillet (pour sa part, Milou, en état d'ébriété, tient à chanter "Le Temps des cerises"), une référence de plus à un mouvement qui avait cherché à associer les revendications populaires à la reconquête par la gauche d'une certaine aura (et donc d'une légitimité) patriotique. Le récit proprement dit est toutefois encadré par un prologue et un épilogue, qui permettent d'insérer les artistes-activistes du Chansonnia, et les événements à l'échelle nationale qu'ils symbolisent, dans un cadre temporel élargi: de 1935 à 1945. Le Front populaire, épisode sociopolitique spécifique et relativement bref, est ainsi enchâssé dans une tranche historique plus vaste, qui inclut la Deuxième Guerre mondiale, l'Occupation et la Libération—cette dernière devenant en quelque sorte un prolongement des désirs de changement et de progrès qu'incarnait le Front.

Faubourg 36 alterne constamment entre, d'une part, une évocation précise, comportant des éléments de réalisme, de la période historique dans laquelle s'insère le récit, d'autre part, une représentation idéalisée, voire utopique, du Paris populaire de l'Entre-deux-guerres. Malgré certaines scènes qui font particulièrement ressortir le sombre contexte économique et géopolitique de la fin des années trente, le ton général du film est plutôt nostalgique, ce qui est renforcé par les chansons. Le prologue de *Faubourg 36* se passe la nuit du 31 décembre 1935. Alors que la fête du réveillon bat son plein dans la salle de spectacle, le patron du Chansonnia qui, lourdement endetté, vient d'être obligé de céder l'entreprise à un escroc nommé Galapiat, se suicide, entraînant la fermeture du music-hall et le chômage de tous ses employés (Galapiat ayant décidé de laisser l'immeuble vide, dans l'attente d'une opération immobilière). Dans l'esprit de la vague d'occupations d'usines de mai-juin 1936, vaste mouvement spontané qui déborda aussi bien les organisations syndicales que les partis politiques, le Chansonnia sera réveillé quelques mois plus tard de sa torpeur par ses anciens employés, qui remettront la salle en état avant de l'ouvrir au public.

Des personnages soigneusement choisis

Dans *La Marseillaise*, Jean Renoir a choisi de ne représenter presque aucun des personnages illustres liés à la Révolution—la grande exception étant Louis XVI, un roi

⁷ Voir les analyses comparatives de ces deux films que développent Andrew et Ungar (209-21).

plutôt bonhomme et médiocre dans ce film (Andrew et Ungar 142-74). Ses “acteurs de l’Histoire” sont des artisans, des paysans, des avocats, des prêtres. Des personnages souvent attachants, mais sans dimension héroïque personnelle, malgré leur désir de participer aux grands événements de leur époque (Renoir établit dans ce film de nombreux parallèles implicites entre la Révolution de 1789 et le Front populaire). Dans *Faubourg 36*, Barratier prend également le parti de suivre des personnages ordinaires—employés, techniciens, commerçants, artistes de music-hall—durant une période extraordinaire. Tout comme les monuments parisiens sont brièvement visibles, de loin, les grands événements liés au Front populaire sont aperçus de biais, à travers les déboires successifs et les succès occasionnels du groupe qui gravite autour du Chansonnia. Examinons les principaux membres de ce groupe (ce qui permettra également de signaler les principales étapes du récit).

Il y a d’abord l’incarnation du “Français moyen”, Germain Pigoil (Gérard Jugnot), le régisseur du Chansonnia. Son fils, “le même Jojo” (Maxence Perrin), est un joueur d’accordéon, instrument populaire par excellence. Vivianne, la femme de Pigoil (Élisabeth Vitali), l’a quitté, s’est remariée (avec un “négociant en spiritueux”) et a obtenu la garde de Jojo. En tant que chanteur ou musicien de rues, au début du récit, Jojo renvoie à une tradition populaire déjà surannée que René Clair avait évoquée dans *Sous les toits de Paris*. Pigoil, le narrateur du récit, perd tour à tour son statut de mari, de père et d’employé modèle. Réduit au chômage, il retrouvera sa dignité et son fils (mais finira par perdre sa liberté) à travers le projet collectif du Chansonnia. Les retrouvailles de Pigoil avec son fils, sur la petite place sur laquelle donne la fenêtre de son appartement, à la lueur d’un réverbère (1:29:00 - 1:30:30), constituent un contrepoint ironique à la scène du chanteur de rue qui réunit symboliquement le quartier dans *Sous les toits de Paris* (ou à celle du personnage joué par Jean Gabin qui rassemble les vacanciers à travers sa chanson “Quand on se promène au bord de l’eau” dans *La Belle Équipe*). Si Pigoil se réintègre à la coopérative qui fait à nouveau marcher le Chansonnia, les trois chanteurs (Jacky, Milou, Pigoil), accompagnés par l’accordéon du même Jojo, sont copieusement sifflés et hués par les habitants des immeubles environnants, furieux d’être dérangés dans leur sommeil. Cette scène de *Faubourg 36* constitue par ailleurs un exemple de l’usage d’un éclairage souvent contrastée d’ombres et de lumière, qui reprend l’esthétique du réalisme poétique des années trente.

Emile “Milou” Leibovich (Clovis Cornillac) est juif, représentant syndical et vétéran (imaginaire) de l’Armée rouge. *Faubourg 36* aborde donc des sujets qui restaient pour l’essentiel interdits d’écran au cours des années trente. En particulier, la question pourtant brûlante de l’antisémitisme ne sera vraiment abordée à l’écran qu’avec *La Grande Illusion* de Renoir. Bagarreux, prompt à s’échauffer, mais aussi séducteur invétéré, Milou, technicien de music-hall, est le personnage qui se rapproche le plus de ceux que jouait Jean Gabin durant les années trente (ce que rappelle, par exemple, le pas de danse qu’il esquisse en sortant de chez Douce). Cependant, alors que les personnages joués par

Gabin étaient souvent victimes d'une mort violente⁸, Milou échappera à la tentative d'assassinat commanditée par Galapiat. Milou est très tôt représenté en tant que syndicaliste et représentant d'une idéologie révolutionnaire, mais son lien avec le Parti communiste est atténué tout au long du récit. À notre époque postmarxiste, où la "classe ouvrière", autrefois en grande partie structurée par le Parti communiste français, n'existe plus en tant que telle (le terme n'étant plus guère utilisé en dehors d'un contexte historique), le personnage de Milou, afin de rester sympathique, ne pourrait être représenté, par exemple, en stalinien orthodoxe.

Douce (Nora Arnezeder) est sans doute le personnage qui se démarque le plus des modèles cinématographiques qu'a choisis Barratier. Signe que les temps ont changé, le principal personnage féminin est représenté fort différemment de la plupart des films des années trente. Amoureuse de Milou, mais surtout autonome et active, Douce rappelle par certains traits de caractère le volontarisme et l'indépendance de Valentine dans *Le Crime de M. Lange*⁹. Le succès que finit par connaître le music-hall du faubourg est en grande partie dû au talent de Douce en tant que chanteuse. C'est également son intervention qui permet au groupe d'amis de se réconcilier, de retrouver l'inspiration et l'énergie qui avaient caractérisé le début de leur projet collectif (par comparaison, le rôle de Gina dans *La Belle Équipe* est purement destructeur). Cette représentation d'un personnage féminin qui joue un rôle actif et positif, qui contribue de façon efficace à la réussite de l'entreprise communautaire, ne correspond pas à la misogynie ambiante qu'a longtemps affichée le cinéma français. Projection rétrospective des valeurs moins ouvertement inégalitaires de notre époque, le personnage de Douce reste cependant crédible dans le cadre du récit allégorique de *Faubourg 36*.

Jacky Jacquet (Kad Merad) est un humoriste raté qui se proclame "le prince des imitateurs" et qui sera un temps la dupe de Galapiat. Dans la scène où l'on voit pour la première fois "Le Chansonnia", c'est Jacky qui appelle les badauds à entrer au music-hall, en rappelant les prix: "4 francs à l'orchestre, et seulement 3 francs au balcon" (0:02:00 - 0:02:12). Après l'épisode de sa trahison momentanée (il s'était abaissé à donner des spectacles racistes pendant les réunions du SOC, pour le compte de Galapiat), Jacky se révélera un ami fidèle, un chanteur doué et un participant actif au projet de réouverture du Chansonnia. L'assassinat de Jacky (1:44:15 - 1:45:05) par les hommes de main de Galapiat (qui l'avaient pris pour Milou) précipitera la fin du récit, mais non pas des espoirs associés au music-hall. Les événements du récit cinématographique étant régulièrement ponctués par le contexte historique en arrière-plan, le meurtre de Jacky a lieu pendant la fête du 14 juillet, alors que le faubourg fête la réussite du Chansonnia.

⁸ Certains critiques attribuent une portée plus vaste à ces morts en série à l'écran: "La France déprime, elle se heurte à une réalité chaque jour plus pressante. Le spectre de la guerre. Elle ne veut pas la voir en face. Elle l'exorcise par un sacrifice, elle tue Jean Gabin. Plusieurs fois" (Jeancolas 195).

⁹ Voir l'analyse de Golsan. L'étude de Burch et Sellier fournit de nombreux exemples de la misogynie du cinéma français des années trente.

Max ou “Monsieur TSF” (Pierre Richard) est un personnage à la fois mineur et essentiel, en tant que chef d’orchestre et compositeur des chansons qui feront le succès du music-hall ressuscité. Il est initialement présenté comme un reclus volontaire qui ne sort plus de chez lui depuis vingt ans et qui ne connaît plus le monde extérieur qu’à travers la radio qu’il écoute constamment. C’est en entendant, par l’intermédiaire immatériel des ondes radiodiffusées, une voix venue du passé—celle de Douce, qu’il reconnaît subitement comme la fille d’une femme qu’il avait aimée—qu’il se réveille à la vie (à l’image du Chansonnia) et décide de sortir enfin de chez lui (1:12:12 - 1:13:30). Notons au passage que les années trente sont la période durant laquelle la radio, désignée alors par le sigle TSF (transmission sans fil), devient ce que l’on appellera plus tard un mass-média. La radio fait partie, avec la presse quotidienne, le music-hall et le cinéma, des formes de culture populaire représentées dans *Faubourg 36*¹⁰. En ce qui concerne le cinéma, il y a, en toute logique, une scène du film de Barratier qui se déroule dans une salle obscure et qui inclut les actualités, durant lesquelles Jojo aperçoit son père, entouré de ses camarades de travail, devant le Chansonnia (0:49:15 - 0:50:05).

Galapiat (Bernard-Pierre Donnadiou), qui, suivant les conseils sournois de son conseiller Triquet (0:27:30 - 0:28:10), s’affuble avec une ironie involontaire du titre de “bien-aimé”, est un homme d’affaires véreux qui rappelle l’incompétent patron-escroc Batala—mémorablement incarné par Jules Berry—dans *Le Crime de M. Lange*, ce que renforce la sonorité de son nom trisyllabique (Donnadiou évoque la tranquille roublardise, mais non pas l’exubérante truculence, du personnage joué par Berry). Amoureux (constamment éconduit) de Douce, Galapiat cherche à la posséder tout comme il possède déjà l’immeuble du Chansonnia. De façon significative, la salle de spectacle qu’il avait laissée vide et inutilisée ne l’intéresse qu’à partir du moment où ses anciens employés cherchent à la faire revivre. Fournisseur crapuleux de nervis briseurs de grèves à des entreprises occupées par leurs ouvriers, Galapiat est également un des dirigeants du parti antisémite et fascisant SOC (“Salubrité, Ordre, Combat”), dont les militants affectionnent le salut fasciste. Anachronisme voulu (en dehors de la structure tripartite de son slogan, qui rappelle également celui du Régime de Vichy), ce parti politique fictif appelle à une “Révolution nationale” dont le programme xénophobe ressemble beaucoup à ce qui allait bientôt se pratiquer durant l’Occupation et la Collaboration, sous l’autorité de Philippe Pétain. Au lieu de renvoyer directement à l’Action française, aux Croix-de-feu, ou à un autre mouvement d’extrême-droite ayant participé aux émeutes du 6 février 1934 (événement catalyseur qui mena au Rassemblement populaire), Barratier a choisi, dans ce cas comme dans d’autres, de ne

¹⁰ Dans le film de Barratier, c’est également la radio qui annonce des mesures qui ne figuraient pas dans le programme du Rassemblement populaire, mais qui résultent de la mobilisation des grévistes: “En cette nuit du 8 juin, on peut dire que c’est un accord historique que vient de signer Léon Blum à l’hôtel Matignon, avec les syndicats et les organisations patronales. Conclues sous la pression de la grève générale, les contrats collectifs prévoient désormais la semaine des 40 heures, le samedi chômé et le droit pour tout salarié à 2 semaines de congés payés.”

pas coller au suivi événementiel, de faire par conséquent appel à une mémoire historique plus large, plutôt que de faire de son film un documentaire sur le Front.

Cinéma et mémoire(s)

Comme il a été mentionné, Barratier semble avoir été particulièrement inspiré par le schéma narratif central de *La Belle Équipe* et du *Crime de M. Lange*: une tentative par un groupe d'amis et de collègues de faire fonctionner une entreprise de façon coopérative, entreprise qui sera à la fois un sursaut de solidarité face à la crise économique et une incarnation de l'espoir d'un temps nouveau, des nouvelles possibilités socioéconomiques associées au Front populaire. Dans *Faubourg 36*, un groupe d'amis, tous des ex-employés du music-hall "Le Chansonnia", occupent et tentent de faire revivre la salle de spectacle qui animait, avant la crise, le faubourg populaire. Projet collectif qui, comme dans les films de Duvivier et Renoir, sera marqué par la discorde et la désunion (avec toutefois des moments de réconciliation), et qui se terminera par un meurtre. Par opposition au déterminisme fataliste qui caractérise beaucoup des films associés au réalisme poétique des années trente, *Faubourg 36* comporte une fin, sous forme d'épilogue, qu'on peut qualifier d'heureuse (l'épilogue est situé peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le 31 décembre 1945, revenant ainsi de façon circulaire sur le prologue du récit, qui se passait la nuit du 31 décembre 1935). L'élimination physique de Galapiat, abattu par Pigoil afin de sauver Milou (1:49:00 - 1:49:45), est présentée comme un service rendu à la communauté, voire comme un acte de salubrité publique, comme celle de Batala dans *Le Crime de M. Lange*. Contrairement à Lange, qui sera "acquitté" à la fin du récit par un jury populaire improvisé (Valentine jouant le rôle de son avocat), Pigoil racontera son histoire à un policier qui, bien qu'il éprouve de la sympathie pour ce père de famille qui a tué le commanditaire du meurtre de Jacky, ne le mettra pas moins sous les verrous. Après avoir passé une dizaine d'années en prison, Pigoil en sortira, de façon à nouveau symbolique, peu après la Libération.

Durant l'essentiel du récit, *Faubourg 36* fournit une allégorie des "lendemains qui chantent" et des espérances liées aux Front populaire. Les grèves et les occupations d'usines de l'été 36 sont remémorées, mais aussi et peut-être surtout l'incontestable principale réussite sociale du mouvement: les premiers congés payés (Pigoil rêve d'emmener son fils au bord de la mer, ce qu'il ne réussira à faire que sur scène). Cependant, à l'opposé des références aux nouveaux espoirs qui traversent et réveillent les quartiers populaires de Paris, Triquet (Philippe du Janerand, qui jouait également dans *Les Choristes*), personnage cauteleux et souvent ridicule qui apparaît épisodiquement en tant que comptable et complice de Galapiat, ne cesse de semer des références à première vue saugrenues à un passé monarchique qu'il perçoit comme étant prestigieux: Charles VI, dit le bien-aimé; la fuite à Varennes de Louis XVI. Deux mémoires historiques idéalisées, l'une populaire, l'autre aristocratique, s'affrontent donc dans

Faubourg 36, sous l'incarnation des luttes et événements politiques des années trente. Afin d'illustrer certains de ces événements, Barratier parsème son film de petits détails, comme les plats du jour annoncés à la vitrine du café Célestin (dont le patron soutient le projet des artistes et techniciens du Chansonnia). Par exemple, la "poule au pot Matignon" rappelle les Accords de Matignon qui menèrent en particulier à la semaine des 40 heures et aux congés payés (1:09:05 - 1:09:30), mais renvoie également aux références monarchiques de Triquet, dans ce cas à la tradition selon laquelle Henri IV aurait voulu que chaque laboureur ait les moyens d'avoir une poule dans son pot le dimanche.

En dépit de sa thématique, une seule scène de *Faubourg 36* a lieu à l'intérieur d'une usine ou d'un atelier: celle où le délégué syndical Milou (bien qu'il travaille ailleurs) fait voter à mains levées le début de la grève à l'atelier de blanchisserie industrielle (0:11:10 - 0:12:00), grève qui sera presque aussitôt interrompue par l'arrivée des briseurs de grève à la solde de Galapiat (0:13:55 - 0:15:40). De fait, en organisant l'essentiel du récit autour du Chansonnia et des artistes et techniciens qui y travaillent, Barratier a évité de dépeindre directement les mouvements d'occupation d'usines et de "grève sur le tas" qui ont mené aux accords de Matignon. Entorse évidente à toute notion de réalisme cinématographique, les principales revendications ouvrières de l'époque, ainsi que les véritables conflits sociaux liés aux conditions de travail, n'occupent que peu de place dans le récit. Cependant, en mettant au centre de son film un lieu de spectacle et de loisirs¹¹, Barratier reflète assez fidèlement la production cinématographique des années trente, qui tendait le plus souvent à représenter des activités de loisirs plutôt que de travail: "French 1930s films obsessively depict people having fun: in cafés, *bals-musette*, *ginguettes*, night-clubs, music-halls, and casinos, usually to the sound of song and music" (Vincendeau 52). Des films comme *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) ou *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938), tous deux avec Jean Gabin, où l'on voit des ouvriers industriels à leur lieu de travail, constituent en effet des exceptions.

Moment crucial et emblématique des luttes ouvrières, le Front populaire est entre autres caractérisé par les mouvements de grève les plus importants de l'histoire française (le nombre total de grévistes ne sera dépassé qu'en mai-juin 1968). Même si de nombreux acquis sociaux du Front n'ont guère duré (ou ont dû attendre l'après-guerre pour être concrétisés), les congés payés restent associés à cette période. Au-delà des images d'Épinal, il convient toutefois de noter que le sursaut progressiste et les bouleversements sociopolitiques de l'été 1936 s'accompagnent de continuités qu'il faut bien appeler conservatrices: par exemple, les femmes n'obtiennent pas le droit de vote (bien que trois femmes, dont Irène Joliot-Curie, prix Nobel de chimie, participent au

¹¹ *Faubourg 36* illustre de façon assez réaliste ce que pouvait inclure une salle de spectacle populaire: l'imitateur, mais aussi le chanteur d'opérette, le comique troupier, le chanteur de charme et autres rappels des attractions classiques du music-hall d'avant-guerre. Rappelons que le succès de la coopérative éditoriale du *Crime de M. Lange* reposait sur la publication d'un feuilleton populaire narrant les aventures d'un héros de western, "Arizona Jim".

premier gouvernement de Léon Blum); de même, l'empire colonial français reste pour l'essentiel inchangé durant le Front populaire.

Faubourg et banlieue

Dans son *Dictionnaire des idées reçues* (publié à titre posthume en 1913), Gustave Flaubert annonce narquoisement: "Faubourgs: terribles dans les révolutions" (35)—une appréciation qui semble bien dépassée, les "quartiers dangereux" ou "zones urbaines sensibles" ayant le plus souvent été déplacés vers les banlieues, et donc plus loin du centre-ville. En dehors de l'année, le titre du film de Barratier est donc lui-même désuet. À l'exception de l'intitulé de certaines rues parisiennes, le terme de "faubourg", qui renvoie au développement de la ville à l'ère préindustrielle, n'est plus guère utilisé, ayant été remplacé par "banlieue" (puis par "cité", "quartier", "grands ensembles", "zone périphérique", etc.). N'évoquant plus la notion vaguement menaçante de zone urbaine limitrophe et déclassée, et donc sujette à des révoltes ou émeutes périodiques, le faubourg n'est plus qu'un des divers quartiers d'une ville (et peut même en devenir un des plus attirants). Comme le précise Pierre Merlin: "Certains faubourgs, les plus anciens, sont aujourd'hui souvent incorporés à la ville" (12). Pour sa part, Alain Faure signale que c'est "le mot 'banlieue' qui a remplacé 'faubourg' dans le vocabulaire de la déqualification attachée aux lieux habités par les pauvres" (18). L'ancienne opposition entre le centre-ville et les faubourgs n'est donc plus d'actualité (si tant est qu'elle ait encore pu l'être au cours des années trente). Quant au lieu où se situe l'essentiel du récit, il reste suffisamment ambigu pour pouvoir se trouver soit à l'intérieur des limites de Paris intra-muros, soit juste au-delà (de nos jours, nous dirions: au-delà du périphérique). Le décor des rues montantes et descendantes où habite Pigoil évoque Montmartre, mais certaines scènes du film peuvent se dérouler dans une banlieue industrielle. C'est ce statut intermédiaire—ni tout à fait Paris, ni tout à fait la banlieue—qui caractérise le "faubourg" populaire du film de Barratier.

La fin de *Faubourg 36* est en partie "heureuse", un contraste évident avec la plupart des films des années 1930 qui sont de nos jours considérés comme des classiques. Ce film du début du vingt et unième siècle fournit plusieurs indications sur les façons dont la société française a évolué, ne serait-ce que par la représentation socioculturelle de ce que nous appelons plutôt les banlieues, les cités ou les quartiers périphériques des grandes villes. Comme l'indique l'analyse détaillée de David-Alexandre Wagner, les "films de banlieue" (l'appellation la plus couramment acceptée d'un genre récent qui s'est progressivement diversifié) actuels offrent généralement des images fort différentes—une communauté métissée subissant de nouvelles formes de domination sociale—de celles, nimbées de nostalgie, que l'on trouve dans le film de Barratier. On peut se demander dans quelle mesure ce regard cinématographique lénifiant sur un "faubourg" populaire d'avant-guerre permet d'éviter de considérer les banlieues ou quartiers "en difficulté" d'aujourd'hui.

Un antisémitisme atténué

Faubourg 36 est un film ambitieux qui réunit et met à jour plusieurs aspects de la mémoire historique française. Dans un film situé pendant l'essor d'un mouvement politique qui a mené à l'élection du premier Chef du gouvernement juif de l'histoire de France, Léon Blum, Barratier n'évite pas la question de l'antisémitisme. Cependant, comme dans d'autres domaines, *Faubourg 36* ne reflète pas directement l'époque durant laquelle se situe son récit. En faisant du personnage juif non pas un financier vraisemblablement corrompu mais un délégué syndical et membre (ou du moins sympathisant) du Parti communiste¹², le film de Barratier ne représente pas les traits caractéristiques de la propagande antisémite—telle qu'on pouvait la percevoir au cinéma comme au théâtre¹³—qui s'était développée depuis la fin du dix-neuvième siècle. Plutôt que l'affairisme de Stavisky ou le pouvoir économique des Rothschild, Milou évoque indirectement la menace du collectivisme, telle qu'elle était incarnée par le socialiste Léon Blum (voire le communiste dissident Léon Trotski).

Dans l'imaginaire antisémite de l'époque, Milou reflète donc le spectre de la subversion politique, au lieu du péril fantasmatique et jusque-là prépondérant d'une mainmise économique par la "banque juive", qui ne pouvait qu'aboutir à une emprise généralisée et pernicieuse sur de larges secteurs de la vie culturelle française: "Après un noyautage progressif, les Juifs depuis 1933, ont acquis dans le cinéma français cette majorité qui leur permet une colonisation complète" (Rebatet 54-55). Or, n'étant le représentant d'aucun pouvoir financier ou culturel, Milou ne peut guère incarner l'épouvantail de la "colonisation" juive que fustigeait le collaborateur Lucien Rebatet et bien d'autres auteurs ouvertement antisémites, avant et pendant l'Occupation. À titre de comparaison, dans *La Grande Illusion* (1937), Renoir avait choisi d'affronter directement le stéréotype du juif enrichi—et donc spoliateur—à travers le personnage de Rosenthal, joué par Marcel Dalio¹⁴. Le même acteur reprendra d'ailleurs certains éléments caractéristiques de ce rôle, cette fois à travers le personnage de Robert de La Chesnaye, dans *La Règle du jeu* (1939).

¹² La représentation de Milou en tant que militant subversif est renforcée par le chef des briseurs de grève, qui lui lance une menace—"Toi et tes cocos, vous avez cinq minutes pour vous barrer"—avant d'ajouter: "Ça sent le youpin ici" (0:14:20 - 0:14:30).

¹³ "[C]ette notion d'argent dans une France qui fait de 'la banque juive' la responsable de tous ses maux économiques et du 'théâtre juif' le responsable de sa décadence intellectuelle" (Meyer-Plantureux 53).

¹⁴ À cause de cette représentation positive d'un personnage juif dans un film célèbre, Dalio fera l'objet d'une campagne antisémite après l'invasion allemande.

Une image consensuelle

Dans l'espace narratif de *Faubourg 36*, les polémiques souvent acharnées que suscitérent longtemps le Front populaire et ses conséquences socioculturelles semblent s'être atténuées, sinon durablement calmées. Tout comme Batala, le patron corrompu et manipulateur, représentait le seul véritable obstacle au succès du projet coopératif dépeint dans *Le Crime de M. Lange*, il n'y a dans le film de Barratier que le personnage trouble et socialement marginalisé de Galapiat qui puisse freiner ou faire obstacle à la réussite du Chansonnia, de l'équipe solidaire qui l'anime et du quartier qui le soutient. Dans les deux cas, l'élimination d'un personnage dont le rôle est purement négatif ouvre la voie à la réconciliation et l'apaisement à l'intérieur d'une microsociété qui se veut progressiste—le prix à payer étant l'exil symbolique du principal animateur (Lange, Pigoil) du groupe qui incarnait le renouveau social¹⁵. Il n'est guère étonnant que dans un film aussi teinté de nostalgie que *Faubourg 36*, les conflits idéologiques bien plus larges des années trente passent au second plan, alors que se développe le récit consensuel et rassurant du groupe d'amis du Chansonnia.

Dans l'ensemble, ce regard cinématographique rétrospectif sur une période historique célèbre et controversée paraît à la fois innovateur sur le plan technique et banal quant au contenu. Reprenant des éléments thématiques et narratifs de films qui sont de nos jours considérés comme des classiques (et leur rendant ainsi un hommage appuyé), *Faubourg 36* apporte toutefois une sensibilité nouvelle à des enjeux socioculturels autrefois occultés dans de nombreux films "grand public". Si le deuxième film réalisé par Christophe Barratier, qui s'est visiblement inspiré d'une tradition cinématographique prestigieuse, a probablement peu de chances de devenir à son tour un classique, il a le mérite notable de remémorer à l'écran, et à travers le prisme des préoccupations de notre époque, certains aspects d'un épisode crucial des luttes sociopolitiques de la France du vingtième siècle.

ŒUVRES CITÉES

- Andrew, Dudley, and Steven Ungar. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge: Harvard UP, 2005. Print.
- Barratier, Christophe, réal. *Faubourg 36*. Galatée, 2008. DVD.
- , réal. *La nouvelle guerre des boutons*. Studio 37, 2011. DVD.
- , réal. *Les Choristes*. Vega, 2004. DVD.
- Burch, Noël, et Geneviève Sellier. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*. Paris: Nathan, 1996. Print.

¹⁵ Au niveau stylistique, Barratier s'est toutefois gardé d'imiter le célèbre panoramique du film de Renoir, qui marque le moment où Lange abat Batala.

- Carné, Marcel, réal. *Le jour se lève*. Sigma, 1939. DVD.
- , réal. *Les enfants du paradis*. Pathé, 1945. DVD.
- Chaplin, Charles, réal. *The Kid*. First National, 1921. DVD.
- Christian-Jacque, réal. *Rigolboche*. Sigma, 1936. DVD.
- Clair, René, réal. *Sous les toits de Paris*. Tobis, 1930. DVD.
- Duvivier, Julien, réal. *La Belle Équipe*. Ciné-Arys, 1936. DVD.
- Faure, Alain. "Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet." *Les mots de la stigmatisation urbaine*. Éd. Jean-Charles Depaule. Paris: Unesco, 2006. 9-39. Print.
- Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Boucher, 2002. Print.
- Golsan, Katherine. "Valentine's Love Story: Feminine Discursive Power and Its Limits in *Le Crime de M. Lange*." *French Review* 79.6 (May 2006): 1168-86. Print.
- Guillaume-Grimaud, Geneviève. *Le cinéma du Front populaire*. Paris: Lherminier, 1986.
- Jeancolas, Jean-Pierre. "Cinéma des années trente: La crise et l'image de la crise." *Le mouvement social* 154 (janvier-mars 1991): 173-95. Print.
- Le Chanois, Jean-Paul, réal. *Le temps des cerises*. Films populaires, 1938. DVD.
- Merlin, Pierre. *Les banlieues des villes françaises*. Paris: Documentation française, 1998. Print.
- Meyer-Plantureux, Chantal. *Les enfants de Shylock, ou l'antisémitisme sur scène*. Paris: Complexes, 2005. Print.
- Nora, Pierre, éd. *Les lieux de mémoire*. 7 vol. Paris: Gallimard, 1984-1992. Print.
- Ousselin, Edward. "Film and the Popular Front: *La Belle Équipe* and *Le crime de M. Lange*." *French Review* 79.5 (April 2006): 952-62. Print.
- Rebatet, Lucien. *Les tribus du cinéma et du théâtre*. Paris: NEF, 1941. Print.
- Renoir, Jean, réal. *La bête humaine*. Hakim, 1938. DVD.
- , réal. *La grande illusion*. RAC, 1937. DVD.
- , réal. *La Marseillaise*. CGT, 1938. DVD.
- , réal. *La règle du jeu*. NEF, 1939. DVD.
- , réal. *La vie est à nous*. PCF, 1936. DVD.
- , réal. *Le crime de M. Lange*. Obéron, 1936. DVD.
- , réal. *Toni*. Films d'aujourd'hui, 1935. DVD.
- Vincendeau, Ginette. "From the *Bal populaire* to the Casino: Class and Leisure in the French Films of the 1930s." *Nottingham French Studies* 31.2 (Sept. 1992): 52-70. Print.
- Wagner, David-Alexandre. *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée: La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Berne: Peter Lang, 2011. Print.
- Winock, Michel, et Séverine Nikel. *La gauche au pouvoir: L'héritage du Front populaire*. Paris: Bayard, 2006. Print.