

Travail de mémoire :
Années noires, image, intergénérationnalité

par

Diane Mae Michael

Thèse soumise à
l'University of Birmingham
pour le diplôme de
Docteur en philosophie

Department of French
School of Languages, Cultures, Art History and Music
University of Birmingham

Avril 2024

UNIVERSITY OF
BIRMINGHAM

University of Birmingham Research Archive

e-theses repository

This unpublished thesis/dissertation is copyright of the author and/or third parties. The intellectual property rights of the author or third parties in respect of this work are as defined by The Copyright Designs and Patents Act 1988 or as modified by any successor legislation.

Any use made of information contained in this thesis/dissertation must be in accordance with that legislation and must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder.

Résumé

La présente étude porte sur les efforts français utilisant l'image en mouvement pour transmettre la mémoire traumatique des années noires (1940-1944) et répond à une tendance courante des études de mémoire. Elle argumente pour traiter le travail de mémoire dans son intégralité en accordant une plus grande place à l'image cinématographique, les générations variées et l'imbrication de la mémoire collective et la mémoire personnelle. Indicateur temporel et affectif des progrès du travail de mémoire, l'intergénérationnalité de l'image des années noires examine dans une optique « générationnelle » l'engagement créatif avec l'image cinématographique dans dix films français d'Occupation réalisés entre 1941 et 2011. Des tropes de familles intergénérationnelles, exposés par l'analyse de l'image cinématographique, facilite cet engagement créatif. Au fil des décennies, la mixité multigénérationnelle changeante des réalisateurs, des publics et des critiques impliqués dans l'engagement fait converger la mémoire collective de l'époque de la production des films et les mémoires personnelles de ces personnes. Comme exprimé à travers les documents de production et de réception, cet engagement conjugué avec les dix films résulte en représentations qui signalent ainsi des points temporels et affectifs des progrès du travail de mémoire. Ensemble, les représentations tracent la trajectoire du travail de mémoire et son arc affectif. Au cœur de cet engagement se trouve le potentiel spatio-temporel de l'image cinématographique qui conjugue expérience, passé et présent. Centrée sur l'image cinématographique et son potentiel pour engager les générations dans le travail de mémoire, la présente étude remet en question la tendance à minimiser l'image cinématographique, à limiter les générations et

à subordonner la mémoire personnelle. Cela faisant, elle s'appuie sur d'importantes œuvres théoriques, philosophiques et pratiques dans les études de film, de mémoire et d'histoire pour considérer les « possibles » de l'image cinématographique pour accéder à la convergence des mémoires collective et personnelle tout en engageant des générations variées dans le travail de mémoire. La présente étude rejoint donc l'avant-garde du champ interdisciplinaire des études de mémoire, où des études de pointe explorent les relations mnémoniques aux dimensions transcendantes.

Remerciements

Ma sincère gratitude au Dr Kate Ince et au Dr Andrew Watts pour leur supervision, leur conseils et leurs encouragements qui ont permis de mener à bien cette thèse.

De même, je suis reconnaissante envers mes professeurs de français, mes collègues et mes étudiants et élèves grâce auxquels, au fil des décennies, je continue d'améliorer mon français.

Plus récemment, je remercie Anne Le Borgne-David d'*Au plaisir de vous lire* qui a révisé cette thèse pour les conventions de langue, d'orthographe et de grammaire.

Je rends grâce à mes proches, famille et amis, pour leur patience, leur amour et leurs prières.

Toute louange et gloire soient à Dieu pour son aide qui a rendu possible l'achèvement de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

VERS RE-PRÉSENTER LE TRAVAIL DE MÉMOIRE.....	1
INTRODUCTION.....	1
METHODOLOGIE	3
<i>Recadrage</i>	<i>4</i>
<i>Avantage</i>	<i>6</i>
<i>Image</i>	<i>8</i>
ANALYSE DOCUMENTAIRE.....	10
<i>Formulations</i>	<i>10</i>
<i>Structures, technologies, relations mnémoniques</i>	<i>12</i>
<i>Apports au domaine d'études</i>	<i>18</i>
PRECISIONS THEORIQUES.....	19
<i>Générationns</i>	<i>19</i>
<i>Images.....</i>	<i>27</i>
<i>Objectifs</i>	<i>39</i>
1 IN MEDIAS RES : FILM MUET.....	43
<i>L'ASSASSINAT DU PERE NOËL.....</i>	<i>49</i>
<i>LES INCONNUS DANS LA MAISON</i>	<i>62</i>
<i>LE CORBEAU</i>	<i>74</i>
<i>LES CAVES DU MAJESTIC</i>	<i>92</i>
2 MYTHE : CONTRE-RÉSISTANCE.....	105
<i>LE SILENCE DE LA MER</i>	<i>109</i>
<i>L'ARMEE DU CRIME</i>	<i>129</i>
3 HISTOIRE : RÉVISION OPPOSÉE	159
<i>L'ŒIL DE VICHY.....</i>	<i>168</i>
<i>PETAİN</i>	<i>190</i>
4 CAUSE : PARADOXES POLARISANTS.....	219
<i>LACOMBE LUCIEN</i>	<i>222</i>

<i>LES HOMMES LIBRES</i>	253
CONCLUSION	281
<i>REGARD ADOPTE</i>	281
<i>POINT DE VUE PRECISE</i>	283
<i>CHAMP DE VISION INSPECTE</i>	285
<i>HORIZON MIS EN EVIDENCE</i>	289
LISTE DES TRAVAUX CITÉS	292

VERS RE-PRÉSENTER LE TRAVAIL DE MÉMOIRE

INTRODUCTION

Sur un sommet vosgien à huit kilomètres de la gare de Rothau, France, la cime d'un monument en marbre blanc pique le ciel au-dessus de l'ancien camp de concentration Natzweiler-Struthof et domine le paysage pastoral. Son inscription, « Aux héros et martyrs de la déportation, la France reconnaissante », représente la mémoire collective des années noires,¹ l'expérience qui a rompu la symbiose de l'État, dépendant de la voix du peuple pour exister, et du Français, dépendant de l'État pour garantir son identité (Hayward 133-34). La rupture a provoqué une crise nationale-individuelle identitaire qui a pris corps dans la réalité irréaliste de la France « being 'not herself' but 'other' and suppressed, and yet, ... having the semblance of being herself » (Hayward 140). Dans le souci de transmettre aux nouvelles générations cette mémoire chargée en traumatismes, un musée modeste dans l'enceinte du camp et un centre éducatif hors de son périmètre interprètent l'inscription, principalement via des représentations photographiques et filmiques. Érigés entre 1964 et 2005, le monument, musée et centre matérialisent des dimensions de la mémoire collective des années noires : sa magnitude nationale pour la première génération et sa durée s'étendant jusqu'aux deuxième et troisième postgénération.² Ces dimensions manifestent le défi de

¹ L'expression « années noires » est à mettre au crédit de Jean Guéhenno. Son *Journal des années noires, 1940-1944* (Gallimard, 1947) raconte le quotidien sous l'Occupation comme une expérience ignominieuse.

² La « postgénération », attribuée à Eva Hoffman et centrale à la théorie de la postmémoire de Marianne Hirsch, désigne les descendants des survivants de l'Holocauste, qui ressentent la responsabilité de raconter l'histoire de leurs parents « accurately and affectively, without appropriating them » (Marianne Hirsch, « Works in Progress : Sketches, Prolegomena, Afterthoughts », *Women's Studies Quarterly* 48 : 1 & 2, spring/summer 2020, p. 142).

transmettre cette mémoire, un défi compliqué par l'implication des mémoires personnelles, dont la magnitude particulière et la durée affectent les mêmes générations. *Le Struthof 1941-1944 : L'histoire du seul camp de concentration nazi en France* (Seemann et Jomy, 1995), un documentaire tourné dans l'ancien camp et aux alentours, illustre cette complication. Une « histoire » du camp, le documentaire se concentre néanmoins sur treize anciens détenus, voisins paysans et résidents de Rothau qui racontent des souvenirs privés encore marqués par l'angoisse, l'évasion et la distanciation. Emmêlées dans la préoccupation du même événement traumatique, la mémoire collective et la mémoire personnelle se préoccupent des efforts de transmission isolés. Le caractère « historique » des images, chargées d'effectuer ces efforts exacerbe le défi. Les photographies et extraits de films d'archives de Natzweiler-Struthof remémorent le passé de façon impersonnelle et distante. L'image documentaire du *Struthof* suspend, dans le présent privé, des souvenirs personnels qui appartiennent à ce passé. Alors, la transmission devient une question d'engagement avec des images accentuant la distance entre les postgénération et l'expérience des années noires. En même temps, les efforts de Natzweiler-Struthof et du *Struthof* mettent en évidence le lien inextricable entre les mémoires collective et personnelle.

Cela soulève d'importantes questions sur la transmission d'une mémoire mêlant le collectif et le personnel en utilisant des images, en particulier l'image en mouvement comme point commun. Compte tenu de la nature engageante de l'image cinématographique, quel rôle pourrait-elle jouer dans la transmission de la mémoire ? Étant donné le processus de transmission à travers les générations, quel rôle a-t-elle déjà joué dans le travail de mémoire ? Quels rapports intergénérationnels et multigénérationnels

existent, respectivement, parmi les membres de chaque génération de transmission et entre ces générations au cours du travail de mémoire ? Comment l'intergénérationnalité et la multigénérationnalité, reflètent-elles les mémoires collective et personnelle qu'elles représentent ? Ces questions peuvent se réduire à celle qui oriente l'étude présente : comment recadrer l'étude de la mémoire traumatique autour de l'image cinématographique engageante de telle sorte que sa médiation prenne en compte l'imbrication de la mémoire collective et de la mémoire personnelle durant l'ensemble du processus de transmission ?

METHODOLOGIE

La présente thèse aborde cette question à partir de la convergence des études de film, de mémoire et d'histoire, en utilisant le concept de « l'intergénérationnalité de l'image des années noires ». Indicateur de progrès du « travail de mémoire »,³ l'intergénérationnalité de l'image examine dans une optique « générationnelle » l'engagement créatif avec l'image cinématographique. Dans cette image, un personnage et ses « familles » interagissent dans des milieux intergénérationnels définis par une perspective générationnelle. Un trope de famille, qui émerge de ces interactions interpersonnelles réalistes et crédibles, engage le réalisateur et les spectateurs multigénérationnels de façon créative avec cette image. Comme le manifestent des documents extra-filmiques, l'engagement résulte en ce qu'on appelle les « représentations » qui révèlent les mémoires personnelles impliquées dans l'engagement et la mémoire collective enracinée dans l'ère. Individuellement, les représentations signalent les progrès

³ Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur développe la notion de « travail de mémoire » en parallèle avec la notion freudienne de « travail de deuil » (Éditions du Seuil, 2000, pp. 86-95). Ce développement s'inscrit dans un schéma plus large abordant les mémoires collectives et personnelles.

du travail de mémoire ; ensemble elles constituent sa trajectoire complète. En cette capacité, l'intergénérationnalité de l'image recadre la mémoire traumatique des années noires à l'aune du travail de mémoire, profite de l'entrelacement du collectif et du personnel et se concentre sur le rôle de l'image cinématographique. Cette étude entreprend ainsi une analyse visant à re-présenter le travail de mémoire.

Recadrage

Le recadrage invoque les quatre générations associées à la trajectoire d'une mémoire traumatique,⁴ de sa conception jusqu'à sa désensibilisation. Ces quatre générations se traduisent par les réalisateurs et les spectateurs impliqués dans dix films français tournés sous ou sur l'Occupation qui couvrent les soixante-dix ans de la trajectoire. Ces films sont *L'Assassinat du Père Noël* (Christian-Jacque, 1941), *Les Inconnus dans la maison* (Decoin, 1942), *Le Corbeau* (Clouzot, 1943), *Les Caves du Majestic* (Pottier, 1944/1945), *Le Silence de la mer* (Melville, 1948/1949), *Lacombe Lucien* (Malle, 1974), *L'Œil de Vichy* (Chabrol, 1993), *Pétain* (Marbœuf, 1993), *L'Armée du crime* (Guédiguian, 2009) et *Les Hommes libres* (Ferroukhi, 2011). À l'exception de *L'Œil de Vichy*, un prétendu documentaire, les films sont des longs métrages comprenant trois films policiers, un film noir, deux drames psychologiques, un film biographique, et deux films « historiques ». Film important dans le travail de mémoire, *L'Œil de Vichy* est inclus avec les longs métrages en raison de son caractère semi narratif (Aumont et Marie 91) et son montage manipulé (Bertin-Maghit, « Le

⁴ Sur la base de la théorie de la mémoire sociale chez Maurice Halbwachs, Jan Assman présuppose l'implication du *sæculum* (trois ou quatre générations, quatre-vingts ans) dans la transmission de la mémoire culturelle (Jan Assman et John Czaplicka, « Collective Memory and Cultural Identity », *New German Critique*, no. 65, spring-summer 1995, p. 127). La mémoire culturelle elle-même se configure horizontalement autour d'événements fatidiques (*Ibid.*, p. 129).

monde » 115-16). Sur la trajectoire, les films appartiennent à cinq phases correspondant au travail de mémoire : l'expérience des années noires (1940-1944) et six expressions de sa mémoire—dans l'après-guerre (1945-1969), après deux ouvertures des archives nationales (années 1970 et 1990) et pendant et après la disparition de la première génération (années 2000).

Quoique manifestant des similarités avec les périodisations innovatrices de Sylvie Lindeperg⁵ et d'Henry Rousso,⁶ la trajectoire s'en distingue par sa durée et sa portée. La périodisation de Lindeperg porte sur des reflets auto-référents sur les « écrans de l'ombre » qui contribue à la formation de la mémoire collective des années noires. Elle se divise en la période de la naissance (1944-1946) d'un mythe triparti—le Résistant-la vraie France-des martyrs stéréotypés—et en trois étapes de sa postérité (1947-1969). Les deux premières étapes sous la IV^e République se désintéressent du mythe, le remplaçant par « les chroniques familiales et les récits intimistes » (Lindeperg 262), tandis que la dernière le reprend. La périodisation de Rousso désigne « l'écran des années noires » comme étant un vecteur de la transmission de la mémoire collective obsédante de Vichy. Cette transmission se divise en six périodes. Les quatre premières réitèrent la périodisation de Lindeperg, tout en reformulant le thème familial sous la IV^e République en termes de « vécu de la majorité des Français pendant les heures sombres » (Rousso 244).⁷ La cinquième et la sixième période ajoutent le traitement rétrograde de la mémoire aux années 1970 et sa banalisation aux années 1980. Finalement, Rousso prolonge la périodisation jusqu'à la résurgence de la

⁵ Sylvie Lindeperg, *Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, 1997.

⁶ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1990 [2^e éd.].

⁷ Rousso attribue l'observation à Jean-Pierre Jeancolas (*Histoire du cinéma français*, Armand Colin, 2009 [1995]). Les pages 50 à 58 dans Jeancolas traitent du « cinéma occupé ».

mémoire dans les années 1990 et l'apaisement de sa hantise dans les années 2000.⁸ Sous-jacentes les six périodes sont les quatre phases du « syndrome » : le deuil inachevé entre 1944 et 1954, le refoulement de 1954 à 1971, le retour du refoulé entre 1971 et 1974 et par la suite l'obsession durant jusqu'à la prolongation (Rouso 19). La trajectoire de la présente étude représente l'arc affectif de la mémoire des années noires, depuis le début de la mémoire traumatique jusqu'à sa désensibilisation attestée par des versions correctives du récit national.⁹ Outre la durée qui dépasse celles des périodisations, la portée de la trajectoire est plus inclusive, portant sur des représentations intergénérationnelles qui entrelacent les mémoires collective et personnelle.

Avantage

L'intergénérationnalité de l'image profite de cet entrelacement en examinant des documents de production et de réception dans une double optique. Cela rend visible l'interaction entre la période et l'individu, la mémoire collective et la mémoire personnelle. Pour chaque film, les documents comprennent des articles de presse, des critiques, des films d'actualités, des interviews, des scénarios, des suppléments de DVD, des témoignages, etc. L'une des optiques considère les documents en termes de position générationnelle du réalisateur et du spectateur par rapport à l'époque des années noires ; elle révèle principalement la mémoire collective de l'époque du film. L'autre optique considère les

⁸ Voir Éric Conan et Henry Rouso, *Vichy : Un passé qui ne passe pas* (Gallimard, 1996) et Richard J. Golsan, « Entretien avec Henry Rouso », dans *Mémoires occupées* (Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 159-64).

⁹ Will Higbee étudie les versions correctives qu'offrent des films tournés par des réalisateurs d'origine maghrébine (*Post-beur Cinema : North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*, Edinburgh University Press, 2013, p. 71). *L'Armée du crime* par l'Arménien Robert Guédiguian semble préfigurer ce courant en offrant une version ethniquement corrective du mythe Résistant. Voir chapitre 2 de la présente étude.

documents en termes d'engagement avec l'image cinématographique, comme en témoignent les investissements créatifs du réalisateur et les interprétations imaginatives du spectateur ; elle révèle principalement la mémoire personnelle. Centre d'attention des documents, l'image cinématographique est au cœur de l'entrelacement. Cette image facilite l'engagement à travers un trope de famille qui émerge des interactions dans des milieux intergénérationnels définis par une perspective générationnelle.¹⁰ Bien plus que le simple moyen de peindre un portrait familial, les milieux et les interactions se concentrent sur l'intergénérationnel et servent de point d'ancrage familial pour engager de manière créative des multigénérationnels de réalisateurs et de spectateurs avec l'image cinématographique. Les variations dans l'engagement de la première à la quatrième génération envers la mémoire des années noires se manifestent dans les interprétations de l'image qui en résultent. Pour chaque film, les interprétations aboutissent à une « représentation » révélatrice des visions personnelles et d'époque des années noires. Pour les dix films, ces représentations constituent des variations de l'intergénérationnalité de l'image des années noires, rendant ainsi visibles des progrès dans le travail de mémoire. Pour augmenter la visibilité, les dix films sont groupés pour accentuer leur intergénérationnalité et leur multigénérationnalité. *L'Assassinat du Père Noël*, *Les Inconnus dans la maison*, *Le Corbeau* et *Les Caves du Majestic* figurent dans le premier chapitre d'analyse. Leurs représentations rassemblent une multigénérationnalité commune et divers milieux intergénérationnels définis par la

¹⁰ Le choix de la thématique familiale est issu d'une enquête sur les films français tournés sous ou sur l'Occupation et réalisés entre 1940 et 2017, dont un tiers porte sur cette thématique. Voir Evelyn Ehrlich, « Appendix A Feature Film Production, June 1940–August 1944 » (*Cinema of Paradox : French Filmmaking under the German Occupation*, Columbia University Press, 1985, pp. 193-201) et des sites web de films (dvdclassik, allocine.com et imdb.com), respectivement, pour les synopses des 220 longs métrages tournés aux années noires et ceux de la centaine réalisée entre 1945 et 2017. Parmi cette centaine se trouvent les films sur cette thématique sous la IV^e République indiqués par Lindeperg et Rousso.

perspective de l'enfant, de l'adolescent, de l'adulte, et du père. *Le Silence de la mer* et *L'Armée du crime*, *L'Œil de Vichy et Pétain*, *Lacombe Lucien* et *Les Hommes libres* sont groupés par deux pour exposer les différences multigénérationnelles tout en jouant sur leurs intergénérationnalités communes. Celles-ci sont définies respectivement par la perspective du couple, du Père national, et du jeune homme. Réorganisées chronologiquement sur la trajectoire, ces représentations suivent des progrès du travail de mémoire.

Image

Une étude du travail de mémoire par le biais de l'image cinématographique présuppose une affinité entre l'imagination et la mémoire.¹¹ En fait, les philosophies de Platon et de Socrate permettent d'établir que « la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image [qui] peut être quasi visuelle ou auditive » (Ricœur, *La mémoire* 5). L'image de la mémoire et l'image créatrice, « réelle » ou fictive—telles que la photographie, l'image documentaire, ou l'image cinématographique—se ressemblent ainsi dans la forme. Plus significatif, l'image de la mémoire et l'image filmique se ressemblent en termes de déroulement. Le « récit narratif », caractéristique de la plupart des films,¹² se compose de morceaux remontés pour raconter une histoire à laquelle l'on donne du sens.¹³ De façon similaire, un souvenir se compose d'extraits d'images

¹¹ Ricœur esquisse la philosophie grecque au sein d'un argument phénoménologique sur la mémoire et l'imagination (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 5-66).

¹² Jacques Aumont et Michel Marie observent que « le cinéma narratif—ou semi-narratif (les documentaires, par exemple)—reste hégémonique » (*L'Analyse des films*, Armand Colin, 2008, p. 91). David Bordwell et Kristin Thompson affirment : « 'Aller au cinéma' signifie presque toujours aller voir un film narratif—un film qui raconte une histoire » (*L'Art du film : une introduction*, Traduit par Cyril Béghin, De Boeck Supérieur, 2009, p. 122).

¹³ La discussion de Bordwell et Thompson sur la construction narrative attribue l'apport du sens exclusivement au spectateur (*Op.cit.*, pp. 122-25). L'évolution d'un film à travers sa préproduction, production, et

remémorés pour reconstruire une expérience vécue¹⁴ que l'on comprend dans le présent.¹⁵

Les images morcelés comme éléments de base signalent des trous de mémoire qui nécessitent pour la reconstruction une dose de l'imagination inhérente au montage. Ce partage de l'imagination signale une autre similarité entre l'image cinématographique et l'image de mémoire. La première fréquente une zone brouillée entre le réel et le fictif, où elle habite un monde inventé que l'on accepte pourtant comme vrai à cause de sa ressemblance suffisante avec le vécu.¹⁶ Autrement dit, l'attribution du sens par le réalisateur et le spectateur oriente la fiction vers le réel. L'image de mémoire habite une région du réel où s'accroissent les ombres à mesure que le passé s'éloigne et que les facultés diminuent. Dans la compréhension du sens, la mémoire favorise déjà le réel par nature, bien que la remémoration implique aussi de l'imagination. En dépit des pièges que l'imagination « tend à la mémoire, ... une requête spécifique de vérité est impliquée dans la visée de la 'chose' passée, du *quoi* antérieurement vu, entendu, éprouvé, appris » (Ricœur, *La mémoire* 66, italique dans l'original). Bref, l'image cinématographique partage avec la photographie, et l'image documentaire, une similitude de forme avec l'image de mémoire. L'image

postproduction justifie également de qualifier le réalisateur comme étant « prêt à ... donner du sens » au film (*Ibid.*, p. 122).

¹⁴ Krzysztof Pomian explique cette fragmentation par la nature événementielle de la mémoire humaine, qui « retient en priorité ce qui fait irruption dans la monotonie habituelle, s'écarte de la routine, casse la continuité, surprend, étonne » (« De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*, no. 1, jan.-mars 1998, p. 69).

¹⁵ D'après Geoffrey Cubitt, les historiens reconnaissent la mémoire comme une activité mentale reconstructive au moyen de laquelle « remembered events are always remembered 'from a present standpoint' » (*History and memory*, Manchester University Press, 2007, p. 74).

¹⁶ Selon Jacques Aumont, Jean-Paul Sartre a trouvé dans le cinéma « une mise en ordre expresse, ostensible de la réalité » (« Que reste-t-il du cinéma ? », *Rivista di estetica*, no. 46, 2011, p. 28). Pour Roland Barthes, « l'hypnose cinématographique » brouille le vraisemblable, qui oblige à être dans l'image, avec l'imaginaire, qui nécessite d'être également « ailleurs » (« En sortant du cinéma », *Communications*, 91, 2012, p. 125). Chez André Bazin, le brouillement se compose de l'imagination « qui se nourrit de la réalité à laquelle elle projette de se substituer, la fable [étant née] de l'expérience qu'elle transcende » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, 1994 [1958-62], p. 56).

cinématographique partage aussi avec l'image documentaire un déroulement qui ressemble à la remémoration impliquant l'image de mémoire. L'image cinématographique se distingue pourtant par une orientation de la fiction vers le réel, par laquelle elle bénéficie directement de l'affinité entre l'imagination et la mémoire. Autrement dit, elle se prête donc bien davantage à une étude sur la mémoire que l'image dite factuelle. Cette distinction oppose l'image cinématographique aux images de transmission utilisées par Natzweiler-Struthof et *Le Struthof*.

ANALYSE DOCUMENTAIRE

Les efforts de Natzweiler-Struthof et du *Struthof* reflètent le « bias towards large-scale, often national formations of memory » qui a occupé les études de mémoire durant les années 1980 et 1990 (Erl, « Locating » 303). Ces études se caractérisent par 1) l'image traitée comme un « objet » commémoratif, 2) l'image filmique considérée comme secondaire et 3) la mémoire personnelle éclipsée par la mémoire collective. Les études de mémoire par la suite se caractérisent par une tendance à une approche transnationale centrée sur la culture. En France, l'œuvre multivolume *Les lieux de mémoire* dirigée par l'historien français Pierre Nora illustre la phase initiale. Sur le plan national, des études de Jan et Aleida Assman, Marita Sturken, Astrid Erl et Isabelle McNeill constituent un échantillon représentatif de la tendance.

Formulations

Conçue comme une « histoire de type contre-commémoratif » et publiée en série entre 1984 et 1992, l'ouvrage dirigée par Nora devient « l'instrument par excellence de la

commémoration » lors de sa production prolongée (*Les lieux* 4687). L'inversion semble avoir été prévisible en lumière de l'évolution du projet, d'un « éclairage des lieux porteurs d'une mémoire particulièrement significative » à « une histoire de France par la mémoire » (*Les lieux* 7). Manifeste aux deux bouts de l'évolution est l'accent national, qui promeut la commémoration, alors que la notion de « lieu » invite à une interprétation physique, qui le souligne davantage. Deux définitions viennent la clarifier. D'une part, Nora définit les lieux de mémoire « dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers » (*Les lieux* 37). De la centaine de sujets traités dans l'œuvre, une quarantaine sont matériels, comme les monuments, les paysages et les hauts lieux, ou ceux liés à une chose physique, comme « La Marseillaise », les partages de l'espace-temps et des modèles (*Les lieux* 10-14). D'autre part, l'historien définit les lieux de mémoire comme des « lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués ... dans une spirale du collectif et de l'individuel » où la volonté de mémoire lutte avec l'histoire, le temps et le changement pour « bloquer le travail de l'oubli, ... fixer un état des choses, ... matérialiser l'immatériel » (*Les lieux* 38). Contextualisé à la lumière de l'objectif national du projet, l'individuel est nécessairement éclipsé par le collectif, tandis que le langage de la seconde définition semble trahir le physique primordial des lieux de mémoire. Nora conclut la définition en affirmant « que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose » (*Les lieux* 38). Curieusement, il est équivoque sur la définition de la « génération », élément primordial à la transmission associée aux lieux de mémoire. La génération est à la fois « produit du souvenir, un effet de remémoration » (*Les lieux* 2999) « puissamment et même principalement fabricatrice de 'lieux de mémoire', qui constituent le tissu de son identité provisoire et les repères de sa propre mémoire » (*Les lieux* 3003).

Face aux changements incessants, la génération est donc « la plus instinctive des manières de transformer sa mémoire en histoire » (*Les lieux* 3005). Tout aussi curieuse est la mention superficielle du film et l'absence de sa considération en tant que lieu de mémoire. Cette omission est la plus étonnante étant donné que Nora se lamente sur la « [m]émoire intensément rétinienne » et « la toute-puissance de l'image et du cinéma dans la culture contemporaine » (*Les lieux* 37).

Structures, technologies, relations mnémoniques

L'œuvre de l'archéologue Jan Assman, qui se concentre sur les événements catastrophiques tel que l'Holocauste, élabore la mémoire collective théorisée par le Français Maurice Halbwachs. Cette théorie situe la mémoire personnelle dans plusieurs cadres, dont la famille qui est primordiale. Dans ces cadres, la mémoire personnelle est « un point de vue sur la mémoire collective », en fonction de la place occupée par l'individu, et toujours soumise aux influences de nature sociale (Halbwachs, *La mémoire* 24). La mémoire résulte ainsi de l'interaction du groupe et transpose tout élément concret du passé « en un enseignement, en une notion, en un symbole » pour se perpétuer (Halbwachs, *Les cadres* 210). Sur cette base, J. Assman accorde à l'image un sens générique, avec d'autres représentations liées aux fêtes, rites, épopées, etc. (129), ou sous la forme fixe des « [p]ictorial images » (131). Essentielles à la formation et au maintien de la mémoire culturelle, ces dernières images se renforcent également dans la mémoire communicative du quotidien, étant transmises par des individus impliqués dans les pratiques culturelles. La théorie est collective, la mémoire personnelle ne se formant que par rapport à la mémoire culturelle. Donc, toute image fixe est nécessairement commémorative, conforme à « a set of

ritual activities » héritées ou à « a canon of architectural and artistic types » (J. Assman 133). Ces activités et types cristallisent la connaissance collective pour sa transmission « *in the culturally institutionalized heritage* » (J. Assman 131, italique dans l'original). Bien que l'œuvre de J. Assman reste muette sur l'image filmique, l'égyptologue Aleida Assman la complète en classant cette forme d'image avec les « shared representations of public narratives » (« Transformations between » 65) et les « symbolic representations » de la mémoire de l'Holocauste (« Transformations of » 37). Le classement laisse l'image peu explorée et sa fonction inchangée. A. Assman complète également la transmission en précisant une transformation de la « ephemeral social memory into long-term collective memory » (« Transformations between » 55), qui comprend des dimensions intergénérationnelles et transgénérationnelles (« Transformations between » 56). Cependant, l'accent reste toujours sur l'institutionnalisation de la mémoire et une formation descendante.

Tangled Memories : The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering de Marita Sturken porte sur les technologies qui, en incarnant et en générant de la mémoire culturelle, sont impliquées dans la dynamique du pouvoir de la production de cette mémoire (Sturken 10). Parmi ces technologies figurent des objets, des images et des représentations, tels qu'un mémorial, une couette, des photographies et des images filmiques (Sturken 9). La « génération » est identitaire et limitée aux moments traumatiques américains, principalement la guerre du Vietnam et l'épidémie de sida. Dans ce cadre, les images photographiques et filmiques servent de mécanismes de construction (Sturken 20), de technologies d'interprétation du passé en raison de leur capacité « to entangle » les mémoires culturelles et personnelles avec la politique de commémoration (Sturken 11). La

discussion plonge dans des détails politiques contextualisant les moments traumatiques et tire des conclusions interprétatives des actes de commémoration nationale. Tout est dirigé vers des fins culturelles. Les constructions entremêlent des photographies personnelles et d'archives, insèrent des extraits de vidéos privées dans les films factuels¹⁷ et éclipsent les souvenirs personnels des anciens combattants avec des images de films de guerre. La mémoire personnelle ainsi subordonnée à la mémoire culturelle, les images personnelles conservent leur importance en contribuant aux commémorations, comme celles cristallisées dans le « Vietnam Veterans Memorial » et la « AIDS Memorial Quilt ». La formation de la mémoire culturelle culmine dans des phénomènes tels que l'adoption par les anciens combattants de docudrames hollywoodiens sur la guerre du Vietnam pour représenter, voire reconstruire, leurs propres souvenirs (Sturken 86).¹⁸ De même, l'image dans ces docudrames n'est analysée qu'en termes de thèmes et de caractérisations qui avancent l'angle politiquement commémoratif. Une remarque sur la persistance de la vision de l'image en mouvement est également perdue dans la discussion plus large de la signification culturelle (Sturken 39-40).¹⁹ L'image, la mémoire personnelle et la génération sont ainsi toutes éclipsées par la politique de la production de la mémoire culturelle.

¹⁷ À titre d'exemple, la vidéo amateur d'Abraham Zapruder, de l'assassinat du président John F. Kennedy, « changed over time from an amateur home movie to a copyrighted news image to a piece of legal and historical evidence to 'evidence' of a conspiracy » (Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, 1997, p. 28).

¹⁸ Sturken cite l'ancien combattant de la guerre du Vietnam, William Adams, qui remarque, « When *Platoon* [Oliver Stone, 1986] was first released, a number of people asked me, 'Was the war really like that?' I never found an answer, in part because, no matter how graphic and realistic, a movie is after all a movie, and war is only like itself. But I also failed to find an answer because what 'really' happened is now so thoroughly mixed up in my mind with what has been said about what happened that the pure experience is no longer there. » (Sturken, *op. cit.*, p. 86)

¹⁹ Les extraits sont celui de Zapruder sur l'assassinat du président Kennedy et celui concernant le tabassage de Rodney King par des policiers. « In both the Zapruder film and the King video, the rupturing of persistence of vision, which allows viewers to fill in the gaps between frames in a moving image, changed the meaning. In the Zapruder film, the space between the still images rendered Kennedy's body movements and the direction of

L'optique transculturelle d'Astrid Erll étend la portée des médias au-delà du cadre national et commémoratif circonscrit par Jan et Aleida Assman, ainsi que Sturken. Erll identifie le film et la littérature comme des médias qui « can vividly portray individual and collective memory ... by coding it into aesthetic forms » (Erll, « Traumatic » 2). Cependant, dans « Generation in Literary History : Three Constellations of Generation, Genealogy, and Memory », l'exploration de la forme et de l'image filmiques est partielle, ne traitant qu'une seule image lors d'un parcours conceptuel de la « génération » dans la mémoire transculturelle de la Grande Guerre, de l'Holocauste et de l'immigration, comme présentée par trois romans britanniques. La « génération » identitaire de la Grande Guerre et des générations familiales impliquées dans l'Holocauste et l'immigration sont présentes. En même temps, la forme filmique se résume au style visuel de *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930), qui traduit, du roman *Im Westen nichts Neues* (Remarque, 1929), la rhétorique d'une génération perdue. L'image citée, l'arrêt sur image qui superpose le personnage principal Bäumer et un cimetière de guerre à la fin du film, « shows how cinematic images convey the sense of a 'lost generation' » (Erll, « Generation » 393). L'analyse non-technique et incomplète se penche sur le « disillusioned gaze » de Bäumer en marche vers sa mort imminente, comme impliquée par le « crossfading [of] the marching scene with the image of a war cemetery and its endless lines of white crosses » (Erll, « Generation » 393). En revanche, « Travelling Memory in European Film : Towards a Morphology of Mnemonic Relationality » d'Erll est un examen transculturel de trois films représentatifs des médias mnémoniques. Les formes esthétiques sont réduites à la structure

the shots ambiguous ; in the King video, it rescripted Rodney King as the agent of his interaction with the police rather than the object of brutal and unreasonable force. » (Sturken, *op. cit.*, p. 39)

filmique qui joue « a considerable role in the representation and production of mnemonic relationality » telle qu'elle est manifestée dans le trope de « travelling » (Erll, « Travelling » 7). Cette structure se limite ainsi à l'intrigue dans un long métrage et au montage dans deux documentaires, afin d'illustrer le « travelling » en résumant et commentant des scènes. Des générations identitaires « européenne » et « nationale » émergent des scènes, et des générations familiales se manifestent à travers les souvenirs de deux immigrés. Le déplacement géographique des personnes/personnages et le « parallel editing that remains vague about the temporal order of its sequences » (Erll, « Travelling » 13), supplantent une quelconque analyse technique de l'image, documentaire ou filmique. En résumé, l'image filmique est encore une fois traitée superficiellement et mise au second plan. « Travelling » et « Generation » offrent pourtant une portée plus étendue de la « mnemonic relationality », la rendant plus opérationnelle et la transmission plus personnelle que celles chez Jan et Aleida Assman et chez Sturken. En même temps, deux des trois films dans « Travelling » se situent dans un seul pays, tout comme les trois romans dans « Generation ». Les deux études d'Erll minimisent ainsi l'aspect transculturel au profit de la conceptualisation, tout en reconnaissant l'importance du national dans les études de la mémoire traumatique.

L'image « en mouvement » d'Isabelle McNeill dans *Memory and the Moving Image : French Film in the Digital Era* à la fois représente un processus intersubjectif entrelaçant les mémoires personnelles et collectives, et conceptualise les relations mnémoniques dans le temps et l'espace (McNeill 17-18). Associée aux mémoires de la Seconde Guerre mondiale et de l'immigration en tant que ruptures globales (McNeill 12), l'image en mouvement consiste en « objets » filmés : « the museal accumulation of objects », « the human face as a site of

testimony » et « the affective mapping of the temporal layers of urban space » (McNeill 162). Si les formes comprenant le musée et la cité suggèrent le commémoratif à la manière des époux Assman et de Sturken, le visage humain au centre de l'étude filmique reflète la caractéristique unissant les trois formes : la place importante du cinéaste et du spectateur dans les relations mnémoniques. Des objets filmés impliquent des générations identitaires d'après-guerre et des générations familiales dans des relations de parenté et de communauté. Les liens entre les objets filmés et les générations sont des relations mnémoniques basées sur l'ontologie de l'image numérique et une lecture textuelle du film. L'ontologie emprunte à Gilles Deleuze l'image cristal, une image virtuelle qui bouleverse la conception linéaire et tripartite du temps qui étaye la notion de la nature indexicale du film (McNeill 41-42). De la même façon que les couches non chronologiques de l'image cristal chez Deleuze indiquent une souplesse temporelle (McNeill 42), les dimensions multiples du texte chez Roland Barthes dessinent une malléabilité spatiale. Le « Texte » de Barthes déplace l'attention de l'œuvre écrite isolée vers un plan de production, de pratique et d'activité de lecture (McNeill 46). En combinant ces deux concepts, l'image filmique chez McNeill réfute ainsi la conclusion de Christian Metz selon laquelle le film ne donne pas lieu à une lecture transversale. Une telle transversalité est primordiale au processus intersubjectif qui entrelace les mémoires personnelles et collectives. Elle établit une similarité entre la structure filmique et « the myriad criss-crossings of personal and collective memory that traverse all texts, making narrativity itself multidimensional » (McNeill 48). Cadrée dans la mémoire culturelle, qui émerge de cette espace virtuel où nos mondes intérieurs rencontrent des objets externes (McNeill 149), l'étude explore les rouages de la mémoire dans et entre des gens en interaction dans le présent avec des objets culturels et de

l'expérience humaine du passé (McNeill 2). Les emprunts positionnent donc le cinéaste et le spectateur dans un réseau multidimensionnel où se passe l'interaction mnémonique, relationnelle et temporelle. Contrairement à l'examen partiel et transculturel d'Erll sur l'image filmique, McNeill l'analyse en détail dans une série de vidéos télévisées, un cédérom, une installation filmique-photographique, deux documentaires, un documentaire-fiction et un long métrage. L'analyse matérialise ainsi les rouages relationnels des mémoires collectives et personnelles tout en personnalisant l'interaction humaine, quoique strictement sur le plan culturel. Œuvre sophistiquée, véhiculée par une structure flexible, des technologies adaptables et des réseaux texturés, *Memory and the Moving Image* signale la richesse croissante des études de mémoire dans un mouvement s'éloignant de la commémoration et reconnaissant l'image à part entière.

Apports au domaine d'études

Examen de la mémoire centré sur l'image cinématographique, la présente étude s'offre en complément de l'exploration de cette image en tant que technologie dans un travail de mémoire sur le plan national-individuel. Ce plan reflète la nature identitaire de la mémoire traumatique des années noires examinées ici, nature qui nécessite d'inverser l'éclipse de la mémoire personnelle. Autrement dit, cette étude élargit la considération des répercussions nationales des ruptures internationales du XX^e siècle, tout en facilitant la réflexion sur le rôle de la mémoire personnelle dans le processus de mémoire.

PRECISIONS THEORIQUES

En tant que technologie centrée sur l'image cinématographique, l'intergénérationnalité de l'image des années noires est inspirée librement de la théorie de « postmemory » de Marianne Hirsch et du concept d'« *ascription* »²⁰ de Paul Ricœur. L'intergénérationnalité de l'image se distingue pourtant en termes de types de génération, de nature de l'image et d'objectif du travail de mémoire. Premièrement, en termes de relations et de temps la « génération » de l'intergénérationnalité de l'image est plus expansive que les générations familiales et associatives de la postmémoire et que des générations liées à l'*ascription*. Deuxièmement, l'image cinématographique au centre de l'intergénérationnalité de l'image est plus plastique que la photographie et les œuvres visuelles de la postmémoire, qui sont limitées par une base phénoménologique. Bien que similaire à la variabilité de l'*ascription*, la plasticité est spatio-temporelle, non philosophique comme l'est la variabilité. Troisièmement, l'objectif de l'intergénérationnalité de l'image est le suivi des progrès du travail de mémoire. Cet objectif est plus large que la transmission dépendante de l'affect que cible la postmémoire et que le pardon « difficile » que l'*ascription* facilite. La discussion suivante détaille ces distinctions.

*Génération*s

Produit des « post- » des années 1990, la postmémoire reflète l'oscillation difficile de cette décennie entre continuité et rupture, citation et médiation (Hirsch, « The Generation » 106). Les générations de la postmémoire de cette période sont les survivants de l'Holocauste

²⁰ Un emprunt à l'œuvre philosophique de John Locke, la notion générique d'« *ascription* » est un mot anglais qui n'a pas d'équivalent français acceptable. Elle reste ainsi en italique.

et leurs enfants adultes qui sont liés affectivement par la parenté et par l'association. À mesure que la première génération meurt et que le lien affectif familial s'affaiblit, la théorie s'adapte en élargissant la portée du lien affectif associatif. La théorie se déroule en deux phases. *Family Frames : photography, narrative, and postmemory* (Hirsch, 1997) et *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Hirsch, 2012) marquent les limites de la première phase, où les deux sens du concept de la « génération » sont définis. Dans *Family Frames*, la « génération » signifie deux degrés de parenté liés affectivement dans la préoccupation d'un « moment of looking backward ... and of defining the present in relation to a troubled past » (Hirsch, « The Generation » 106). L'objet de considération est la photographie de famille sur laquelle figurent un parent et un enfant. En regardant la photographie à travers le « regard familial », un concept vaguement défini, l'enfant adulte engage avec le désir, la déception, l'amour et la perte qui structurent sa famille (Hirsch, *Family Frames* 5).²¹ Le lien affectif entre parent et enfant indique une relation verticale et le sens *intergénérationnel* de la postmémoire. *The Generation* détaille ce sens dans le contexte plus large de la postgénération composée de ces enfants de survivants. Leur objet de considération est la photographie de famille ou l'arrêt sur image d'une séquence filmique factuelle. En raison de relations parents-enfants similaires, ces enfants partagent un lien affectif qui rend la position de chacun accessible à ses contemporains (Hirsch, *The Génération* 36). Le lien affectif entre ces enfants est associatif, indiquant une relation horizontale et le sens *intragénérationnel* et identitaire de la postmémoire.

²¹ L'analyse de la « winter-garden photo » de Roland Barthes à la fois contribue à la base théorique de l'œuvre et exemplifie la dynamique entre le lien affectif mère-enfant et le regard familial (Marianne Hirsch, *Family Frames : photography, narrative, and postmemory*, Harvard University Press, 1997, pp. 8-11).

À l'ère actuelle, la théorie de la postmémoire s'intéresse aux liens historiques, politiques, structuraux et/ou esthétiques entre diverses histoires (Hirsch, « Works » 143) sur la violence contre les femmes, l'expérience de l'apatride, etc. Déchargée du passé, la postmémoire cherche actuellement à « locate us in the present and ... point us to a more hopeful, progressive future » (Hirsch, « Works » 144). Une série d'études accentue la relation identitaire, et le sens intragénérationnel s'étend jusqu'à englober des contemporains liés par la similitude d'expériences traumatiques personnelles. La génération identitaire se nuance donc en deux variations. La première est une génération d'artistes liés par leurs traumatismes personnels divers, qu'ils expriment par le biais de l'art « participatif ». La deuxième variation est leur public, la « postgénération » de lecteurs et spectateurs qui participent à cet art. En élargissant le sens intragénérationnel, la postmémoire rencontre néanmoins la même question qui occupait la postgénération littérale : comment adopter les expériences traumatiques des autres sans se les sur-approprier (Hirsch, *The Generation* 35). À la place de l'affect familial de la postgénération littérale se trouve la vulnérabilité de la génération identitaire étendue, une forme d'« attunement » et de « responsibility » qui facilite une solidarité respectueuse des frontières entre le passé et le présent, entre soi et les autres (Hirsch, « Presidential » 339, italique dans l'original). Ainsi tournée vers l'avenir, la théorie favorise l'imagination d'autres temporalités potentielles et redéfinit la génération en formes alternatives de communauté (Hirsch, « Stateless » 432). La nécessité d'adapter la théorie révèle pourtant les limitations relationnelles et temporelles de la postmémoire qui contrastent avec l'expansivité de la génération de l'intergénérationnalité de l'image.

De nature philosophique et d'application sociologique, l'*ascription* de Ricœur existe sous trois variantes qui donnent de la flexibilité à la notion de « génération ». Trois œuvres détaillent cette nature et son application en traitant des apories liées 1) à la mémoire et à l'oubli comme « niveaux médians entre temps et récit », 2) aux « liens entre la mémoire et l'histoire » et 3) à « [l]'idée d'une politique de la juste mémoire » (Ricœur, *La mémoire* i) par rapport à la mémoire traumatique de la Seconde Guerre mondiale. *Temps et récit* (1983-1985), *Soi-même comme un autre* (1990) et *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) constituent ainsi un traitement philosophique qui traverse les siècles et un examen qui situe les variantes dans le XX^e siècle. Là, les œuvres englobent la première phase de la postmémoire et répondent aux « post- » des années 1990 troublées dans la perspective humaine plus large de « l'ère du témoin » (Wieviorka 16),²² également dite « l'ère de la commémoration » (*Les lieux* 4687 ff).²³ Ce champ d'application plus large reflète la largesse des variantes qui rend la génération souple.

Dans *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985), la génération manifeste cette souplesse comme une caractéristique du « *temps humain*, où se conjugent [*sic.*] la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction » (Ricœur 279, italique dans l'original). Réponse aux apories de la phénoménologie du temps par le biais de la poétique du récit, *Temps* établit le lien entre la génération et la mémoire que développera ensuite *La mémoire*. Sous la forme d'une « suite » dans *Temps*, la génération unit les sens biologique et sociologique que la postmémoire attribue séparément aux

²² L'expression sert de titre et de thème à l'œuvre de l'historienne Annette Wieviorka (*L'ère du témoin*, Plon, 1998), qui entrelace l'expression du témoignage et l'écriture de l'histoire.

²³ L'essai final dans *Les lieux de mémoire* (sous la direction de Pierre Nora, Éditions Gallimard, 1997, pour la première édition en trois volumes, pp. 4687-719) retrace le « passage de l'historique au remémoratif et du remémoratif au commémoratif » (*Ibid.*, p. 4703), dont le dernier fait référence à l'ère de la commémoration.

génération familiale et identitaire. Le sens biologique consiste en « quelques faits bruts ... : la naissance, le vieillissement, la mort ; d'où résulte le fait, lui aussi brut, de l'âge moyen de la procréation ... qui, à son tour, assure le remplacement des morts par les vivants » (Ricœur, *Temps* 162). Vue sous cet angle, la mort assume un anonymat²⁴ qui, par extension, dénomme tous les proches et connaissances comme les « autres ». La signification d'anonymat-autrui ouvre la voie au sens sociologique de « la suite des générations », qui établit un réseau des contemporains, des prédécesseurs, et des successeurs facilitant temporellement le fait de se ressouvenir. Plus précisément, l'anonymat du « règne » triple de ces agents temporels fournit la médiation recherchée entre le temps privé du présent, passé et futur et le temps public de ces règnes (Ricœur, *Temps* 165-66). Le réseau « *schématise* ... la relation entre le phénomène plus biologique de la suite des générations et le phénomène plus intellectuel de la reconstruction du règne des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs » (Ricœur, *Temps* 268, italique dans l'original). De cette manière, la suite des générations permet « d'étendre le souvenir, par la chaîne des mémoires ancestrales, de remonter le temps en prolongeant par l'imagination ce mouvement régressif » (Ricœur, *Temps* 268). La souplesse de la génération réalise donc ce qu'aborde bi-dimensionnellement l'intergénération familiale et l'intragénération identitaire de la postmémoire. Elle le fait pourtant au moyen d'un continuum temporel où l'anonymat inhérent à la « suite » plie les dimensions, embrouille les distinctions et met en avant un imaginaire universel.

²⁴ Ricœur emprunte à Alfred Schutz (*The Phenomenology of the Social World*, traduction anglaise par George Walsh et Frederick Lehnert, Northwestern University Press, 1967) « la relation *anonyme* entre contemporains, prédécesseurs et successeurs » (Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985, p. 160, italique dans l'original).

Dans *La mémoire*, la génération manifeste sa souplesse en nuançant l'anonymat-autrui dans une gamme relationnelle tandis qu'un traitement phénoménologique-épistémologique-herméneutique considère la problématique de représenter le passé. Deux nuances se fauillent dans les trois parties de l'œuvre et s'entrelacent avec la notion de l'« *ascription* », qui est intégrale au pardon avancé dans l'épilogue. La première nuance est générique, soulignant la distanciation inhérente à l'anonymat-autrui. La génération impliquée dans « la transmission transgénérationnelle de ce qu'[une société] tient pour ses acquis culturels » (Ricœur, *La mémoire* 72) appartient à « [t]outes les générations de l'humanité » (Ricœur, *La mémoire* 357) et est liée à « l'idée de généalogie, par laquelle le vivant lui-même est institué » (Ricœur, *La mémoire* 494). Elle exemplifie la non-particularité et le non-personnel de cette nuance. En tant que corrélat, la deuxième nuance est relationnelle et sociologique tout en détaillant le proche-autre évoqué par l'anonymat extenué. Le résultat est une complémentarité caractérisant les relations familiales et les relations sociales : la distanciation et le rapprochement se complètent dans « un rapport dynamique sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche » (Ricœur, *La mémoire* 162). Une telle souplesse de l'anonymat-autrui brouille la distinction de contemporains-prédécesseurs-successeurs, rendant leur réseau plus flexible à l'égard du ressouvenir. D'un côté, les proches se reformulent en « autres prochains », et le rapport constitue « un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés » auxquelles elles appartiennent (Ricœur, *La mémoire* 161). D'autre côté,

l'anonymat-autrui nuancé se fait l'écho du « chacun » distributif²⁵ qui étaye l'attribution des phénomènes psychiques à soi, aux proches, et aux autres.²⁶ Comme cela est développé dans *Soi-même* au titre de l'*ascription* de l'action à son agent, ces phénomènes existent en états psychiques attribués, « non attribués ou en suspens d'attribution », et sont également attribuables aux « personnages fictifs » (120). *La mémoire* étend le développement « au souvenir, tant sous la forme passive de la présence à l'esprit du souvenir que sous la forme active de la quête du souvenir » (153). Autrement dit, en termes de mémoire, l'anonymat-autrui nuancé facilite le partage des mémoires collective et personnelle. En termes de travail de mémoire, il redéfinit le rôle de l'imagination dans le ressouvenir. Ce que *Temps* a effectué temporellement, *La mémoire* le fait donc relationnellement tout en élargissant la portée de la génération.

L'intergénérationnalité de l'image attribuée à sa « génération » l'expansivité relationnelle et temporelle en confinant la génération familiale à l'imaginaire et en entrelaçant les échelons d'association. Par conséquent, la génération ne dépend ni de la famille littérale ou des désignations dimensionnelles essentielles à la postmémoire, ni de l'anonymat-autrui inhérent à la suite des générations. La limitation s'effectue via l'image cinématographique, où figure la famille générationnelle sous forme de l'interaction

²⁵ Ricœur emprunte à P. F. Strawson (*Individuals*, Methuen, 1959/*Les Individus*, Éditions du Seuil, 1973) « le caractère distributif du terme *chacun* » (Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 55, italique dans l'original) comme développé dans les trois thèses de Strawson concernant l'*ascription* des prédicats psychiques. Voir en particulier « Quatrième étude : De l'action à l'agent » (*Ibid.*, pp. 109-10, 118-24).

²⁶ En passant d'une phénoménologie de la mémoire à une épistémologie de l'histoire Ricœur annonce, « Ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 163). L'attribution est donc un « concept opératoire » qui établit « une certaine commensurabilité entre » ces deux thèses opposées (*Ibid.*, pp. 114-15).

perspective-milieux. En tant que contenu de l'image cinématographique, elle-même inventée, l'interaction fictive incarne une représentation intergénérationnelle imaginée de l'expérience familiale aux années noires. Cette représentation, qui consiste en familles biologique, affiliative et illusoire en deux ou trois générations, correspond à la réalité familiale des années noires, mais diffère de la famille nucléaire de la postmémoire et de la génération littérale de la suite. Cette disparité souligne l'expansivité relationnelle de la génération résultant de son confinement à l'imaginaire. Elle est assez fidèle à la réalité familiale et intégrale à la représentation fictive, mais elle ne facilite pas la transmission ou le souvenir. Au lieu de cela, elle engendre des tropes de famille qui engagent, par leur nature imaginaire, l'imagination d'une mixité multigénérationnelle de réalisateurs et de spectateurs. Puisque les tropes sont générés à partir de l'intérieur de l'imaginaire mais agissent sur la réalité extérieure, l'engagement de réalisateur-spectateur est exempt d'identification, intergénérationnelle ou intragénérationnelle, et de lien affectif interpersonnel qui contraignent la postmémoire. Cette expansivité relationnelle signale, en même temps, la mixité multigénérationnelle des réalisateurs et des spectateurs, dont l'entrelacement des échelons d'association constitue une expansivité temporelle.

L'engagement imaginaire de réalisateur-spectateur avec le travail de mémoire ne comprend aucune suite des générations et ne s'effectue donc pas dans un réseau de contemporains-prédécesseurs-successeurs rendu possible par l'anonymat-autrui. Il entrelace pourtant le contexte générationnel révélateur de la mémoire collective avec la créativité individuelle révélatrice de la mémoire personnelle. Cet entrelacement réalise ainsi le même échange entre la mémoire collective et la mémoire personnelle que l'anonymat-autrui. En outre, l'engagement bénéficie de son équivalent, le « chacun distributif », qui permet d'attribuer

aux personnages fictifs une véritable expérience familiale, de sorte que les réalisateurs et les spectateurs se « ressouviennent » par le biais de l'imagination.

Images

Un tel engagement de l'imagination dans l'imaginaire met en lumière la plasticité qui différencie l'image cinématographique de l'image de la postmémoire. Cette plasticité consiste en un cadrage incorporant le hors champ²⁷ et en un récit comprenant l'ellipse. Ces deux contrastent nettement avec les dimensions figées dans la matérialité et l'engagement dominé par l'affect qui caractérisent la photographie historique ou familiale et les œuvres visuelles de la postmémoire. La matérialité de la photographie réside dans la planéité bidimensionnelle qui matérialise la présence d'un passé traumatique associé à l'Holocauste. Celle des œuvres visuelles consiste en l'aplatissement de la tridimensionnalité qui matérialise la présence de divers passés traumatiques appartenant à autrui. Les œuvres comprennent des photographies recontextualisées, intercalées, pixellisées, et superposées,²⁸ ainsi que des résines sculptées et des vêtements exhibés,²⁹ et des gravures transformées et des formes animées.³⁰ D'une part, les dimensions de la photographie encadrent une trace³¹ visuelle et tactile qui témoigne du « ça a été » postulé par Roland

²⁷ L'expression « hors champ » s'emploie au sens générique et, par conséquent, au singulier. Bordwell et Thompson notent le hors champ au pluriel, en particulier les six zones précisées par Noël Burch dans *Une praxis du cinéma* (Gallimard, 1986) (*Op. cit.*, p. 280).

²⁸ Voir Marianne Hirsch, « Presidential Address 2014 : Connective Histories in Vulnerable Times » (*PMLA*, vol. 129, no. 3, May 2014, pp. 330-48).

²⁹ Voir Marianne Hirsch, « Ce qui touche à la mémoire » (Traduit par Jonathan Chalié et Jennifer Orth-Veillon, *Esprit*, no. 10, Oct. 2017, pp. 42-61).

³⁰ Voir Marianne Hirsch, « Stateless Memory » (*Critical Times*, 2:3, Dec. 2019, pp. 416-34).

³¹ L'affirmation par Hirsch se base sur l'histoire de l'art, la sémiotique d'après Charles Sanders Peirce, et la phénoménologie de la photographie selon Roland Barthes. Chez Hirsch, la photographie privilégie la perspective de Barthes selon laquelle la « photography holds a uniquely referential relation to the real, defined not through the discourse of artistic expression, but that of magic, alchemy, indexicality » (Marianne Hirsch,

Barthes.³² Celui qui regarde une telle photographie suit la trace, en cherchant des faits sur, et un lien affectif avec, l'événement représenté. Cependant, la bidimensionnalité plate et les cadres contraignants de la photographie signalent la distance insurmontable et l'irréalité du passé (Hirsch, « Surviving Images » 14).³³ La recherche du rapport avec ce passé ainsi frustrée laisse la photographie particulièrement ouverte à l'enjolivement narratif et à la symbolisation (Hirsch, *The Generation* 38). D'autre part, les dimensions des œuvres visuelles prétendent faire visible un « champ aveugle » excédant le cadre,³⁴ où se révèlent des aspects du passé rendus invisibles par les images (Hirsch, « Presidential » 341). Ceux qui participent aux œuvres visuelles subordonnent la recherche de faits à la quête d'un lien affectif facilité par la vulnérabilité, une stratégie esthétique qui active prétendument la sensibilité tout en évitant l'empathie « appropriative » (Hirsch, « Presidential » 339).

« Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, spring 2001, p. 14).

³² Hirsch cite *Camera Lucida: Reflections on Photography* (Translated by Richard Howard, Hill and Wang, 1981, pp. 76-77, 80-81). Son explication de « ça a été » dans *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Columbia University Press, 2012, p. 38) laisse croire que Barthes associe ce concept exclusivement aux photographies historiques. Hirsch ne fait pas cette distinction dans « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory » (*Op. cit.*, p. 14). Pour la discussion d'origine, voir en particulier les chapitres 32 et 33 dans Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie* (Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 119-24).

³³ Hirsch trouve du soutien supplémentaire pour l'action à deux sens de la photographie dans l'œuvre controversée *Images malgré tout*, par l'historien d'art Georges Didi-Huberman (Minuit, 2003). Didi-Huberman argumente que sous le double régime de l'image photographique « we simultaneously find truth and obscurity, exactitude and simulcram » (Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 1 Mar. 2008, p. 116).

³⁴ Précisément, Hirsch écrit « Following Barthes, then, we might say that while some remnants merely give information about the past (what Barthes terms the *studium*) others prick and wound and grab and puncture, like the *punctum*, unsettling assumptions, exposing the unexpected, suggesting what Barthes describes as 'a subtle beyond' or the 'blind field' outside the photograph's frame. » (*The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, *op. cit.*, p. 62) Hirsch emprunte l'essentiel de la notion à Barthes, qui qualifie le champ aveugle comme résultat du *punctum* : « dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) » (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 90). La relation de *punctum*-champ aveugle est plus riche chez Barthes. Le *punctum* « fait fantasmatiquement sortir » un personnage d'une photographie en pourvoyant un champ aveugle (Barthes, *ibid.*, p. 91). Par rapport à la photographie érotique, le *punctum* consiste lui-même en « une sorte de hors champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir » (Barthes, *ibid.*, p. 93). À noter aussi, Barthes crédite justement la notion de « cache », (Barthes, *ibid.*, p. 90) à André Bazin, qui l'a postulée par rapport à l'écran cinématographique (Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 160).

Cependant, la tridimensionnalité aplatie entrave l'accès à ce champ aveugle, les œuvres visuelles se heurtant ainsi aux mêmes limitations spatiales et temporelles que la photographie.

Les limitations résultent de l'application des concepts photographiques barthésiens de *punctum* et de *studium* à ces œuvres visuelles. Selon Barthes, le *studium* est « une sorte d'investissement général [mais] empressé » initié par le spectateur (Barthes 48), qui ajoute à la photographie celui qui est pourtant déjà là (Barthes 89). À la croyance en référence factuelle générée par la photographie, le spectateur ajoute ses propres besoins et désirs, l'affect devenant ainsi le facteur déterminatif de l'engagement. Le *punctum* renforce ce rôle, tirant profit de la matérialité qui empêche la connexion avec les faits pour rendre la photographie un instrument de rupture. Partant de la scène comme une flèche, le *punctum* perce ce qui regarde la photographie (Barthes 49). Les œuvres visuelles subordonnent le *studium* au *punctum*, en dépendant du champ aveugle pour juxter les temps. Cela faisant, elles accentuent davantage l'affect. Avec la photographie modifiée, la juxtaposition implique « the 'lacerating' '*punctum*' of time : the juxtaposition of what will be with what has been »³⁵ (Hirsch, « Presidential » 341). Selon Barthes, un tel *punctum* signifie « un écrasement du Temps », « un futur antérieur dont la mort est l'enjeu » (Barthes 150). Les photographies modifiées l'interprètent différemment. Aidées par la vulnérabilité, elles réexaminent des passés traumatiques dans l'optique des présents futurs³⁶ : « [E]ach past envisioned its own

³⁵ Barthes l'identifie comme un autre *punctum*. Il écrit : « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ('ça-a-été'), sa représentation pure » (*Op. cit.*, p. 148).

³⁶ Plus précisément, « ... artists like Novak, Brodsky, and Dinh Q. Lê reframe the archival images so as to grant them multiple afterlives in which they continue to develop, making past injustices and atrocities newly visible in future presents » (Hirsch, « Presidential Address 2014 : Connective Histories in Vulnerable Times », *op. cit.*, pp. 341-42).

future in response to its own vulnerabilities, and thus vulnerable times can encompass many distinct historical moments and temporalities » (Hirsch, « Presidential » 337). L'affect sous forme de la vulnérabilité est ainsi ancré dans les agents, le processus et le résultat. Avec les autres œuvres visuelles, la vulnérabilité prétend juxtaposer ou superposer des passés et le présent (Hirsch, « Connective » 175) en déclenchant une vulnérabilité. Cela permet aux « co-témoins » de partager les souffrances de l'autrui³⁷ à un niveau affectif et cutané (Hirsch, « Ce qui touche » 47), ou par rapport à la texture de la mémoire (Hirsch, « Stateless » 422). Une dépendance croissante de l'affect est manifeste, tandis que ni le rapprochement du passé au présent ni l'évitement de l'appropriation ne sont étayés. En résumé, l'affect en tant que caractéristique théorique centrale laisse la photographie et les œuvres visuelles, concrètes et bordées comme elles le sont, gênées par les limitations temporelles et relationnelles inhérentes à la base phénoménologique de la postmémoire.

La plasticité de l'image cinématographique la différencie également de l'« image de mémoire » de Ricœur associée à trois variantes de l'« *ascription* »³⁸ : l'attribution, l'assignation, et l'imputation. Ces trois montrent le « rapport entre l'action et son agent »,³⁹ qui donne l'accès à la confluence des mémoires personnelle et collective, et libère le travail

³⁷ Hirsch écrit : « For the co-witness, the challenge is to be able to make ourselves vulnerable to what Susan Sontag ([*Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus & Giroux] 2001) has called 'the pain of others', whether our ancestors or more distant subjects or populations, in the past or present, without appropriating their experiences as our own, and without promoting our own, or our own group's, suffering as extreme or exclusive » (« Connective Arts of Postmemory ». *Analecta Politica*, vol. 9, no. 16, enero-junio 2019, p. 173).

³⁸ La dérivation commence avec l'expression « *appropriate* » théorisée par John Locke. À elle se joignent « *impute* » et « *accountable* », résultant en une théorie juridique de l'« *ascription* ».

³⁹ *Soi-même comme un autre* développe la portée sémantique de l'appropriation « à l'occasion du rapport entre l'action et l'agent » (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 73). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* étend la portée aux opérations du souvenir, « incluant *pathos* et *praxis* qui sont l'objet d'une attribution, d'une appropriation, d'une imputation, d'une prise en compte, bref d'une *ascription* » (Ricœur, op. cit., p. 153, italique dans l'original).

de mémoire à s'effectuer. L'attribution est associée au souvenir-image théorisée par Henri Bergson.⁴⁰ Une forme mixte, le souvenir-image consiste en le souvenir pur virtuel transformé par le devenir-image en une « image de ce qui fut auparavant vu, entendu, éprouvé, appris, acquis » (Ricœur, *La mémoire* 304). Contextualisé dans la phénoménologie husserlienne, cette image audiovisuelle de l'expérience reste un sujet du regard intérieur⁴¹ et de la mémoire personnelle. Pourtant, l'attribution rend les phénomènes mnémoniques également attribuables à soi et aux « autres, étrangers ou proches » (Ricœur, *La mémoire* 115), permettant de contextualiser l'image dans la sociologie halbwachienne qui représente le regard extérieur et la mémoire collective.⁴² L'attribution rend également ces phénomènes attribuables aux personnages fictifs (Ricœur, *La mémoire* 154), ce qui incluent certainement les personnages filmiques. En ce qui concerne l'image de mémoire, ceci ouvre une discussion du récit à l'égard de la représentance et son agent, l'assignation. La représentance est à la fois l'expression de la représentation historique, qui est « une image présente d'une chose absente » (Ricœur, *La mémoire* 367), et le « rapport entre les constructions de l'histoire et leur vis-à-vis, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces »⁴³ (Ricœur, *La mémoire* 320).⁴⁴ Elle s'occupe ainsi de récits, des événements du passé résidant

⁴⁰ Ricœur « adopte comme hypothèse de travail la conception bergsonienne [Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Félix Alcan, 1896] du passage du 'souvenir pur' au souvenir-image » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 61). Pour le développement de l'hypothèse, voir *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, pages 61 à 66.

⁴¹ La discussion résume la tradition du regard d'après les contributions d'Augustin, de John Locke, et d'Edmund Husserl. Celles de Husserl sont la base phénoménologique pour le souvenir-image selon Bergson. Pour le contexte husserlien, voir pages 54 à 61 et pages 131 à 146 (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.).

⁴² Ricœur définit le regard extérieur sur la base de *La mémoire collective* par Maurice Halbwachs (Presses Universitaires Françaises, 1950) et cite « l'édition critique établie par Gérard Namer avec la collaboration de Maria Jaisson, Albin Michel, 1997 » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 146, n26).

⁴³ Le sens est historique. Ces traces sont « conservées par une institution en vue d'être consultées par qui y est habilité, selon les règles concernant le droit d'accès, les délais de consultation variant suivant la catégorie de documents » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 224).

⁴⁴ Voir note 20 dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Ricœur, op. cit., p. 320), où Ricœur cite *Temps et récit III. Le temps raconté* (Ricœur, op. cit., p. 149).

actuellement dans la mémoire, et des constructions de l'histoire basées sur la preuve documentaire et le témoignage⁴⁵ représentant la mémoire. Tous impliquent une voix narrative, qui assigne une identité narrative à la voix responsable de raconter (Ricœur, *Temps* 276). La similarité narrative entre la fiction et l'histoire facilite un double alignement, le récit de fiction devenant quasi historique et l'histoire devenant quasi fictif (Ricœur, *Temps* 276-77). De l'alignement naît l'assignation, à l'individu ou à la communauté, de l'identité narrative responsable d'une action particulière (Ricœur, *Temps* 354-55).

Via le rapport d'action-agent, l'image de mémoire trace un arc philosophique qui traverse la mémoire et l'histoire. Elle atteint son terme dans l'oubli. Si le rapprochement des mémoires personnelle et collective suit par extension, l'assignation de la responsabilité soulève la question de l'imputation et son rapport avec la trace. Cette trace est psychique, consistant en une « impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant » (Ricœur, *La mémoire* 539). Une image qui se constitue en même temps accompagne l'affection originaire (Ricœur, *La mémoire* 562). Donc la survivance du souvenir et de l'image se garantit par l'attribut primordial des affections, « survivre ... en gardant la marque de l'absence et de la distance » (Ricœur, *La mémoire* 554). Cette survivance est une forme fondamentale d'oubli profond appelé « l'oubli de réserve » (Ricœur, *La mémoire* 555), et qui « désigne alors le caractère inaperçu de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience » (Ricœur, *La mémoire* 570). Sujet moral et juridique⁴⁶

⁴⁵ Le témoignage figure dans la constitution des archives, ainsi que dans un « parcours épistémologique au niveau de la représentation du passé par récit, artifices rhétoriques, mise en images » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 201). Avec la notion de traces, le témoignage assure « la continuité du passage de la mémoire à l'histoire » (*Ibid.*, p. 229), puisque « nous n'avons pas mieux que le témoignage et la critique du témoignage pour accréditer la représentation historique du passé » (*Ibid.*, p. 364).

⁴⁶ Voir la discussion de l'imputation aux sens moral et juridique dans Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (*Op. cit.*), pages 120 à 123.

l'imputation « est cette capacité, cette aptitude, en vertu de laquelle des actions peuvent être mises au compte de quelqu'un », soit pour l'accuser, ou présumer ou déclarer sa culpabilité (Ricœur, *La mémoire* 596), soit pour le délier de la culpabilité (Ricœur, *La mémoire* 637). En opérant dans la remémoration des souvenirs, c'est-à-dire dans leur évocation de l'oubli de réserve, l'imputation restaure au coupable sa capacité d'agir à part de ses délits et fautes, et redonne à l'action sa capacité de continuer (Ricœur, *La mémoire* 642). L'imputation rend donc possible le pardon. Bref, les variantes de l'*ascription* font se croiser les mémoires personnelle et collective et font s'aligner la fiction et l'histoire, tout en facilitant le travail de mémoire. L'arc philosophique du rapport d'action-agent, qui aboutit à une application sociologique, fait de l'image de mémoire l'agent multiforme dont les actions gèrent tout.

À la différence des variantes de l'*ascription*, la plasticité de l'image cinématographique est spatio-temporelle, comme manifestée dans un cadrage intégrant le hors champ et un récit profitant de l'ellipse. Au moyen de l'illusion et de l'insinuation, ces deux établissent la crédibilité et la connexion requises pour le travail de mémoire. Jamais vu, mais toujours présent par la potentialité, la suggestion ou l'intrusion,⁴⁷ le hors champ alimente une illusion de dimensions qui résulte en une continuité d'actions. Cela favorise la crédibilité en faisant ressembler le monde filmique fictif au monde réel. Des personnages réalistes agissent et interagissent au sein des dimensions, fournissant des repères

⁴⁷ Parmi d'autres, la potentialité du hors champ se trouve dans l'invisibilité des bordures du cadre et dans la mobilité de ce cadre, qui donnent une porosité à ses bords. La direction du regard ou du geste, par exemple, peut suggérer le hors champ. L'amarce d'un objet ou d'une personne qui avance dans le cadre illustre l'intrusion.

relationnels et temporelles qui facilitent la connexion avec leur expérience. Bien que les deux mondes ne soient pas équivalents, dans le travail de mémoire la ressemblance aligne « l'imagination, dirigée vers ... l'irréel », sur « la mémoire, [dirigée] vers la réalité antérieure » (Ricœur, *La mémoire* 6).⁴⁸ L'illusion du hors champ est particulièrement importante pour relier des réalisateurs et des spectateurs multigénérationnels avec des personnages intergénérationnels, dont les interactions au quotidien orientent la mémoire vers l'expérience réelle des années noires. Cette illusion émane du plan, instinctivement perçu comme « un espace à l'intérieur duquel il est possible de se déplacer » (Bordwell et Thompson 213). Le mouvement à l'intérieur de cet espace fournit en fait « l'une des plus importantes indications de la profondeur » (Bordwell et Thompson 222) tout en impliquant aussi la durée. L'illusion est ainsi quadridimensionnelle, et le plan, c'est-à-dire l'image individuelle, consiste en espace-mouvement-temps. En accomplissant sa fonction d'ajouter de l'espace à l'espace⁴⁹ le hors champ étend l'espace-mouvement-temps à l'intérieur de cette image. De même, et conformément au principe cinématographique « de nier toute frontière à l'action » (Bazin, *Qu'est-ce que* 160), les bords mal définis du hors champ permettent aux images individuelles de se fondre dans une continuité d'action qui, lors du montage, devient l'image complète. L'image-mouvement-temps, essence commune à l'image individuelle et à l'image complète, constitue une sorte de totalité qui appartient aux deux. De ce fait, chacune offre une complétude utile au travail de mémoire. Plus plastique

⁴⁸ Dans le contexte du travail de mémoire, la discussion actuelle préfère le verbe « aligner » pour décrire la relation de l'imagination avec la mémoire. Ricœur différencie les deux notions simplement en termes d'intentionnalité.

⁴⁹ Gilles Deleuze identifie deux fonctions du hors champ en tant que fil, « qui relie l'ensemble vu à d'autres ensembles non-vus » (*Cinéma 1 L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 30). Un fil épais réalise la première fonction d'ajouter de l'espace à l'espace. Un fil ténu « réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos » (*Ibid.*, p. 31).

que la photographie, l'image individuelle implique toute la continuité de l'action, même si elle ne l'inclut pas. Le montage apporte la touche finale à cette continuité en la concrétisant sous la forme d'un récit avec une logique narrative. L'illusion finit ainsi en « événement dramatique » avec une unité de sens⁵⁰ qui est « aisément compréhensible et appropriable, parce qu'il ressemble à notre appréhension de la vie elle-même » (Aumont 26).

Comme corrélat du hors champ, l'ellipse unidimensionnelle mais expansive aide à aligner le réel et l'imaginaire en insinuant la temporalité en fluctuation du récit. L'expansivité temporelle de l'ellipse manifeste le potentiel de l'espace-mouvement-temps chez Jean Epstein et Gilles Deleuze, et les possibles du récit fictif chez Ricœur. L'ellipse, caractéristique de la plupart des films narratifs, est une figure qui modifie la représentation de l'action en tant que temps qui agit sur le mouvement dans l'espace. Dans ce rôle, l'ellipse est le trou qui raccourcit la durée du récit en éliminant de l'histoire⁵¹ « ce qui est considéré comme des temps morts » (Comolli), et le « néant » qui évoque l'imagination pour combler le vide que l'ellipse représente.⁵² L'ellipse contribue ainsi de façon importante à insérer les présents de réalisateur-spectateur dans l'espace-mouvement-temps d'un récit, dont le déroulement au présent raconte une histoire passée. Dans le travail de mémoire où le récit inventé fait référence aux événements et personnages historiques, cette convergence

⁵⁰ En présupposant l'unité de sens comme conséquence naturelle de la cohérence qui caractérise un événement dramatique, la discussion actuelle souligne la continuité tout en interprétant le sens en termes intellectuel et sentimental. Ces termes correspondent essentiellement à la recherche de la crédibilité et de la connexion. André Bazin associe l'événement et le sens dans sa discussion des « modalités psychologiques » des « rapports intellectuels du spectateur avec l'image » comme modifiés par la profondeur de champ. Il conclut : « En analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'événement dramatique. » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, pp. 75-76)

⁵¹ En accord avec Bordwell et Thompson, le récit signifie « les événements directement présentés » tandis que l'histoire signifie « la reconstitution imaginaire ... de tous les événements qui sont supposés avoir eu lieu » (Bordwell et Thompson, *op. cit.*, pp. 737, 733).

⁵² On cite « L'Ellipse au cinéma : exemples et explications » (*DevenirRéalisateur.com*, 07 août 2018, devenirrealisateur.com/notions-essentielles/lellipse-au-cinema-exemples-et-explications/).

temporelle assume une importance particulière. « [L]a fonction de représentance à l'égard du passé historique » est neutralisée par la perspective fictive du récit, et le temps historique se trouve entraîné dans « l'espace de gravitation » du temps de la fiction (Ricœur, *Temps* 187).⁵³ Autrement dit, le rapprochement temporel est inhérent au récit fictionnel qui raconte l'histoire. Cela signale une portée plus vaste de l'insinuation de « l'ellipse ». Un tel récit profite de l'ellipse, dont le jeu avec la temporalité filmique insinue l'immédiateté du passé historique aux présents-passés, à la fois du réalisateur-spectateur et du récit-histoire. L'engagement créatif du réalisateur-spectateur avec l'image cinématographique de l'intergénérationnalité de l'image démontre cette implication dans la temporalité en fluctuation. Au moyen des apports imaginatifs pour combler le fossé avec l'expérience des années noires, chaque réalisateur et spectateur entre dans le temps filmique à la recherche du temps historique insinué d'être présent. Cette capacité d'insinuation découle du potentiel de l'espace-mouvement-temps selon Jean Epstein et Gilles Deleuze.

Chez Epstein, le potentiel émerge du système d'espace-temps où son expression la plus pure (Epstein 138)⁵⁴ est la « photogénie », un logarithme sensoriel de mobilité dérivé du temps (Epstein 94). Concrétisée dans « les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes » (Epstein 140), l'expression pure s'affirme comme mobilité spatio-temporelle. Le potentiel émerge de cette pluridimensionnalité : « [L]a direction passé-avenir

⁵³ Avec Ricœur, cette étude emploie le terme « récit » en un sens générique, tout en respectant dans les contextes appropriés la différence spécifique entre le mode diégétique [l'histoire] et le mode dramatique [la fiction] » (Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, 1984, p. 226). Cette étude interprète pourtant librement l'aspect générique pour justifier l'inclusion du récit filmique comme exemple de l'hétérogénéité des genres (Ricœur, *ibid.*, p. 227).

⁵⁴ Plus correctement, Epstein écrit : « La photogénie est l'expression la plus pure du cinéma. » (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953, Tome 1 1921-1947*, Éditions Seghers, 1974, p. 138) L'équivalence présumée du « cinéma » et du « système d'espace-temps » se base sur sa remarque ultérieure, « La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps » (Epstein, *ibid.*, p. 139).

passe ... par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions » (Epstein 139). Profitant du potentiel de cette suspension-prolongation intertemporelle, l'ellipse insinue l'intersection du passé réel et des présents-passés filmiques qui impliquent le réalisateur et le spectateur. Chez Deleuze, le potentiel existe dans le tout-ouvert du système de l'image-mouvement,⁵⁵ qui est caractérisé par le changement incessant (Deleuze, *Cinéma 2* 272) et par la représentation indirecte du temps (Deleuze, *Cinéma 1* 46). Le changement résulte du mouvement, qui « rapporte les objets d'un système clos⁵⁶ à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir » (Deleuze, *Cinéma 1* 22). La représentation indirecte résulte du rapport entre l'image cinématographique et « le temps conçu comme l'Ouvert » (Deleuze, *Cinéma 1* 82). Elle figure « à la fois dans l'image-mouvement particulière et dans le tout du film » sous forme du « présent variable, et ... [de] l'immensité du futur et du passé » (Deleuze, *Cinéma 1* 82). Profitant du potentiel de ce flux temporel incessant, l'ellipse insinue la présence du passé historique et ses futurs possibles dans les temporalités filmiques-personnelles.

⁵⁵ Deleuze divise le cinéma français, entre le cinéma classique d'avant la Seconde Guerre mondiale et le cinéma moderne d'après-guerre. Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-temps* (Les Éditions de Minuit, 1985) pages 354 à 365 pour un résumé des contrastes. Bien que six des dix films de la présente étude aient été réalisés après la guerre, tous se caractérisent par « l'idéal du Savoir comme totalité harmonieuse » animant la représentation classique » (Deleuze, *ibid.*, p. 273), et des « coupures rationnelles [qui] intègrent les images associées dans une totalité toujours ouverte » (Deleuze, *ibid.*, p. 278). Donc, la discussion ne traite pas le cinéma dit moderne.

⁵⁶ Le cadrage détermine ce « système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image » (Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 23) sous forme d'un ensemble. Le montage l'élargit comme l'ensemble des ensembles, dont le « tout » est « comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini » (Deleuze, *ibid.*, p. 29).

Ces possibles découlent de ceux relatifs au récit fictif chez Ricœur. Un tel récit mêle la fiction et l'histoire dans « *le temps humain, où se conjugent [sic.] la représentance du passé par l'histoire et les imaginatives de la fiction* » (Ricœur, *Temps* 279, italique dans l'original). La voix narrative⁵⁷ est centrale à cette union, attribuant à l'histoire une quasi-présence des événements, qui la rend quasi fictive, et à la fiction un quasi-passé, qui la rend quasi historique (Ricœur, *Temps* 276).⁵⁸ Lire un récit, fictif ou historique, constitue « une expérience de pensée », le lecteur exerçant son imagination en habitant des mondes étrangers à lui-même (Ricœur, *Temps* 358). Pendant la lecture, le passé effectif s'associe à ce qui a été, tandis que le quasi-passé s'identifie « avec le probable au sens de ce qui pourrait avoir lieu » (Ricœur, *Temps* 278). L'union de la représentance⁵⁹ et des imaginatives fait rencontrer l'effectif et le probable par le biais d'un « empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire » (Ricœur, *Temps* 279). En ce moment, la fiction mêlée à l'histoire réalise sa fonction « de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique », son quasi-passé servant de « détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif* » (Ricœur, *Temps* 278, italique dans l'original). Profitant des possibles accordés par la proximité de

⁵⁷ Raconter un « quoi » implique un « qui », c'est-à-dire une voix narrative. Ricœur commente ces éléments universels dans le contexte de « la mémoire de l'horrible » d'Auschwitz, (*Temps et récit III. Le temps raconté, op. cit.*, pp. 272-73), soulignant ainsi l'entremêlement de l'histoire et de la fiction dans le temps humain.

⁵⁸ Ricœur avance l'hypothèse suivante : « [L]es événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour *la voix narrative* », c'est-à-dire qu'elle « raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. ... L'histoire est quasi fictive, dès lors que la quasi-présence des événements placés 'sous les yeux' du lecteur par un récit animé supplée, par son intuitivité, sa vivacité, au caractère éluif de la passéité du passé, que les paradoxes de la représentance illustrent. Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire. » (Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté, op. cit.*, pp. 276-77, italique dans l'original)

⁵⁹ Ricœur donne « le nom de *représentance* (ou de *lieutenance*) aux rapports entre les constructions de l'histoire et leur *vis-à-vis*, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces » (*Temps et récit III. Le temps raconté, op. cit.*, p. 149, italique dans l'original).

l'histoire et la fiction dans la quasi-présence-passé, l'ellipse dans les passés-présents filmiques insinue une quasi-coïncidence du passé effectif et des passés-présents de réalisateur-spectateur. Donc, le potentiel de l'espace-mouvement-temps et les possibles du récit fictif rendent l'ellipse représentative des événements historiques que le récit omet en engageant l'imagination avec l'image cinématographique. Il en résulte une connexion temporelle avec l'expérience des années noires qui complète la connexion spatiale établie par l'illusion du hors champ. Bref, la plasticité de l'image cinématographique révèle une nature qui la distingue de l'image de postmémoire et l'image de mémoire de Ricœur.

Objectifs

Les différences concernant les générations et l'image mènent inévitablement à la divergence des objectifs visés par la postmémoire, l'*ascription* et l'intergénérationnalité de l'image : la transmission, le pardon, et le suivi des progrès, respectivement. Le rôle joué par l'affect en tant que phénomène mnémonique est déterminant. Dans la théorie de la postmémoire, l'affect est l'impulsion. La structure inter- et transgénérationnelle de la postmémoire est centrée sur les traumatismes englobant les membres de la famille des survivants et les membres d'un réseau relationnel partageant l'héritage des survivants (Hirsch, « Postmémoire » 206). Elle a pour fonction de « *reactivate and reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures » (Hirsch, *The Generation* 33, italique dans l'original) en puisant dans le savoir traumatique et dans des expériences incorporées affectivement par la postgénération (Hirsch, « Postmémoire » 206). La mémoire elle-même se caractérise d'un lien affectif avec le passé—un sentiment, précisément, d'une « connexion vivante » matérielle (Hirsch, *The Generation* 33). Cette force motrice, de

l'émotion concentrée sur et dans la mémoire d'une expérience qui cherche à être comprise, propulse le tout vers la transmission. Par rapport à l'*ascription*, l'affect est central à la formation de la mémoire, facilite son récit et garantit sa survivance. La mémoire sous considération est la mémoire traumatique de la Seconde Guerre mondiale, encore mondialement non résolue. L'affect est l'instigateur des variantes d'action-agent de l'*ascription* qui répondent à « l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs » et à « [l]'idée d'une politique de la juste mémoire » (Ricœur, *La mémoire* i) liée à cette mémoire. L'affect est manifeste dans les opérations de l'*ascription* sous forme de *pathos* (Ricœur, *La mémoire* 153), phénomène psychique que les classiques appelaient des affections (Ricœur, *Soi-même* 119). De même, l'affect figure dans les « inscriptions-affections » des traces mnémoniques qui résident dans l'oubli de réserve (Ricœur, *La mémoire* 554). Ayant garanti la survivance de la mémoire, l'affect est évident dans la capacité de l'*ascription* à être « *self-ascribable/other-ascribable* »⁶⁰ après l'évocation de la mémoire de l'oubli de réserve. Cette capacité dans le domaine du pardon délie soi, proches et autres par le biais de « l'approbation adressée à la manière d'être et d'agir », et les lie par le biais de la sympathie (Ricœur, *La mémoire* 645).⁶¹ L'instigateur des variantes, l'affect donc les incite à effectuer le pardon.

⁶⁰De la notion de « *self-ascribable/other-ascribable* » résultent les variantes de l'*ascription* relatives à la mémoire, à l'histoire et à l'oubli, l'attribution, l'assignation et l'imputation, respectivement. L'usage figurant dans la discussion de la mémoire établit cette base : « Ce qui distingue l'attribution à soi, c'est l'appropriation sous le signe de la mienneté, *my own*. La forme langagière appropriée, ..., dans le cas de l'action, revêt la forme spécifique de l'imputation. Mais on a vu avec Locke qu'on peut parler d'imputation partout où il y a *self* et *consciousness*. Sur cette base élargie on peut tenir l'appropriation comme la modalité *self-ascribable* de l'attribution. Et c'est cette capacité de se désigner soi-même comme le possesseur de ses propres souvenirs qui, par la voie ... de l'*other-ascribable* ... conduit à attribuer à autrui comme à moi les mêmes phénomènes mnémoniques. » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 157)

⁶¹La discussion de l'imputation s'arrête juste avant d'aborder le pardon où la culpabilité de soi et des autres trouve sa résolution. « Ce qui s'est donné plus haut comme l'approbation adressée à la manière d'être et d'agir à ceux que je tiens pour mes proches ... consiste aussi en un déliement-liement : d'un côté, la considération adressée à la dignité de l'autre ... constitue le moment de déliement de l'approbation, tandis que la sympathie

À l'égard de l'intergénérationnalité de l'image, l'affect est le jalonneur des points temporels-relationnels du travail de mémoire. Couvrant soixante-dix à quatre-vingts ans ou quatre générations,⁶² ce travail démontre la difficulté émotionnelle, lors du passage et du chevauchement des générations, pour établir un rapport avec l'expérience des années noires afin de résoudre la mémoire qu'elle a léguée. Cette difficulté dure malgré les relations familiales affichées dans l'image cinématographique qui facilitent du rapport imaginaire avec l'expérience. À vrai dire, la difficulté varie en fonction de la mixité multigénérationnelle changeante des réalisateurs et des spectateurs, variation qui manifeste des points de progrès dans le travail de mémoire. Les premiers quatre sont des nuances du choc indicible de la crise d'identité nationale-individuelle française sous l'Occupation qui a impliqué la première génération dans la naissance de la mémoire collective-personnelle traumatique des années noires. Dès lors, le travail de mémoire porte sur l'affect lié à cette mémoire convergente en fonction du passage et du chevauchement des générations. La conclusion du travail dans les années 2010 est marquée par la curiosité, signifiant la déconnexion émotionnelle de la quatrième génération de cette mémoire convergente. Entre ces deux points se trouvent trois pics de l'émotion et la diminution vers la désensibilisation. Ils marquent le traumatisme submergé de la mémoire des années noires dans l'après-guerre, la bravade hâtive envers cette mémoire traumatique en 1974, la secousse de sa résurgence en 1993 et la diminution bien engagée en 2009. Tous correspondent à des tentatives,

en constitue le moment de liement. Il reviendra à la connaissance historique de poursuivre cette dialectique du délier-liaison au plan de l'attribution de la mémoire à tous les autres que moi et mes proches. Ainsi se déploie la dialectique du délier-liaison le long des lignes de l'attribution du souvenir à des sujets multiples de mémoire : mémoire heureuse, mémoire apaisée, mémoire réconciliée, telles seraient les figures du bonheur dont notre mémoire fait vœu pour nous-même et pour nos proches. » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 645-46)

⁶² Voir J. Assman et John Czaplicka, « Collective Memory and Cultural Identity », op. cit., p. 127.

réussies à des degrés divers, par des multigénérationnelles successives de faire rapport avec les années noires traumatiques. Ils indiquent ainsi des rencontres temporelles-relationnelles de nature affective qui sont impliquées dans le travail d'une mémoire également traumatique. Bref, l'affect est le trait définitif, mais au lieu de propulser tout vers la transmission ou d'être l'instigateur du pardon, il trace simplement la trajectoire temporelle-arc affectif du travail de mémoire.⁶³ Le suivi des progrès est donc un corollaire inhérent à l'affect, et l'objectif naturel de l'intergénérationnalité de l'image. Comme le font la génération expansive et l'image plastique, cet objectif large différencie l'intergénérationnalité de la postmémoire de Hirsch et de l'*ascription* de Ricoeur. Ensemble, les trois différences soulignent aussi la singularité de l'intergénérationnalité de l'image des années noires par rapport au champ des études de mémoire au niveau mondial et en France. Le recadrage de la mémoire des années noires dans son travail de mémoire, l'attention à l'entrelacement des mémoires collective et personnelle et la concentration sur le rôle de l'image cinématographique offrent une vision qui re-présente le travail de mémoire.

⁶³ Utiliser l'affect pour tracer l'arc du travail de mémoire s'appuie en grande partie sur le « syndrome de Vichy » de l'historien Rousso, métaphore psychanalytique qui traite exclusivement la mémoire collective. « Un peu comme l'inconscient dans la théorie freudienne, la mémoire dite 'collective' existe d'abord dans ses *manifestations*, dans ce par quoi elle se donne à voir, explicitement ou implicitement. Le syndrome de Vichy est l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la politique, social et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements. » (Henry Rousso, *op. cit.*, pp. 18-19, italique dans l'original)

1 *IN MEDIAS RES* : FILM MUET

Le travail de mémoire s'effectue sur l'« image » qu'une expérience marquante lui a léguée. Dans le cas des années noires sous l'Occupation nazie, le bouleversement de tout ce qui était français a marqué l'expérience et la mémoire d'un traumatisme, conduisant au refoulement de l'image. Le film français sous la botte nazie, en tant que produit et révélateur de ses contextes socio-historiques,¹ a agi d'une façon similaire, léguant au cinéma français une image mal conçue et essentiellement muette sur l'expérience. Par conséquent, la connexion avec cette expérience au moyen de l'image cinématographique dans les films ultérieurs dépendait de la remémoration personnelle mêlée à l'imagination. De même, à mesure que changeaient les générations des réalisateurs et spectateurs associées à ces films, l'imagination assumait un rôle plus important en comblant le vide expérientiel. Cet engagement changeant avec l'image cinématographique se manifeste dans le travail de mémoire qui s'ensuit. L'analyse du travail de mémoire des années noires se lance donc depuis l'image mal conçue et s'effectue par le biais des images qui suivent.

Les premières images analysées sont les quatre variantes de l'image « muette » présentées par *L'Assassinat du Père Noël* (Christian-Jaque, 1941), *Les Inconnus dans la maison* (Decoin, 1942), *Le Corbeau* (Clouzot, 1943) et *Les Caves du Majestic* (Pottier, 1944/1945²). Productions marquées par les forces infléchissant les mémoires collectives et personnelles naissantes, ces films reflètent en particulier leurs contextes socio-politiques. La famille sous menace constitue une préoccupation nationale et familiale. Elle s'affiche dans

¹ Voir Marc Ferro, *Cinéma et Histoire* (Éditions Gallimard, 1993 [1977]), pages 41 à 42.

² Bien qu'achevé en 1944, *Les Caves* est pris dans l'épuration et ne sort qu'en octobre 1945.

les images cinématographiques sous forme de quatre configurations, des milieux intergénérationnels troubles définis par les perspectives générationnelles de l'enfant, de l'adolescent, de l'adulte et du père. Reflétant les menaces réelles à la famille française, les tropes qui émergent des interactions intergénérationnelles expriment des peurs d'enfance, le défi de la délinquance juvénile, les soucis de reproduction et le problème des enfants illégitimes. Ces tropes facilitent l'engagement des réalisateurs et des spectateurs, tous issus de la génération des années noires, avec les images cinématographiques qui reflètent la préoccupation familiale tout en témoignant des contextes politiques. Au moyen de l'image de *L'Assassinat*, le réalisateur Christian-Jaque explore le fantasme de l'enfance, tandis que les spectateurs l'interprètent comme représentant la France restaurée. Le réalisateur Decoin utilise l'image dans *Les Inconnus* pour explorer la mélancolie sociale, et les spectateurs interprètent cette image comme symbolisant l'échec bourgeois. L'image du *Corbeau* engage le réalisateur Clouzot dans l'exploration des recoins sombres de la psyché, tandis que les spectateurs voient dans l'image la société française en dissolution. Le réalisateur Pottier emploie l'image dans *Les Caves* pour explorer la justice équitable, mais les spectateurs l'interprètent comme une considération des problèmes de paternité. La combinaison des explorations et des interprétations résulte en quatre représentations signifiant l'évitement évolutif du traumatisme : les vœux pieux au début de la crise, le fait de pointer du doigt pendant l'obscurité grandissante, les angoisses chaotiques à leur paroxysme et l'oubli délibéré à l'imminence de sa dissipation présumée. Cette progression reflète le bouleversement socio-politique contextualisant ces quatre films, tandis que leur style illustre la nouvelle école du cinéma français née des mêmes politiques.

La capitulation de la France face au III^e Reich, le 17 juin 1940, résulte en une nation divisée entre la zone occupée du Nord contrôlée par les Nazis et la zone libre du Sud régie par le régime de Vichy. Chaque pouvoir politique détermine la réorganisation de l'industrie filmique française afin de financer son gouvernement et promouvoir son idéologie. À cette fin, en décembre 1940,³ Vichy crée le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), dont le pouvoir d'approuver les scénarios⁴ indique la mesure de contrôle envisagée par le régime. En collaboration avec le Service d'État du cinéma, le COIC exerce également la censure des films⁵ qui ne sont pas strictement en accord avec les valeurs du régime : le travail, la famille, la patrie. La politique comprend non seulement la censure des films achevés, mais la pré-censure des films envisagés, et confère l'autorité officielle à la Commission de contrôle rattachée au ministère de l'Information (Ehrlich 30). Donc, « [p]our la première fois en France, le cinéma est rattaché à un ministère dont dépend la propagande, le secrétariat général à l'Information. » (Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation* 22). Cependant, « l'effort infructueux par Vichy à mener une campagne de propagande semblable à celle de Berlin entraîne à la spécialisation sur les documentaires » pour diffuser son idéologie (Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation* 50). Si la production des longs métrages dans la zone libre échappe à ce destin, les restrictions de

³La date varie selon la source, par exemple : le 3 octobre 1940 (Christine Leteux, *Continental Films ; Cinéma français sous contrôle allemand*, La Tour Verte, 2017, p. 42), le 2 novembre 1940 (Maurice Bessy et Raymond Chirat, *Histoire du cinéma français : Encyclopédie des films 1940-1950*, Pygmalion, 1995, p. 14), décembre 1940 (Hazel Hackett, « The French Cinema during the Occupation », *Sight and Sound*, vol. 15, no. 57, spring 1946, p. 1), le 2 décembre 1940 (Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Le monde du cinéma français sous l'Occupation, ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle*, vol. 4, no. 88, oct.-déc. 2005, p. 114), et le 4 décembre 1940 (Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox : French Filmmaking under the German Occupation*, Columbia University Press, 1985, p. 17).

⁴ « Before a film could be started, the script had to be approved by COIC and the finished work passed by the Vichy censor » (Hackett, *op. cit.*).

⁵ Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Le cinéma français sous Vichy », Tableau II, p. 94 (*Cahiers de la Méditerranée*, nos. 16-17, 1, 1978).

Vichy continuent pourtant à étouffer l'artisanat. Avec des fins nazies, en octobre 1940, la Continental Films est créée à Paris sous la gérance d'Alfred Greven, dont le patron, Max Winkler, est directement sous les ordres du ministre de la Propagande nazie, Joseph Goebbels. La combinaison présente trois buts en tension. Greven a l'intention « de produire des films de divertissement qui plairont au public » (Leteux 44), Winkler veut « réaliser un cinéma de 'qualité française' dénué de toute empreinte politique » (Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation* 11), et Goebbels envisage « des films légers, superficiels, divertissants, mais nuls » (Bertin-Maghit, « Le cinéma français sous Vichy » 99) pour détourner l'attention du public français tandis que la Propaganda-Abteilung impose l'idéologie nazie.⁶ Avec Goebbels à Berlin et Winkler à Paris, Greven procède en embauchant des cinéastes et acteurs français bien connus et en produisant trente longs métrages de qualité appréciés du public français.⁷ Ces productions échappent ainsi aux desseins idéologiques de Goebbels, tandis que les films d'actualités⁸ et les documentaires⁹ deviennent l'outil de propagande de la Propaganda Abteilung. L'invasion de la zone sud par le III^e Reich en novembre 1942 consolide la primauté de la Continental dans la production « française » de longs métrages dans cette lignée.

⁶ La Propaganda Abteilung, « installée à Paris, à l'hôtel Majestic ... constituait une antenne du ministère de la Propagande de Joseph Goebbels et entendait imposer à la France le modèle culturel du Troisième Reich » (Laurence Thaisy, *La politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 22).

⁷ « For the most part, the company [la Continental] eschewed controversy, preferring subjects that were politically innocuous and assuredly popular. » (Ehrlich, *op. cit.*, p. 50)

⁸ « In the occupied zone the production of newsreels was a top priority for the German army's Propaganda Abteilung, which in July 1940 outlawed distribution of all pre-war French and American newsreels to guarantee an ideological and economic monopoly for its own *Actualités Mondiales* (AM). » (Brett Bowles, « German newsreel propaganda in France, 1940-1944 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24:1, pp. 45-67)

⁹ « The history of filmed propaganda during the Occupation comprises two distinct phases. During an initial period of autonomy from 1940 to 1942, Vichy and the Germans independently controlled documentary film production, censorship, and distribution in their respective zones, with each regime promoting a distinct ideological agenda through its own weekly newsreel. » (Brett Bowles, « Newsreels, ideology, and public opinion under Vichy : The case of *La France en Marche* ». *French Historical Studies*, vol. 27, no. 2, 2004, p. 421)

L'Assassinat du Père Noël, Les Inconnus dans la maison, Le Corbeau et Les Caves du Majestic figurent parmi les productions de la Continental. Outre leur présentation d'une image du « réel » vécu aussi libre que possible des contraintes idéologiques nazies et vichyssoises,¹⁰ ils bénéficient d'une continuité qui se manifeste dans un « style propre à la firme (éclairage, images, décors) » (Siclier 48). Ceux qui aident à définir ce style sont : Armand Thirard, chef opérateur pour onze des trente productions de la Continental ; Guy de Gastyne et André Andrejew, chef décorateurs pour vingt-sept ; Marguerite Beaugé, Gérard Bernsdorp et Christian Gaudin, monteurs pour vingt et un. Thirard et de Gastyne deviennent en fait des piliers du style Continental, Thirard y apportant « ses éclairages en clair-obscur et sa rapidité d'exécution, et de Gastyne son talent-d'architecte-décorateur capable de recréer aussi bien le passé qu'une atmosphère contemporaine » (Leteux 55). *L'Assassinat, Les Inconnus, Le Corbeau et Les Caves* sont représentatifs de cette continuité. De Gastyne et Andrejew sont responsables des décors pour tous, Beaugé et Gaudin du montage de trois. Les quatre films sont aussi représentatifs du cinéma de l'époque qui « s'évade de la réalité, fait œuvre de rupture, vit, à grand-peine, d'une vie indépendante » (Bessy et Chirat 10). Situés dans un village isolé, un quartier autonome, une petite ville générique et aux limites d'une enquête policière, ces films « se déroulent *hors du temps*, appartiennent à un réalisme imaginaire » (Bessy et Chirat 17).

Leur distanciation est conforme au style cinématographique spécifique des années noires. Nommé ainsi après coup, le style « vase clos » se caractérise par un « hermeticism ... as if the films of this period were played out under glass, the characters suffocating in an

¹⁰ « [F]ilmmakers at Continental were not constrained by the moralistic tone and bland content imposed by Vichy censors on most French productions » (Ehrlich, *op. cit.*, p. 46).

airless environment, observed from a detached, scientific distance » (Ehrlich 97). Autrement dit, la vie est « observed through a translucent glass—the conscious ‘artistry’ of image and language standing between spectator and subject » (Ehrlich 98). L’accent ostensible sur la pratique reflète certainement la « réglementation draconienne sur la répartition des matières premières » qui nécessite que chaque tournage soit préparé minutieusement (Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l’Occupation* 14). Elle suggère aussi l’état de « liberté surveillée » (Siclier 225) dans lequel le cinéma français des années noires existe. En même temps, l’isolement des influences européennes et hollywoodiennes, que les occupants imposent, permet aux réalisateurs, la plupart déjà établis, de contribuer au style vase clos tout en continuant avec des acteurs, des genres et la pratique de l’adaptation littéraire de l’époque des années 1930.¹¹ La continuation correspond ainsi aux « comportements mentaux des Français », non modifiés par le traumatisme des années noires (Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l’Occupation* 126),¹² tandis que le style reflète des tentatives de gérer ce traumatisme. En conséquence, la famille dans l’image cinématographique est intergénérationnelle et traditionnelle, mais elle est présentée comme menacée et étudiée cliniquement, ce qui encourage et permet des interprétations superficielles à distance. Tel engagement varié de cette génération avec une image familiale intergénérationnelle établit la base pour l’intergénérationnalité de l’image des années noires qui, dont les représentations résultantes concrétiseront les à-coups de la gestion du

¹¹ Jacques Siclier évoque cette « continuation » de réalisateurs, acteurs, genres et adaptations littéraires aux pages 22, 23, 48-49 et 117, respectivement (*La France de Pétain et son cinéma*, Éditions Henri Veyrier, 1981).

¹² « L’étude de la production française pendant ces années noires montre que, malgré le profond traumatisme qui en résulte, la débâcle n’a pas modifié les comportements mentaux des Français. » (Bertin-Maghit, « Le monde du cinéma français sous l’Occupation, ou 25 ans de questions aux archives », *op. cit.*, p. 126)

traumatisme. À juste titre, cette étude via l'intergénérationnalité de l'image commence avec *L'Assassinat du Père Noël*, première production de la Continental.

L'Assassinat du Père Noël

En tant que telle, *L'Assassinat du Père Noël* bénéficie du recrutement original par Greven et du budget initial moins contraignant de la Continental. Christian-Jaque fait partie des cinq premiers réalisateurs français de renom embauchés,¹³ et « part tourner en extérieur à Chamonix le 17 février [1941] » (Leteux 49) des séquences essentielles au conte imaginaire situé dans un village isolé par une avalanche. Réalisateur d'une vingtaine de films, Christian-Jaque signe le contrat à la condition, parmi d'autres, qu'il soit permis d'achever *L'Assassinat*, un projet « qu'il préparait déjà avant-guerre avec Pierre Véry » (Leteux 49). La collaboration avec Véry sur *L'Assassinat* s'avère fructueuse. Jouant sur « [t]uer ce qui est imaginaire », le romancier Véry fait « se télescoper deux réalités apparemment inconciliables : le monde merveilleux de l'imagination enfantine ; la brutalité triviale du crime » (Couegnas 48). Le télescopage illustre le style véryien, qui se base sur la croyance qu'« on n'échappe pas à la féerie » (Baudou 70), et qui fait « se fondre l'un en l'autre le réel et l'imaginaire » (Couegnas 49). La soumission du réel à l'imaginaire est accentuée dans l'adaptation de Charles Spaak, où le réel est vu à travers les yeux de l'imaginaire de l'enfance. À titre d'exemple, la fin de ce quasi-conte de fées implique le père Noël dans la guérison du petit Christian et transforme le baron Roland et Catherine Cornusse,

¹³ Ces cinq réalisateurs sont Maurice Tourneur, Marcel Carné, Christian-Jaque, Léo Joannon et Georges Lacombe (Christine Leteux, *op. cit.*, p. 44), qui s'adjoignent à la Continental selon les conseils de Guy de Carmoy, « commissaire du gouvernement auprès du COIC » afin que le cinéma français reparte (Leteux, *ibid.*, p. 43).

respectivement, en prince charmant et en princesse Aurore. Au projet, Christian-Jaque apporte une mise en scène dont l'emploi de l'espace concrétise des peurs d'enfance en entremêlant le familier et l'étrange. De même, il choisit des acteurs dont l'interprétation développe le télescopage véryien en incarnant le bien et le mal. Ces contributions reflètent les « études d'architecte puis de décorateur » de Christian-Jaque, ainsi que ses rapports avec « la Comédie-Française, lieu où il aime choisir ses acteurs ou actrices » (Thirard 160).¹⁴

Avec le télescopage de Véry et l'adaptation par Spaak, le style de Christian-Jaque propre à *L'Assassinat*¹⁵ aboutit à un film classé comme « 'une énigme policière féerique' par la Continental » (Leteux 50)¹⁶ et promu comme « un grand et beau film débordant de pittoresque » (Daix, « Les films : *L'Assassinat* » 12) par l'hebdomadaire pro-allemand *Ciné-Mondial*. Le classement et la promotion apparemment anodins ignorent la controverse suscitée par la fin du film, où le monde merveilleux de l'imagination enfantine éclipse la brutalité du crime. Les chiffres au guichet, « environ 4 millions d'entrées »¹⁷ sont plus révélateurs : « la scène finale du film offre une vision d'espoir à une France meurtrie et humiliée » (Leteux 55). Le risque provisoire de censure par les occupants et la cotation désapprobatrice par les religieux sont également révélateurs. Le film évite la censure

¹⁴ Thirard semble faire référence à l'article « Les années d'apprentissage » de Claude Beyrie (*1895, revue d'histoire du cinéma*, no. 28, 1999, pp. 53-60). Voir aussi Karim Ghiyati, « Christian-Jaque et la Comédie-Française » (*1895, revue d'histoire du cinéma*, no. 28, 1999, pp. 159-72) pour une discussion prolongée sur le fait que « les acteurs de la Comédie-Française occupent une place centrale dans les films de Christian-Jaque » (*Ibid.*, p. 169).

¹⁵ Bernard Chardère (« Méandres lyonnais autour d'*Un Revenant* », *l'Avant-Scène Cinéma*, no. 398, jan. 1991, p. 11) crédite à Christian-Jaque la remarque suivante : « J'ai un style propre à chaque sujet, donc je n'ai pas de style et je m'en flatte » (citée dans Philippe Roger, « L'étagement de la mise en scène dans le dyptique *Les Disparus de Saint-Agil* et *L'Enfer des anges* », *1895, revue d'histoire du cinéma*, no. 28, 1999, pp. 69-82).

¹⁶ Leteux cite *Le Film - Organe de l'industrie cinématographique française*, no. 10, 1 mars 1941, p. 11.

¹⁷ Les chiffres du guichet sont « environ 4 millions d'entrées. Il s'agit d'estimations non vérifiables » (Virgile Dumez, « *L'assassinat du père Noël* : la critique du film (1941), *CinéDweller*, cinedweller.com/movie/l-assassinat-du-pere-noel-la-critique-du-film/).

idéologique, Christian-Jaque assurant Otto Dietrich, chef du service de presse, « qu'il n'y a pas de second degré » dans « la scène finale du film, avec le prince qui doit revenir réveiller la princesse » (Bertin-Maghit, « Entretien » 49). Pourtant, le film n'échappe pas à la censure morale. Il est classé au Niveau 4, « strictement pour adultes », par la Centrale catholique du cinéma et de la radio, organisme français surveillant « le contrôle de la qualité 'chrétienne' du film » (Leveratto et Montebello 54). Cette fois, c'est le rôle du père Noël qui est remis en question. La Centrale catholique remarque : « On regrette surtout une sorte de faux miracle accompli par le père Noël et qui attribue à la suggestion une puissance qu'elle n'a pas » (Siclier 452). Interpréter la fin en termes de croyance, idéologique ou religieuse, est assez juste, car *L'Assassinant* est un conte moral. Cependant, les interprétations par Dietrich et la Centrale catholique semblent se tromper en ne tenant pas compte de la perspective de l'enfant inhérente au film.

Cette perspective raconte toute l'histoire des troubles qui empiètent sur la merveille de Noël et des mesures prises pour les conjurer. Le baron Roland revient après une absence de dix ans de quête mondiale pour trouver une épouse. Sans succès, il transporte avec lui les boucles d'oreilles que sa mère lui a offertes pour cette épouse. Orphelin et seul, il s'isole dans son château sombre, lieu associé à la maladie et à la mort. Le petit Christian, dont les jambes sont subitement paralysées, est le fils de la concierge qui est aussi logé au château. Le retour du baron au village jette ainsi une ombre sur l'ambiance de Noël, ajoutant au malaise associé à la recherche continuelle par la bizarre mère Michel de son chat. La visite des écoliers, tout juste sortis des cours pour les vacances, à l'atelier enchanté des Cornusse dissipe momentanément le malaise. Fabricant de mappemondes, Cornusse ravit toute

l'année les enfants et les jeunes de cœur avec ses aventures en Chine et ses histoires de Fitchéou et la princesse Aurore. À Noël, Cornusse se déguise en père Noël et rend visite à chaque enfant du village. Catherine, la fille de Cornusse et la fabricante de poupées, est affligée ce Noël par un rêve éveillé de son prince charmant. Le maître d'école Villard croit aller gagner la Belle au bois dormant, mais le baron se révèle bientôt être le prince réveillant la princesse Aurore, et le mal semble une fois de plus empiéter sur le fantastique. En outre, un malfaisant attaque le curé à l'intérieur de l'église, probablement pour voler l'anneau de saint Nicolas, et les tentatives d'appréhender le criminel et de garder l'anneau échouent. L'anneau est volé sous le nez du maire et de ses adjoints juste après la messe de minuit, puis le père Noël est retrouvé assassiné. L'émerveillement de l'enfance semble être envahi par la réalité brutale, et le bien vaincu par le mal. Le baron et Cornusse sont les suspects du vol et/ou du meurtre, et le conseil municipal, incapable de résoudre le crime, attend les gendarmes qui ont été retardés par une avalanche. Entre-temps, le père Noël a oublié le petit Christian alité dont la condition s'empire, et le mauvais baron et la bonne Catherine sont tombés amoureux l'un de l'autre. L'espoir du merveilleux et du bien s'éteint lorsque le criminel est démasqué, le chat de la mère Michel est retrouvé, Cornusse reprend son honneur et le baron se montre bon. Puis suit la fin heureuse. Le père Noël rend une visite spéciale au petit Christian le 26 décembre, tandis que le baron et Catherine comptent passer ensemble une longue vie heureuse. La fin s'interprète alors plus correctement comme le triomphe du merveilleux sur les peurs qui menaçaient la sécurité de l'enfant, et sur les apparences qui remettaient en question sa foi dans le bien. Lors de cette péripétie, la perspective de l'enfant révèle un milieu quasi intergénérationnel où l'emploi de l'espace entremêle le familier et l'étrange, ainsi que deux milieux intergénérationnels où les

personnages incarnent le bien et le mal. Le milieu quasi intergénérationnel est le cercle de camaraderie à l'auberge ; les milieux intergénérationnels sont la famille Cornusse dans l'atelier enchanté et la famille associative dans le château sombre.

L'auberge est le centre communautaire, et son cercle de camaraderie se définit par les divertissements qui renforcent les relations soudées du petit village. Quotidiennement, le cercle est constitué d'adultes prenant un pot, jouant aux cartes, partageant les nouvelles, bavardant et écoutant subrepticement des conversations téléphoniques. À Noël, le cercle inclut des femmes qui décoorent l'auberge pour la fête et ensuite la foule qui assiste à la célébration. Le familier de ce milieu se trouve pourtant confronté régulièrement à l'étrange quand la mère Michel est présente. Ce Noël particulier, la présence de Catherine Cornusse rend le milieu quasi intergénérationnel et introduit une autre sorte d'étrangeté. Ayant atteint l'âge de dix-huit ans, Catherine est considérée adulte, mais sa compassion envers le baron, présumément lépreux, révèle une innocence enfantine. Ce statut d'adulte-enfant constitue une intergénérationnalité inhabituelle, tandis que l'association au baron entremêle le familier et l'étrange. Le mouvement chorégraphié de caméra et de personnages dans deux séquences développe cet entremêlement en incluant la mère Michel. La première séquence (00:30:07-00:32:08) consiste en six plans, dont les premier, troisième, quatrième et sixième emploient un travelling pour accentuer l'étrange. Dans le premier plan, un travelling se déplace de Catherine, visiblement troublée par des commérages sur le baron, vers la mère Michel pour la cadrer en plan rapproché poitrine en tant que visionnaire déclarant : « Tout le monde est plus ou moins lépreux. Tout le monde. » (00:30:25) L'implication de la mère Michel dans l'association de Catherine au baron

complexifie l'entremêlement. Des travellings aux troisième et quatrième plans lient Catherine à Marie Coquillot, la concierge du château, qui rapporte une maladie plus terrible que la lèpre, le silence effrayant du baron. En se ralliant de nouveau au baron malade (00:31:19), Catherine suscite les taquineries des adultes, ainsi qu'une deuxième énoncé de la mère Michel. Le travelling relie un gros plan statique du visage de Catherine au sixième plan comprenant le travelling final. Un plan rapproché taille de la mère Michel est transformé par le travelling en gros plan de son visage alors qu'elle dit sombrement : « Tout le monde tous les jours perd un peu de sa vie ..., et puis, voilà. » (00:31:37). L'interrelation évidente entre Catherine, la mère Michel et le baron établit ainsi l'emmêlement du familier et de l'étrange.

Cet emmêlement est plus serré la nuit de la fête. La compassion s'étant transformée en amour, Catherine est vêtue d'une robe de la mère défunte du baron et attend l'arrivée de ce reclus au milieu de la célébration animée. Contribuant à la quasi-intergénérationnalité que Catherine représente, deux des fils Coquillot font une intrusion pour annoncer l'assassinat du « père Noël ». Le cri de Catherine, « Père ! » (01:06:10), renforce son statut d'adulte-enfant et finalise l'aspect de familier-étrange du milieu de l'auberge. L'ensemble de la séquence (01:04:43-01:06:10), constituée en une trentaine de plans, emploie des mouvements chorégraphiés de caméra et de personnages qui concrétisent l'emmêlement en termes de contrastes. Un travelling suit Villard, le rival du baron, menant une chaîne de danseurs qui se faufilent dans la foule et passent derrière la mère Michel avant d'arriver à la table de Catherine. Le passage libre de la chaîne contraste avec la position fixe de Catherine, tandis que l'apparent détachement des festivités par la mère Michel (01:04:49) préfigure l'isolement de Catherine manifesté lorsque la chaîne encercle sa table pour la première fois. Un travelling avant résulte en plan rapproché poitrine de Catherine, sa tenue élégante la

mettant à part des autres (01:04:59-01:05:11). Puis des travellings alternent avec une caméra fixée sur Catherine angoissée qui pivote sur place au milieu des fêtards. Lors de l'alternance, des coupes franches entre les plans facilitent un cadrage de plus en plus serré qui accentue l'intégration de Villard et l'isolement de Catherine. Dans le tiers final des plans (01:05:38-01:05:59), l'alternance se fait entre un travelling qui suit Villard seul, et la même caméra fixe qui observe Catherine. Le cadrage, qui présente chacun en plan rapproché épaules, donne à Villard une apparence immobile, bien que tournant sans cesse autour de Catherine. En même temps, la durée des plans diminue et le déroulement devient vertigineux, donnant de la forme à l'appartenance de Villard à la gaieté, et à l'exclusion de Catherine d'elle-même. Simultanément, la succession rapide de plans brouille les distinctions entre les deux personnages, entremêlant ainsi le familier et l'étrange qu'ils représentent. Que ce soit lors de la décoration ou de la fête, les difficultés de Catherine à s'affirmer dans ce milieu quasi-générationnel se réduisent à l'association au baron, et à l'implication de la mère Michel dans cette association. Les difficultés constituent ainsi des menaces à la sécurité de Catherine. Dans la perspective de l'enfant, ces menaces révèlent à tout le moins les peurs d'être solitaire ou même paria.

Le milieu intergénérationnel Cornusse est associé à l'atelier enchanté à deux étages, où le père Cornusse fabrique des mappemondes au rez-de-chaussée et la fille Catherine fabrique des poupées au premier étage. Remarquablement absente est la mère, dont la mort quelque temps plus tôt a coïncidé avec l'arrêt temporaire des rotations (01:22:30) de la mappemonde suspendue au-dessus de l'entrée. Cette coïncidence fait allusion à l'enchantement qui accueille les enfants venus entendre Cornusse raconter ses aventures en Chine avec le légendaire Fi-tchéou, le père de la princesse Aurore (00:07:30-00:09:06). Avec

ce héros fantastique qui matérialise l'enchantement, Cornusse incarne par conséquent un idéal représentant une sorte du bien. Dans l'atelier de poupées, l'enchantement se matérialise en Catherine, la princesse dormante entourée de seigneurs, dames, servants, paysans et bretteurs. Un travelling vers la gauche révèle cette scène sous le point de vue de Villard (00:11:22-00:12:03), arrivé pour faire sa demande en mariage à Catherine. Dans l'échange qui suit, le prétendant matérialiste et la princesse enchantée se révèlent être un drôle de couple. Villard promet de belles robes, de la bonne nourriture et un appartement moderne (00:13:16). Catherine parle d'un amant avec une guitare, un cheval et une épée (00:12:40) avec laquelle il tuera Barbe-bleue s'il la regarde (00:13:26). Les neuf plans rapprochés de l'échange renforcent la disparité. S'il est capable de réveiller Catherine pour l'échange, Villard ne peut pas l'éveiller de ses rêveries. Ce dernier état suggère la réticence de l'enfant, voire sa peur, de laisser en arrière le monde du merveilleux et ses idéaux. De même, il indique aussi que Catherine, en tant que princesse dormante, figure parmi ces idéaux. Elle est donc comparable au héros Cornusse et, par conséquent, incarne également un type du bien.

Ceci étant, l'enchantement de l'atelier de poupées est encore plus puissant : la pièce sert de loge où le père Cornusse se transforme annuellement en père Noël (00:37:39-00:38:05). C'est une transformation qu'il prend au sérieux. Lorsque l'enquête sur l'assassinat du « père Noël » est lancée dans son atelier de mappemondes, Cornusse nie avec véhémence s'être endormi au château, permettant ainsi au baron d'emprunter son costume (01:09:50). Il est même offensé que l'homme assassiné porte ce costume, et crie : « Celui-là n'est pas père Noël. C'est moi ! » (01:08:49) La transformation de Cornusse en père Noël est totale, si bien que le choc d'être soupçonné de crime déclenche une crise d'identité. Dans un

plan rapproché poitrine avec le maire, Cornusse bégaie sa confusion : « Vous ne m'avez pas soupçonné ? ... père Cornusse, ... père Noël, euh presque le bon Dieu quoi. » (01:11:38) Il révèle ainsi son assimilation au père Noël et sa croyance de s'incarner en une représentation du bien, presque le plus noble. En même temps, le télescopage du merveilleux et du crime pose deux problèmes. D'une part, il confronte l'imagination d'enfant à la réalité de la mort. La confrontation est brève et discrète, mais elle met en lumière la peur de la mort comme quelque chose de contre nature. D'autre part, le télescopage introduit à l'atelier enchanté l'incarnation du mal, apparemment la pire. Plus tard, l'assassiné sera démasqué comme étant le voleur de l'anneau de saint Nicolas (1:34:48). Il incarne donc le mal déguisé en bien, signalant d'une manière troublante que les choses ne sont pas nécessairement comme elles apparaissent. Les problèmes de la mort et des fausses apparences continuent à confronter la perspective de l'enfant au château sombre, mais ils trouvent leur résolution dans la fin qui s'y passe aussi.

Ce lieu héberge une famille associative qui consiste en deux types d'éléments : le baron sans famille et la famille Coquillot sans père. Le milieu intergénérationnel est ainsi fracturé par le manque de parents et rupturé par la quasi-isolation du baron. Marie Coquillot est en fait le seul point de contact entre le baron et les Coquillot, quoiqu'ils habitent des espaces contigus et se confrontent à la maladie et la mort. La maladie se manifeste sous forme mystérieuse et menaçante. Présumée être lépreuse, la main droite du baron est dissimulée dans un gant noir, qui prétend résoudre le mystère et augmente la menace. La présomption naît lors de l'audience où le baron demande au pharmacien Ricomet une huile associée au traitement de la lèpre (00:27:48). La menace est engendrée quand le baron tend la main gantée pour serrer la main de Ricomet. Un travelling, qui recadre la main gantée en

plan rapproché, accentue le mystère et la menace. Ricomet confirme les deux en évitant de la toucher, puis en se reculant (00:28:08). La maladie du petit Christian Coquillot se manifeste d'une manière similairement déconcertante et sinistre. Les jambes apparemment impotentes du garçon représentent une affliction dégénérative, dont la cause est inconnue et pour laquelle il manque de remède. Alité, Christian s'ennuie (00:32:43) et commence à désespérer, tandis que les membres troublants restent cachés sous les couvertures (00:23:03). Ses deux frères aînés, qui veulent lui remonter le moral, tentent en vain à la fois de retrouver le père Noël lorsqu'il ne vient pas (01:03:22) et d'apporter à Christian la mappemonde qu'il avait demandée au père Noël (01:28:11). Par conséquent, le petit Christian devient de plus en plus abattu, tandis que le mystère et la menace de sa maladie montent. La mort, d'autre part, est invasive. Sous les voûtes ténébreuses du grand salon où s'isole le baron, quatre portraits de sa mère défunte surveillent l'escalier menant au boudoir où pendent ses robes somptueuses, prêtes à être enfilées (00:46:12). Outre les portraits et les robes, les boucles d'oreilles de la défunte constituent un rappel constant de la perte ultime. Rapportées au château suite à la recherche infructueuse d'une femme pour le réanimer (00:26:58), elles servent de souvenir de la mort invasive. Avec la disparition du père Noël, la mort envahit aussi l'espace du petit Christian. Convaincu que le père Noël ne reviendra plus (01:19:52), le garçon conçoit un moyen par lequel il peut obtenir la mappemonde qu'il désire. Il annonce à ses frères : « Puisque père Noël est mort, moi aussi je veux mourir. ... Et comme ça, il ne peut plus me refuser mon cadeau. » (01:20:14) Un travelling avant cadre le garçon en plan rapproché pour accentuer les larmes qui attestent sa compréhension de la finalité de la décision. En se tournant face au mur et en ne mangeant

plus (01:30:38), Christian exécute sa décision, et il semble que la mort ait envahi même son cœur.

Avec l'ambiance morose, la maladie et la mort font du château un lieu ensorcelé, où le baron et le petit Christian sont des victimes semblables. Cette association remet en question l'apparence qui voudrait aligner le baron sur le mal. La perquisition ultérieure du château n'équivaut à rien d'autre qu'à déganter la main droite du baron. Celle-ci s'avère être sans maladie (01:26:45), ce qui révèle la fausseté de l'apparence, mais laisse inconnues la source de l'ensorcellement et l'identité de celui qui incarne le mal. Conforme au genre polar, rien ne se clarifie avant la fin de l'enquête, et pour *L'Assassinat du père Noël*, l'enquête figure dans la double optique du crime et du merveilleux. La première oblige la justice, la seconde comprend la moralité. Grâce aux gendarmes, qui arrivent avec trois jours de retard, la justice appréhende le criminel. C'est quelqu'un du village, qui a engagé un complice hors du pays pour voler l'anneau de saint Nicolas, puis l'a assassiné avant de s'enfuir avec le bijou (01:34:45). L'affaire est donc close. En termes de moralité, la question du mal trouve sa réponse dans une incarnation plus perfide que celle de l'assassiné : cette fois, celui qui déguise le mal en bien est un proche (01:34:23). Dans la perspective de l'enfant, bannir le coupable chassera la brutalité du crime, mais le merveilleux ne peut pas se restaurer tant que le bien n'aura transformé l'ensorcellement du château. La préoccupation de l'enquête a pourtant détourné l'attention du bien en œuvre au château depuis la visite de Catherine pour s'offrir comme servante au baron (00:34:06).

La rencontre met fin au sort jeté sur le baron et réveille Catherine de son sommeil enchanté. Touché par la sollicitude sincère de Catherine, et convaincu de sa vertu, le baron lui confie qu'il porte une tache noire (00:35:27), une allusion évidente à sa solitude faute de

famille. La confidence indique que le bien incarné en Catherine a déjà rompu le maléfice, fait vérifié par la demande du baron de l'embrasser. Un travelling unit le baron et Catherine dans un très gros plan de visages, qui accentue le baiser au front de Catherine (00:36:00) et annonce son réveil (00:36:14). Le baron est ainsi le prince charmant et Catherine la belle dormante qui se transformera en princesse Aurore lorsqu'il lui mettra les boucles d'oreilles dans la fin heureuse. En attendant, le père Noël, l'incarnation du bien selon les enfants, arrive à la chambre du petit Christian pour le libérer de la malédiction de la maladie et de la mort (01:36:43). Accompagné des enfants du village, le père Noël porte une grande mappemonde, que le garçon ne peut obtenir qu'en marchant vers lui. Trois plans incorporent deux travellings vers la droite pour afficher le trajet laborieux et haletant de Christian de son lit au père Noël (01:37:45-01:38:20). Ensemble, ils anticipent et accentuent la rupture du maléfice. La restauration du merveilleux est immédiate. Le petit Christian pose des questions sur la Chine, ce qui déclenche le conte du père Noël d'une princesse dormante et de son rêve merveilleux, du prince charmant qui un jour viendra la réveiller et lui apporter le bonheur (01:38:46). Un long travelling vers la gauche (01:38:46-01:39:25) réalise le rêve dans la scène du baron mettant les boucles d'oreilles à Catherine. En résumé, restaurer la foi en ce qui est bien permet que l'enfant s'affirme en tant que tel dans le présent transitionnel et dans le futur anticipé, tandis que la perspective de l'enfant rend les deux temporalités aussi sûres et merveilleuses que le passé.

Bien que ce soit plus évident dans ce mélange de résolution du crime et de restauration du merveilleux, la fusion du télescopage de Véry, de la touche de Spaak et du style de Christian-Jaque est manifeste tout au long du film. Au fil des époques stylistiques, *L'Assassinat du Père Noël* semble s'inscrire dans la continuité du cinéma français des années

1930 plutôt que d'être une démarche vers le style vase clos sous l'Occupation. En particulier, l'espace ouvert et une implication naturelle contrastent avec la cloche étouffante et le détachement clinique qui caractérisent le vase clos. À l'extérieur, l'espace ouvert de *L'Assassinat* se manifeste dans les grandes pentes neigeuses, ainsi que dans un village assez large pour des errances de la mère Michel et du rôdeur. De même, plusieurs intérieurs sont spacieux : la salle communautaire à l'auberge, l'atelier enchanté à deux étages et la grande salle au château. Les nombreux travellings, caractéristiques du style de Christian-Jaque dans *L'Assassinat*, aident certainement à établir les paramètres de ces espaces. Ils sont pourtant employés pour illustrer les relations interpersonnelles au lieu de développer l'espace. Une illustration en est le mouvement chorégraphié de caméra et de personnages à la fête. Bien que Catherine se trouve au centre d'un cercle resserrant, duquel Villard devient le membre représentateur, l'effet est affectif, signifiant l'appartenance ou l'exclusion selon la perspective de l'enfant. Cette perspective est déterminante, précisant un style qui contraste avec le détachement clinique du vase clos. Une histoire qui évoque la compréhension à travers les sentiments d'enfance, *L'Assassinat* engage naturellement tout le monde dans l'expérience et les relations de l'enfant. En s'engageant avec l'image, Christian-Jaque explore le fantasme d'enfance et les spectateurs arrivent à l'interprétation d'une France restaurée. De l'ensemble de l'engagement se produit une représentation symptomatique des premières heures d'une crise, celle de la rupture française provoquée par les manœuvres politiques franco-allemandes. La controverse sur la fin de *L'Assassinat* est ainsi révélatrice de ce que signifie cette représentation, vœux pieux au début de la crise. De même, les trois représentations qui suivent sont symptomatiques des heures ultérieures de la dégénérescence du politique et de l'aggravation de la crise.

Les Inconnus dans la maison

Essentiellement illustratif du style vase clos, *Les Inconnus dans la maison* est le produit de trois talents intéressés par le côté obscur. Leur film résulte en une représentation marquée par une polémique révélatrice de la rupture française grandissante et de l'obscurité assombrissant la période. Parmi le second groupe engagé par Greven, le réalisateur Henri Decoin tourne trois films pour la Continental avant qu'un différend sur le troisième ne le relègue à la Société de production et de doublage des films (Leteux 108). Avant cela, Decoin se dispute avec Greven sur l'élément ouvertement antisémite du roman de Georges Simenon, que le scénariste Henri-Georges Clouzot adapte pour son deuxième film, *Les Inconnus dans la maison* (1942). Le nazi Greven applaudit l'élément. Decoin, qui travaille clandestinement avec un scénariste juif, est bien décidé à l'exclure.¹⁸ Typique du cinéma français d'avant-guerre¹⁹ et caractéristique de l'idéologie de Simenon,²⁰ l'élément est néanmoins modifié par Clouzot, avec l'accord de Decoin.²¹ Le personnage juif en question devient ainsi un métèque, c'est-à-dire un Juif par allusion à une époque où la xénophobie en France est « galopante » (Leteux 84). Bien que l'élément figure parmi les

¹⁸ Opposé aux lois antisémites, Decoin continue « à travailler avec son scénariste Max Kolpe, bien que celui-ci soit juif et donc interdit de travail » dans l'industrie cinématographique française (Leteux, *op. cit.*, p. 61). À Paris, la collaboration se déroule dans divers locaux où Kolpe est dans une cachette (*Ibid.*, p. 64). « Henri Decoin a été immédiatement sensible au fait que le livre de Simenon avait une coloration nettement antisémite et il s'est attaché dès le début de la production à faire disparaître autant qu'il était possible cet aspect dérangeant à ses yeux » (*Ibid.*, p. 83).

¹⁹ « Paradoxalement, il n'y a pas de films à connotations antisémites dans le cinéma d'Occupation, alors qu'il en était truffé avant-guerre. » (Bertrand Tavernier, « Voyage personnel à travers le cinéma français », dans *La France en récits*, édité par Yves Charles Zarka, Presses universitaires de France, 2020, p. 226).

²⁰ « [U]ne part de l'intelligentsia francophone partageait des idées que l'on retrouvera dans les choix de la Révolution nationale : l'antisémitisme, notamment, se retrouve chez des personnalités aussi diverses que Jean Renoir ou Georges Simenon » (Christian Viviani, « Clouzot et la Continental ou l'inconnu dans la maison », *Positif*, no. 682, déc. 2017, p. 110).

²¹ « Decoin prend l'entière responsabilité » du contenu du scénario rédigé par Clouzot (Leteux, *op. cit.*, p. 85).

polémiques que le film rencontrera à l'épuration,²² sa modification lors de l'adaptation permet de faire progresser la production des *Inconnus*.

Le film qui en résulte entremêle l'humanisation des personnages par Simenon, l'intensification de l'aspect psychologique par Clouzot et l'assombrissement de l'atmosphère par Decoin. Auteur de romans policiers sombres, Simenon profite de la structure convenue du genre pour approfondir sa réflexion, voire sa compassion, sur les personnes confrontées à des épreuves, tout en étudiant les facteurs sociologiques et psychologiques du crime (Stowe 331). Cet humanitarisme de Simenon se reflète dans l'humanisation de ses personnages. L'humanisation sociologique concerne de « petites gens qui ont la sympathie de l'auteur parce qu'ils possèdent la même mentalité que lui », ainsi que des « personnages qui sont issus d'une classe supérieure » à la sienne (Alavoine). L'humanisation psychologique se manifeste dans l'évolution des personnages ordinaires « à qui il arrive quelque chose de singulier », c'est-à-dire une crise (Alavoine). Clouzot s'éloigne de l'aspect sociologique pour intensifier l'aspect psychologique, notamment celui de la figure centrale, l'avocat misanthrope Hector Loursat de Saint-Marc. Il accentue le rôle de Loursat comme l'analyste compatissant de la psyché adolescente et le révélateur de la personnalité adulte qui, en redécouvrant son âme d'enfant recouvre aussi son humanité. D'une manière qui préfigure le traitement des personnages dans son film *Le Corbeau* (1943), Clouzot effectue cette intensification tout en laissant dans l'ombre le propre psychisme de ce misanthrope. En tant

²² L'on note que « *Les Inconnus* is the only French feature film of the period that can legitimately be charged with an anti-Semitic bias » (Ehrlich, *op. cit.*, p. 51), et que le film figure sur « the same bill » que *Les Corrupteurs*, seul film antisémite tourné en France par des Français (*Ibid.*, p. 64). De même, à la Libération, le film est interdit (« Henri Decoin—Bibliothèque du film—Durante—Collection Ciné-Regards [2003] », cité dans « *Les Inconnus dans la maison—Henri Decoin [1942]* », *Mon cinéma à moi*), étant « l'objet de polémiques en raison de sa production contrôlée par les Allemands — la Continental — mais aussi à cause de suspicions de racisme et d'antisémitisme » (Bernard Alavoine, « Hector Loursat ou l'humanité de Simenon », *Cahiers Simenon*, no. 26, nov. 2012).

que personnage principal, Loursat dicte dès lors un ton correspondant à la mélancolie qui est « le trait le plus caractéristique de l'art de Decoin » (Viviani 70). Decoin matérialise cette mélancolie dans une atmosphère sombre, où une palette foncée marque le film « au sceau de la noirceur » (Viviani 74), et où l'emploi fluide de l'espace²³ enveloppe les personnages dans la mélancolie.

Les apports sociologique, psychologique et stylistique s'unissent dans un récit bourgeois raconté du point de vue juvénile. Cinq adolescents représentateurs d'un échantillon de la bourgeoisie forment une bande, à laquelle l'appartenance se base sur des exploits pour expérimenter l'âge adulte. Edmond Dossin, un jeune haut bourgeois est l'instigateur et ainsi le soi-désigné chef. Il impose des règles enfantines mêlées à l'intérêt romantique pour sa cousine Nicole Loursat, seul membre féminin de la bande et fille du misanthrope M^e Loursat. L'intérêt touche aussi les autres membres : le fils du fonctionnaire Destrivaux, celui du charcutier Daillat et le petit-bourgeois Ahmédé Luska. Quand Luska invite dans le gang Émile Manu, un camarade de l'école publique, l'amour qui se noue entre Nicole et Manu mène à des exploits plus audacieux, voire désastreux. Une voiture volée, conduite par Manu sous l'influence de l'alcool, percute un voyou nommé Gros Louis et lui casse la jambe. Amené clandestinement au grenier des Loursat, ce dernier extorque 2 600 F à Manu pendant les quinze jours de sa convalescence. Le meurtre de Gros Louis par un inconnu expose les amants et la bande à l'examen légal et public. Mêlé à l'affaire en raison

²³ Le réalisateur Bertrand Tavernier inclut l'emploi intelligent de l'espace parmi les traits principaux de Decoin. « He knew how to occupy space. As soon as he saw the action he immediately said where to place the camera. He maintained a great fluidity of direction. » (Dale Martin, « Bernard Tavernier on Henri Decoin : The Director Who Brought Hollywood to France », *Variety*, 18 Oct. 2018)

du lieu du meurtre et de la délinquance de sa fille Nicole, le misanthrope doit sortir en partie de la bulle d'ivresse dans laquelle il s'est isolé depuis que sa femme l'a abandonné vingt ans auparavant. L'émergence partielle réintègre provisoirement M^e Loursat dans l'action légale comme avocat de la défense pour Manu, et confronte le père Loursat à sa relation sans affection avec sa fille. Le juridique et le personnel converge au procès, où Loursat se révèle être le porte-parole de la perspective adolescente. Tout le quartier assiste à ce qu'il s'attend à être un spectacle maintenant le conformisme étouffant du statu quo. Cependant, au lieu d'être une théâtralité adulte qui réprimande les jeunes et condamne le petit-bourgeois Manu, la plaidoirie de Loursat blâme les adultes, défend les adolescents, et démasque un autre petit bourgeois comme étant le véritable assassin. Un très bref moment de réflexion sur le statu quo est éclipsé par le démasquement. Ensuite, tout le quartier retourne au conformisme « normal », sauf Nicole et Loursat dont la nouvelle relation de fille-père ouvre également des potentialités à Manu et sa mère.

L'amalgame de l'humanisation, l'intensification et l'assombrissement engendre une production que la Continental classe comme un film policier à la Simenon, et que le public accueille très favorablement, comme un film du monstre sacré Raimu²⁴ qui aborde des tendances sociales, y compris les problèmes de la jeunesse. Si l'élément juif ne suscite aucune réaction critique, l'exposé des problèmes par Raimu incarnant M^e Loursat, notamment lors de la plaidoirie, provoque une polémique. *Ciné-Mondial*, toujours favorable aux productions de la Continental, loue le « talent magistral » de Raimu et la mise en scène

²⁴ *Les Inconnus* est « one of the 27 films listed in *Le Film* as being extremely popular or breaking box office records » (Ehrlich, *op. cit.*, p. 201).

de Decoin, particulièrement celle du procès (Daix, « Les films : *Les Inconnus* » 11), sans évoquer les problèmes. Les autres critiques les adressent de front. *Le Film* fait l'éloge de la plaidoirie pour avoir évoqué « le problème de l'éducation morale de la jeunesse et de la responsabilité des parents, ainsi que de la trop longue négligence des pouvoirs politiques » (« Les Nouveaux films » 13). Sous la plume de l'antisémite acharné Lucien Rebatet,²⁵ *Je suis partout* est plus acerbe : « Cette diatribe contre la fétidité bourgeoise rend un son quasi célinien, qui nous change heureusement des moralités accoutumées et convient à merveille au temps présent. » (Cité dans Leteux 87) La Centrale catholique contre-attaque, condamnant *Les Inconnus* sur une litanie de fautes qui se réduit à « une fausse leçon de prétendue morale où les parents sont d'une manière tendancieuse rendus responsables des fautes de leurs enfants » (Siclier 454). Sa cotation est 4 bis, « à déconseiller : film où les éléments mauvais l'emportent et donc strictement réservé » (Siclier 447). De même, *L'Écran français*²⁶ interprète la morale sur le plan national. Publication clandestine de la Résistance, il dénonce *Les Inconnus* comme une œuvre pernicieuse par sa « volonté systématique de salir et de diminuer la France » (Siclier 65). Malgré la disparité, toute la critique remarque l'atmosphère assombrie qui sert de trait distinctif au film. La palette foncée et l'emploi de l'espace de Decoin créent cette atmosphère dans un milieu intergénérationnel où Loursat doit faire face à sa crise en s'identifiant à sa fille adolescente Nicole. Ce faisant, il retrouve sa

²⁵ La critique des *Inconnus dans la maison* est apparue le 23 mai 1942 dans *Je suis partout*, un hebdomadaire favorable au national-socialisme depuis l'avant-guerre.

²⁶ La naissance de *L'Écran français* « est due au regroupement, au sein du mouvement communiste de Résistance, des professionnels du cinéma hostiles à la collaboration, notamment Pierre Blanchar, André Luguët, Louis Daquin et Jacques Becker » (Sophie Hebert et Laurence Lécuyer, « La Presse cinématographique en France sous l'Occupation », *La Cinémathèque française*).

propre âme d'enfant et devient le porte-parole de la perspective de l'adolescent, qui motive l'intrigue.

Défini par les interactions entre le père reclus et la fille éloignée, le milieu intergénérationnel est aussi modifié par les rapports adolescents qui déplacent ces interactions au-delà de la maison pour inclure les lieux impliqués dans l'affaire juridique. La réclusion et l'éloignement indiquent la rupture provoquée par l'abandon de la mère, qui marque la famille d'incomplétude et le milieu de désespoir. Quatre séquences au domicile des Loursat et deux au Palais de justice élaborent cette rupture en termes des sentiments conflictuels de Nicole envers son père pendant qu'il regarde la rupture en face. Les séquences fonctionnent en paires, affichant les sentiments mitigés de la fille et révélant l'évolution incohérente du père. La première paire contraste par deux emportements de Nicole, dont le premier (00:02:48-00:04:26) brise le silence habituel au diner pour défendre son père contre la moquerie de la domestique Angèle. Un aperçu éphémère de Nicole (00:04:11-00:04:13) pendant que Loursat sort de la pièce, bouteille de vin rouge à main, exprime la soumission résignée de la fille à leur relation rompue. Le jeu de la lumière et des ombres dans le plan, à la fois, matérialise la mélancolie de la rupture et préfigure la quasi-obscurité du deuxième emportement. Intervenant entre la découverte de la mort de Gros Louis et la décision de Loursat de téléphoner au procureur Rogissart, l'emportement exprime à deux reprises l'hostilité (00:08:47, 00:08:55). Bien que des ombres associent provisoirement Nicole et Loursat dans la découverte, la quasi-obscurité les sépare lors de la descente vers le téléphone. D'abord, la ligne verticale d'une ombre qui recule lentement révèle la fille un peu derrière le père lorsque les deux partagent la découverte du cadavre

chaud. La contiguïté est pourtant une fausse association. L'hostilité qui suit peu après se heurte au vouvoiement de Loursat, signalant ainsi une séparation qui se matérialise dans les ombres étendues et l'obscurité croissante des deux plans suivants. Le premier (00:09:05-00:09:32) ajoute de l'éclairage, qui rend les ombres plus nettes (00:09:10, 00:09:24) avant de les prolonger lorsque Nicole et Loursat descendent l'escalier dans la quasi-obscurité (00:09:32-00:09:42). Dans le second plan, la seule source d'éclairage est au haut de l'escalier, ainsi la descente traverse une quasi-obscurité qui concrétise le vide sentimental entre la fille et le père.

Si le meurtre envahit l'isolement de Loursat et bouleverse son soi-disant « normal », résoudre le crime nécessite une réintégration partielle qui demande un tout nouveau normal. Ce dernier démarre de façon prometteuse avec Loursat acceptant de défendre Manu, mais dégénère en performance minable le premier jour du procès. Ainsi élargi, le milieu intergénérationnel englobe désormais le domicile et la salle d'audience, et la rupture relie les deux normaux. La seconde paire de séquences l'atteste, en contrastant la réceptivité et l'aversion de Nicole lors d'une conversation et d'une confrontation associées à l'acceptation et à la performance de Loursat. Dans la conversation, une série de champs-contre champs les positionne sur l'escalier. Loursat est cadré dans des plans rapprochés taille en contre-plongée, Nicole dans des plans rapprochés poitrine en légère plongée. Loursat apparaît ainsi inaccessible, une perception renforcée par son vouvoiement et ses réponses évasives aux questions honnêtes de Nicole : « Père, pourquoi ne m'aimez-vous pas ? » (00:47:04) et « Pourquoi [vous n'avez pas voulu m'aimer] ? » (00:47:43) Au contraire, Nicole apparaît réceptive, une perception renforcée par son regard pensif et mélancolique pendant qu'elle confesse : « J'aurais voulu vous aimer » (00:47:19). L'éclairage qui profile la

tête de Nicole laisse en noir la grande partie du fond, accentuant l'unilatéralité de la réceptivité. Bien que jusqu'à présent fille soumise à l'autorité de son père, Nicole renverse les rôles dans la confrontation, une séquence en douze plans qui se déroule dans sa chambre. Là, le premier de quatre travellings suit Loursat se déplaçant dans et hors les ombres, à la recherche d'une évidence pour résoudre l'affaire. Puis repositionné en pleine lumière, il cache une photo dans sa poche à l'entrée de Nicole. Les trois autres travellings déplacent Nicole dans l'espace de Loursat pour lancer la confrontation (01:12:51-01:13:00), rassemble les deux afin de l'intensifier (01:13:34-01:13:44), et suit Loursat hors de l'espace de Nicole pour la laisser provisoirement non résolue (01:44:08-01:14:14). Bien que les plans fixes de la séquence soient pleinement illuminés, les travellings traversent les ombres, assombrissant ainsi la confrontation. Feignant l'enivrement (01:12:56), Loursat devient l'objet passif du dégoût de Nicole sur son ivresse (01:13:00) et de sa colère sur sa performance ratée (01:13:25). La réprobation et le tutoiement attestent que la fille est devenue l'adulte, la passivité que le père joue l'enfant. Quoiqu'une supplication visant à comprendre le motif de Loursat atténue la réprobation, Nicole conclut avec une accusation acerbe (01:14:06) qui suscite la seule réaction authentique de Loursat : « Pense ce que tu voudras » (01:14:21).

Le deuxième jour du procès, la troisième paire de séquences introduit carrément la rupture familiale dans la salle d'audience, où la conclusion de l'affaire la résout tout en reconfigurant le milieu. La paire fait contraster le désarroi de Nicole lors d'une audience marquée par le désintérêt de Loursat, et l'admiration de la fille devant l'issue d'une plaidoirie distinguée par la sensibilité de son père. Au début de l'audience, Loursat est assis à la droite de Nicole alors qu'elle s'approche de la barre des témoins, y prête serment, et puis

fait sa déposition et répond à l'interrogatoire. Le désintérêt de Loursat se manifeste dans ses yeux fermés lors du serment (01:02:00) et dans son regard détaché lors de la déposition et de l'interrogatoire (01:02:08). Cadrés dans le même espace mais sans association, Loursat et Nicole incarnent la rupture familiale. L'audience termine par les cadrer séparément et dans une attitude non communicative. Loursat décline l'invitation à faire subir un contre-interrogatoire à Nicole (01:05:20). Le regard qui en résulte de Nicole vers son père est apparemment sans retour (01:05:24), et elle quitte la barre des témoins l'air confus. Au contraire, la conclusion du procès unit Nicole et Loursat dans une conversation à deux qui résout la rupture et initie la reconfiguration. Un plan rapproché taille de Nicole et Mme Manu, souriantes, se frayant un chemin à travers la foule (01:31:19), et un plan de demi-ensemble d'elles se précipitant vers Manu et Loursat (01:31:28), positionnent Nicole et Loursat pour cette conversation. Fini le sourire de la fille alors qu'elle se trouve face-à-face à son père. Il apparaît de profil, ce qui masque son expression, mais l'inquiétude grave de Nicole est très visible lorsqu'elle dit : « Papa, je te demande pardon » (01:31:33). Le regard fille-père dure quatre secondes, assez de temps pour que le père tapote l'épaule de la fille et caresse sa joue tout en répondant : « Ça va ». Manu, toujours assis sur le banc des accusés, et sa mère, l'observant respectueusement, complètent le milieu intergénérationnel, reconfiguré pour les inclure comme beaux-parents futurs. Si le tutoiement mutuel et l'intimité tendre entre le père et la fille signalent la résolution de la rupture, la remarque finale de Loursat : « Ouf, j'ai une de ces soifs » (01:33:38) laisse incertaine la dissipation de la mélancolie. Les ténèbres qui obscurcissent le dos de la toge de Loursat, et l'ombre qu'il projette sur Nicole, renforcent l'ambiguïté.

De telles ténèbres et ombres révèlent la palette foncée de Decoin dans ce lieu qui, par contraste avec le domicile peu illuminé des Loursat, est caractérisé par l'éclairage dur et localisé. Le résultat est un assombrissement presque subliminal par le biais des ténèbres qui bordent les prises et des ombres qui les accentuent. Comme l'illustre une séquence en deux plans qui incorporent trois travellings, cela ponctue l'emploi fluide de l'espace. Un plan de demi-ensemble du président de la cour (01:21:42) est transformé en plan d'ensemble par un travelling arrière qui anticipe l'entrée de l'huissier. Pendant le travelling arrière, l'éclairage dur sur la statue de la justice derrière le président continue à produire des ombres distinctes, mais la portée des ténèbres s'accroît pour inclure l'huissier. Puis un travelling avant et vers la droite (01:21:48) suit brièvement son départ afin de cadrer Loursat dans un plan rapproché taille. L'arrêt est bref, ce qui intensifie le choc lorsque Loursat renonce à l'audition des témoins (01:21:50). Son ombre un peu floue se mêle aux ténèbres à sa gauche, d'une manière suggérant la confusion qui en résulte. L'arrêt bref fait que le travelling, qui cadrerait Loursat, semble couler dans un troisième travelling. Ce travelling transforme un plan de demi-ensemble des spectateurs non-approbateurs en plan rapproché poitrine de Nicole et Mme Manu réagissant avec consternation (01:21:57). L'éclairage direct qui les illumine nettement et la lumière qui se diffuse sur les autres ponctuent l'emploi de l'espace dans une succession rapide et fluide des travellings entretenant les arrêts.

De façon similaire, lors de la plaidoirie, les ténèbres grises et des ombres foncées ponctuent le déplacement fluide de Loursat dans neuf plans de la plaidoirie qui comprennent trois travellings et deux arrêts clés (01:26:36-01:29:14). Le mouvement entrelace Loursat avec l'accusé, le président de la cour, les jurés et le témoin adolescent, qui plus tard se trahit comme le vrai coupable (01:30:56). Les ombres correspondent

notamment à ce témoin, qui apparaît dans les deux arrêts sous forme de figure floue et foncée. Le premier arrêt termine un travelling (01:26:47-01:26:51), positionnant Loursat devant les jurés où il les appelle à comprendre les enfants en retrouvant leur âme d'enfant (01:26:51). Cela prépare le terrain pour son explication de la motivation du crime dans un plan suivant. Contre le fond gris de ces deux plans, le témoin apparaît comme une figure floue et foncée au second plan, qui en observant Loursat double le sens de la fixité tout en centrant l'attention sur l'avocat. Le second arrêt clé (01:28:38) termine un travelling vers la droite qui positionne Loursat face à ce témoin pour finir l'explication de ce qui s'est passé la nuit du crime. Ayant lui-même retrouvé son âme d'enfant lors de l'enquête, Loursat interprète le motif du crime comme la jalousie menant à la haine (01:27:51, 01:28:36), et soupçonne que le témoin est l'amant rejeté. Face à lui, Loursat vérifie le soupçon en mimant l'acte d'appuyer sur la gâchette et en s'exclamant : « Il tire ! » (01:29:05). Cela fait et rassurant ensuite le témoin terrifié, Loursat le regarde dans les yeux pendant huit secondes complètes (01:29:05-01:29:13). L'expression menaçante initiale de Loursat est conforme à l'acte meurtrier, mais cède immédiatement à un regard sondant mais comprenant. L'éclairage direct reflété par le col blanc de l'avocat révèle en détail l'expression et le regard. Par contraste, la forme foncée du témoin est une grande amorce floue, qui s'impose sur les ténèbres grises au fond et se diffuse dans le noir au coin du premier plan. Par conséquent, cette présence imposante accentue l'arrêt en tant qu'élément intégral de la fluidité du mouvement, tout en contribuant à l'assombrissement de ce lieu illuminé.

Avec l'humanisation et l'intensification, l'assombrissement stylistique définit le film qui présente l'évolution de Loursat lors de son enquête sur un meurtre et sa défense de

l'accusé. La perspicacité de Loursat résolvant le crime centre sur sa compréhension du psychisme adolescent, ce qui à son tour le remet en contact avec son affect. Retrouver l'« âme d'enfant » capable de tomber amoureux, être usurpé par un rival et s'obséder sur la vengeance (01:26:12-01:26:32) permet à Loursat d'affronter sa propre crise. Son rapport avec Nicole, adolescente amoureuse, déclenche la reconnexion. La perspective de l'adolescent n'est pas seulement centrale à l'intrigue entière, mais elle pousse aussi Loursat à devenir son porte-parole. En interprétant le film strictement en termes politique-idéologique ou social-moral du point de vue de l'adulte, les spectateurs semblent ignorer ces deux faits. En même temps, une quelconque objection au ton mélancolique et à l'atmosphère assombrie semble justifiée,²⁷ car ils imprègnent l'espace, tant extérieur qu'intérieur. Ils se manifestent dans l'espace fermé et la pluie étouffante des vignettes qui présentent le quartier au début du film (00:01:39-00:02:57). De même, ils sont évidents dans le jeu nocturne du chat et de la souris de Loursat (00:26:50-00:27:35), duquel Manu ne peut s'extraire qu'en cédant à l'interrogation informelle de Loursat. Outre le domicile des Loursat et la salle d'audience, à l'intérieur, ils sont présents dans l'appartement minuscule des Manu (00:38:29), et sur l'escalier étroit (00:39:21) qui n'offre à l'adolescent aucune échappatoire à la police. Ils se révèlent également dans la cellule carrée aux murs gris où il est détenu après son arrestation (00:48:21). Bref, l'espace concrétise la mélancolie en tant qu'atmosphère, que la plaidoirie identifie finalement comme le « conformisme étouffant » dont les membres

²⁷ À cause de son atmosphère assombrie, *Les Inconnus* « deserves to be known as a powerful example of French film noir ». Cette atmosphère dérive en partie des « misty and gloomy settings where ambiguity reigns » des romans de Simenon, qui les rendent « particularly well suited to the cinema » (Judith Mayne, « *Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House* », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 27, no. 5, 2010, p. 402). De même, *Les Inconnus* est classé film noir à cause du « downplaying of action and plot in favour of atmosphere, self-reflexivity, cinephile citation and stylistic flourishes » (Ginette Vincendeau, « French film noir », *European Film Noir*, edited by Andrew Spicer, Manchester University Press, 2007, p. 45).

du gang veulent se libérer (01:19:32). *Les Inconnus* exemplifie ainsi, d'une manière tangible, le « hermeticism » (Ehrlich 97) et « the conscious 'artistry' of image and language standing between spectator and subject » (Ehrlich 98) qui distinguent le style vase clos. À cet égard, en tant que superproduction et onzième production de la Continental, le film contribue certainement au style. D'autre part, l'exploration artistique de la mélancolie sociale par Decoin, et l'interprétation critique divisée sur l'échec bourgeois, ne semblent pas en accord avec l'évitement des sujets du quotidien qui caractérise ce style (Ehrlich 97). Un examen plus approfondi révèle, en fait, que la représentation s'évade des problèmes actuels en cherchant à identifier, voire à blâmer, les autres qui sont responsables. Si *L'Assassinat du Père Noël* révèle la rupture française comme le symptôme principal du traumatisme des années noires, *Les Inconnus dans la maison* met en lumière une deuxième facette lors de l'approfondissement de l'obscurité. Sa représentation est donc moins prometteuse et plus noire : l'engagement apparent des Français s'avère n'être rien d'autre que l'évasion de la réalité en pointant du doigt.

Le Corbeau

Produit de la Continental en pleine opération,²⁸ *Le Corbeau* (1943) par Henri-Georges Clouzot exemplifie l'éclairage, l'image et le décor propre au style de la firme,²⁹ ainsi que « the stifling, enclosed environment » et « the conscious artistry » du style vase clos (Ehrlich 98). Avant *Le Corbeau*, la contribution de Clouzot à ces styles se fait en tant que « chef du

²⁸ *Le Corbeau* est le vingt-deuxième des trente films que la Continental produit entre 1941 et 1943. Parmi d'autres sources, voir Leteux pages 368 à 381 (*Op. cit.*).

²⁹ On cite encore Jacques Siclier (*Op. cit.*, p. 48).

département scénarios » à la Continental (Leteux 72) et comme réalisateur de la comédie policière *L'Assassin habite au 21* (1942). Le deuxième et dernier film que Clouzot tourne à la Continental,³⁰ *Le Corbeau* est un exemple singulier de ces styles, car l'exploration artistique du réalisateur attribue au film une atmosphère asphyxiante. Même dans sa forme naissante, cette singularité n'échappe pas à l'attention de Greven. Quoique Clouzot jouisse d'une relation quasiment amiable avec lui, il doit plaider pour obtenir l'autorisation de commencer ce que Greven considère « un film extrêmement dangereux » (Leteux 280). En fait, *Le Corbeau* présente une image si exceptionnellement noire, cynique, voire morbide, qu'elle en fait un exemple du film noir classique à l'extrême. Offerte au public dans l'une des heures les plus sombres des années noires,³¹ la « systematically ... cynical and morally ambiguous worldview » (Vincendeau, « French film noir » 45)³² du film déchaîne un tollé indicatif de la virulence de la rupture française à cette heure-là. La vision du monde du *Corbeau* trouve son germe dans l'affaire de Tulle, qui a inspiré le scénario original par Louis Chavance ; elle s'épanouit sous la plume des co-scénaristes Chavance et Clouzot et sous la baguette du réalisateur Clouzot. Plus précisément, l'affaire contribue au film par le sujet de la psyché humaine perverse, Chavance par le développement d'une contagion commune et Clouzot par l'accent sur la pathologie individuelle.³³ L'affaire concerne une certaine Angèle Laval qui,

³⁰ Pour des raisons qui restent aujourd'hui inconnues, Clouzot se fâche contre Greven après la sortie du *Corbeau*. Il « quitte la firme et reste sans travailler jusqu'à la Libération » (Leteux, *op. cit.*, pp. 294-95).

³¹ Suite au débarquement des troupes anglo-américaines en Algérie le 7 novembre 1942, les Allemands envahissent la zone libre le 17 novembre (Henry Rousso, *Le Régime de Vichy*, Presses universitaires de France, 2007, pp. 85, 88). La domination de la politique du régime de Vichy par l'idéologie nazie provoque la Résistance orientée « vers un mouvement de masse qui cherche à porter des coups aussi bien à l'occupant qu'au gouvernement français » (Rousso, *ibid.*, p. 98), menaçant la France — fracturée parmi les pétainistes, les vichystes, les collaborationnistes, les attentistes et ces résistants — avec la guerre civile.

³² Cette vision du monde est caractéristique du film noir français en général. Vincendeau discute du *Corbeau* en particulier dans les pages 30-31 (« French film noir », *op. cit.*).

³³ Tout en privilégiant la pathologie individuelle, Clouzot désaccentue aussi l'épidémie généralisée qui figure dans le scénario de Chavance. Par conséquent, l'aspect individuel en est autant plus intensifié (Judith Mayne, *Le Corbeau [Henri-Georges Clouzot, 1943]*, I. B. Tauris, 2007, p. 59).

entre 1917 et 1922, écrit une centaine de lettres « souvent agressives, voire ordurières, à l'encontre de leurs destinataires ou de leurs proches » et signées « L'œil de tigre » (Arzel).³⁴ La vague débute avec l'envoi de deux lettres dont l'une, adressée à Laval elle-même, « cherche à la dissuader d'épouser Jean-Baptiste Moury, cadre au sein de la préfecture », qui entretient une liaison avec Marie-Antoinette Fioux (« Affaire »). Avant que l'anonymographe soit démasqué par le professeur de médecine légale et expert-graphologue Edmond Locard,³⁵ l'intérêt pervers de Laval pour le comportement sexuel des autres a exposé des adultères et délits de multiples concitoyens.

Commencé en 1932 et déposé à l'Association des auteurs de film en 1937 sous le titre « L'Œil du serpent », le scénario de Chavance reflète des recherches sur le reportage quelquefois sensationnaliste du procès, et des correspondances avec le Dr Locard de qui il a reçu la documentation de l'enquête policière.³⁶ L'affaire a créé un précédent, qualifiant de pathologie le fait d'écrire des lettres anonymes malveillantes, et associant la pratique premièrement aux femmes, notamment les vieilles filles. Elle a aussi révélé l'intérêt croissant des Français pour la psychanalyse de Sigmund Freud, dont les premières études portaient sur des femmes hystériques avec des désirs sexuels réprimés. Imprégnée ainsi de

³⁴ Bien au-delà de l'immixtion dans les activités privées, l'écrit des lettres s'avère être fatal. « Deux maris reçurent des lettres, apparemment de l'écriture de leurs femmes, dans lesquelles celles-ci reconnaissaient être les auteurs des lettres anonymes. Tous deux se suicidèrent. Un troisième suicide [est] celui de la mère d'Angèle Laval » (Locard, cité dans Maurice Jarnoux, « Le Dr Locard vous raconte les plus extraordinaires histoires de sa carrière », *Paris Match*, no. 99, 10 fév. 1951).

³⁵ Le fondateur du laboratoire de police scientifique de Lyon en 1910, Edmond Locard, est toujours connu internationalement pour ses techniques médicales, physiques, chimiques et photographiques qui ont élargi la police scientifique (Louis Roche, « Edmond Locard », *International Annals of Criminology*, vol. 5, no. 2, 1966, p. 299). Parmi ses nombreuses œuvres écrites figure son compte rendu de l'affaire de Tulle, *La vipère (les lettres anonymes meurtrières)* (Éditions de la Flamme d'or, 1954). « Le Dr Locard vous raconte les plus extraordinaires histoires de sa carrière » (Jarnoux, *op. cit.*) résume des temps forts de ses 10 547 enquêtes.

³⁶ Voir Leteux (*op. cit.*, p. 280) et Mayne (Le Corbeau [*Henri-Georges Clouzot, 1943*], *op. cit.*, p. 55.). Le Corbeau : *Histoire vraie d'une rumeur* de Jean-Yves La Naour (Hachette Littératures, 2006) expose en détail l'affaire de Tulle et son adaptation.

la perversité de la psyché humaine, l'affaire est mure pour les élaborations imaginatives de Chavance et Clouzot. Chavance envisage une « intrigue sentimentale » (Leteux 279) entachée par l'anonymographie à une échelle épidémique. Par conséquent, la pratique pathologique serait associée non seulement à un personnage central pervers, mais se répandrait rapidement pour infecter tous les villageois.³⁷ Clouzot minimise la contagion communale afin d'attribuer la pathologie à cinq personnages obsédés de sexe, dont deux sont aussi anonymographes. Conformément à sa vision du monde, une vision à laquelle Chavance souscrit aussi (Ehrlich 185), Clouzot situe ces personnages et leurs pathologies dans un monde moralement relativiste. Cette vision suffira à elle seule à déclencher une polémique, mais le ton noir que le réalisateur impose au scénario³⁸ dans ce monde non-manichéen finit par déchaîner un tollé violent. Caractéristique du style de Clouzot en général, le noircissement dans *Le Corbeau* constitue un réalisme noir (Siclier 66) qui se manifeste en particulier dans l'éclairage contrasté et le jeu des personnages, alors que l'adulte s'affirme contre son milieu intergénérationnel. En accord avec le ton noir, l'adulte est pervers. En accord avec l'aspect communal et la pathologie individuelle, ce milieu est « une petite ville, ici ou ailleurs » (00:01:54), qui existe en tant qu'organisme animal malsain. L'affirmation de soi contre le milieu engendre donc un chaos qui menace la survivance de tout. Autrement dit, *Le Corbeau* propose une vision dystopique, voire infernale, de la société (Vincendeau, « French film noir » 46), conformément au film noir classique à l'extrême.

³⁷ Sur le sujet de l'épidémie, Judith Mayne écrit : « one of the distinctive features of Chavance's screenplay, even into the final version of the film script, is the pronounced emphasis on the epidemic quality of the poison pen letters. In virtually every version of the screenplay, attention is drawn to the fact that there may well be one central culprit, but that the writing of the letters spreads across the town like a contagious virus. » (*Le Corbeau* [Henri-Georges Clouzot, 1943], *op. cit.*, p. 59)

³⁸ Jean Sacha, l'assistant du *Corbeau*, « confirme que Clouzot a volontairement donné au scénario cette tonalité noire qu'il n'avait pas perçue à la lecture du texte » (Leteux, *op. cit.*, p. 285).

L'entrée du mystérieux nouveau venu, le Dr Rémy Germain, dans cette petite ville lambda catalyse une réaction en chaîne de soupçons et d'accusations qui développent la vision sociale noire en termes de maladies et d'obsessions. Tandis que des maladies nécessitant l'hospitalisation servent de contextes, des obsessions sexuelles établissent un univers où la perspective de l'adulte pervers règne de manière suprême. Dans cet univers, Germain se trouve immédiatement le sujet de trois lettres signées « Le Corbeau », qui l'accusent d'être un avorteur et l'amant de Laura, la jeune femme du psychiatre âgé Dr Vorzet. Ces trois lettres sont suivies peu après par une vague croissante de lettres malveillantes révélant ces accusations à la direction hospitalière, puis exposant le comportement sexuel des chefs communautaires, et finalement mettant à nu les secrets familiaux. Germain est le vortex de cette démente lubrique. Voulant à tout prix arrêter les révélations, les chefs civiques se raccrochent au moindre espoir pour démasquer l'anonymographe. Leur ineptie résulte en l'appréhension de l'innocente Marie Corbin, puis en la déculpabilisation de Germain, tandis que les lettres se multiplient. De façon similaire, l'enquête de Germain pour déduire logiquement l'identité du corbeau est contrecarrée de plus en plus par la logique féminine et par les aberrations psychiques des cinq personnes avec qui il est mêlé : la vieille fille Marie Corbin, sa sœur la vipère Laura, la fille sexuellement précoce Rolande, sa tante la vamp Denise, et le psychopathe sexué Vorzet. Associé à Corbin comme collègue médicale et à Laura comme assistante sociale à l'hôpital, Germain est empêtré dans une rivalité sororale qui entrave son jugement. Ancienne fiancée de Vorzet, la glaciale infirmière Corbin correspond exactement au profil d'une anonymographe. Elle jalouse Laura et l'espionne alors qu'un intérêt mutuel se développe entre elle et Germain.

Obsédé par la découverte du corbeau, Germain peut déduire que Corbin est une suspecte probable, mais impliquée dans la concurrence des sœurs, il est inattentif à l'avertissement de Corbin concernant sa vipère de sœur. Laura arrange des rencontres et sollicite ouvertement l'affection de Germain, trahissant ainsi sa poursuite de plus en plus obsédante, tout en se présentant comme le parangon de la femme pudique. Les machinations de l'esprit féminin entravent tellement le raisonnement de Germain qu'il découvre très tard l'implication de Laura dans l'écrit de lettres anonymes.

De même, le processus déductif de Germain est freiné par la séduction mise en œuvre par ses voisines Rolande et Denise Saillens. Âgée de quatorze ans et demi, Rolande assouvit sa curiosité sexuelle avec des commérages salaces, l'amitié intime avec sa tante Denise, et l'espionnage de Germain par le trou de la serrure. Germain est dupé par cette séductrice en formation, interprétant sa surveillance comme des jeux de ballon dans le couloir, et son chantage comme un emprunt infantile de 100 francs. Il ne la considère donc pas comme une suspecte potentielle jusqu'à ce qu'elle participe à une dictée pour déceler l'identité du corbeau. Nymphomane boiteuse, Denise se venge de la vie par sa conquête des hommes. Disposé à être séduit par cette maîtresse, Germain se trouve pourtant entraîné dans une relation où son raisonnement déductif est calé, puis vaincu par l'intuition de Denise. Bien qu'il la considère suspecte, son enquête initiale est interrompue. Plus tard, il ne peut pas déduire l'innocence ou la culpabilité de Denise lorsque les preuves apparentes entrent en conflit avec un appel aux sentiments ; sa logique cède à l'intuition féminine, qui l'envoie deux fois au secours de Laura. Cette logique est finalement complètement battue par l'intuition d'une autre femme, la vengeresse qui démasque le corbeau avant qu'il ne puisse découvrir des preuves irréfutables. Ce bouleversement de l'ordre social en termes de

sexe est aussi mis en lumière dans la relation de Germain avec Vorzet. Associé à lui comme rival dans la cabale, Germain s’emmêle avec le psychiatre expérimenté et expert-graphologue en acceptant sa proposition de mener une dictée afin d’identifier le corbeau par son écriture. En apparence confident neutre et blagueur inoffensif, Vorzet est en réalité un débauché féminisé qui, obsédé par son impuissance et excité par ses fantasmes, emploie la stratégie d’une vieille fille pour s’immiscer dans les relations sexuelles des autres. Bien que la compréhension de Vorzet, des motifs et des machinations d’un anonymographe, soit intime de façon à l’impliquer, sa sexualité différenciée confond la logique de Germain, qui ne le soupçonne jamais, et la psychopathie suit son cours jusqu’au délire. Dans l’avant-dernière scène, la conversation de Germain et Denise sur l’enfant qu’elle a conçu de lui semble une tournure prometteuse. En réalité, il ne s’agit que d’un truc narratif pour assurer l’effet de la fin noire, l’incapacité de Germain à agir après avoir découvert Vorzet assassiné, démasqué par la mère vengeresse.

Le Corbeau avec sa vision noire est promu par Marcel Colin-Reval comme « *La honte du siècle : les lettres anonymes* » (Leteux 290)³⁹ et classé par *Le Film* comme un drame social psychologique (Mayne, *Le Corbeau* 70). Le film triomphe au guichet partout en France, le public l’interprétant comme une attaque de front contre les bastions du régime de Vichy : le travail, la famille, la patrie (Ehrlich 179). De même, « la presse est dans l’ensemble extrêmement élogieuse » (Leteux 291) à l’égard du talent artistique de Clouzot. L’inquiétude de Greven se vérifie pourtant en ce qui concerne la morale. Fidèle à sa tradition de critiques

³⁹ Leteux cite la « Lettre de M. Colin-Reval au Président de la commission d’épuration du 20 octobre 1944, dossier d’épuration de H.-G. Clouzot, Archives nationales » (Leteux, *op. cit.*, p. 391 n364).

favorables aux films de La Continental, *Ciné-Mondial* remarque « la poigne solide d'un chef au talent solide, quoique peut-être un peu trop volontairement morbide, et qui sait secouer un public » (Daix, « Les films : *Le Corbeau* », p. 11). La revue circonvient essentiellement la question d'un « film immoral », qualifiant *Le Corbeau* d'étude de « certaines tares de l'âme humaine » (Daix, « Les films : *Le Corbeau* » 11). La presse collaborationniste est plus directe. Lucien Rebatet de *Je suis partout* pointe du doigt la morbidité, notant l'obsession, le suicide, les obscénités et la subtilité maligne (Vinneuil 7).⁴⁰ *Panorama* fustige « l'état d'esprit condamnable » qui alimente « des plus sordides complications pathologiques le goût d'un public blasé » (Leteux 291).⁴¹ De façon similaire, *Les Ondes* considère *Le Corbeau* comme une « œuvre dangereuse » puisqu'il unit une accumulation de cas pathologiques avec « la volonté de ne rien épargner au spectateur » (Leprohon 19). *L'Appel* étend la portée de la morbidité tout en liant la morale avec la politique. Il considère le film « sombre, morbide même, » comme une réponse aux *minus* associés à la Révolution, qui promet une propreté illusoire incapable de cacher « les tares existantes » (Leteux 292, italique dans l'original).⁴² Dans le même esprit, Rebatet assimile l'anonymographie dans le film aux « injures et menaces de mort épistolaires, jamais signées, [qui] comptent parmi les occupations quotidiennes et essentielles de notre gracieux pays » (Vinneuil 7).⁴³ Si assimiler lie un thème filmique à la morale et la morbidité sur le plan national, remarquer le quasi-refus du film « à dépeindre les retentissements conjugaux de l'histoire » (Vinneuil 7) en fait de même sur le

⁴⁰ La critique est de Lucien Rebatet, mais écrite sous son nom de plume François Vinneuil.

⁴¹ Leteux cite « *Panorama*, 14 octobre 1943 », (Leteux, *op. cit.*, p. 292, n367).

⁴² De même, Leteux cite la « [c]ritique de Roger Charmoy dans *L'Appel* du 14 octobre 1943 » (Leteux, *op. cit.*, p. 292, n368).

⁴³ L'assimilation par Rebatet, de l'écrit des lettres anonymes dans l'intrigue aux lettres de dénonciation en son temps, correspond au dessein de Clouzot que le film soit « 'une critique de certains Français qui abusaient de l'emploi des lettres anonymes depuis deux ans' » (« Rapport de N. Hayer du 6 octobre 1944, Dossier d'épuration de Nicolas Hayer, Archives de Paris », cité dans Leteux, *op. cit.*, p. 287).

plan religieux. La presse clandestine et la Centrale catholique contre-attaquent. *L'Écran Français* dénonce les représentations qui salissent la dignité et le courage français, tout en alimentant la propagande anti-française. Il énumère les « petites filles nées vicieuses et fourbes », « la putasserie de l'héroïne », le « médecin hypocrite et criminel », « les relents de freudisme » et « les lettres anonymes et leurs hideux ravages » (Barrot 15).⁴⁴ La Centrale catholique condamne *Le Corbeau*, lui attribuant la cotation la plus basse, 6 : « à rejeter ». Entre autres, le classement cite la morbidité constante, « l'atmosphère délétère ... qui s'étend jusqu'à la fillette de quatorze ans et demi d'une attitude équivoque et pénible », et des « [a]mours libres provoquées cyniquement et avec une insistance crue par la femme » (Siclier 453). Considéré dangereux sous forme de scénario, *Le Corbeau* devient un film si « regorgé » de mœurs dérangeantes (Siclier 237) que le tollé qu'il suscite à sa sortie le suivra jusqu'à l'épuration.

La mention tardive des enfants dans ce tollé reflète la dominance de la perspective adulte dans le milieu intergénérationnel du film. Ce milieu existe sous la forme d'un organisme composé d'adultes multigénérationnels obsédés par diverses maladies et préoccupations sexuelles, et de jeunes enfants présentés pour la plupart en groupe et sans liens familiaux. Ensemble, les adultes et les enfants forment une masse hors équilibre. Elle existe par action-réaction tandis que chaque adulte ainsi obsédé donne la priorité à ses propres pulsions avant celles des autres, et sans regard pour la stabilité de la masse. Soumis à cette dominance, les enfants participent aux obsessions et préoccupations. L'organisme

⁴⁴ La citation est tirée de « *Le Corbeau* est déplumé » (*Les Lettres Françaises*, no. 14, 10 mars 1944). Le texte complet de la critique se trouve dans Olivier Barrot, *L'Écran français 1943-1953 : Histoire d'un journal et d'une époque* (Les Éditeurs français réunis, 1979, pp. 14-15).

est donc un animal adulte malsain. Cinq adultes exemplifient la priorisation et ses conséquences déstabilisantes. Célibataire d'âge mûr, Corbin est une figure déféminisée qui est co-dépendante de son ancien fiancé Vorzet (00:29:55), le séduisant en tant que fournisseuse de sa morphine (01:10:45). Elle satisfait de seconde main ses pulsions frustrées en s'immiscant dans les affaires sexuelles de son usurpatrice, sa sœur cadette Laura. Cette dernière apparaît comme le parangon de la femme vertueuse, bienveillante à l'hôpital civique (00:04:44) et femme fidèle (01:22:22) vêtue pudiquement. En fait, Laura est une femme dont les désirs sexuels inassouvis (01:20:20) et réprimés alimentent des pulsions qui s'expriment dans la poursuite obsédée et rusée des rapports sexuels avec le jeune et vital Germain (00:13:25, 00:24:57, 00:37:57, 01:20:21). L'obstacle que Denise pose à la poursuite évoque une expression de plus en plus radicale. Femme fatale de la ville, Denise séduit les hommes pour tirer une vengeance de la vie en raison de son boitement (00:34:58). Elle est expérimentée (00:21:50), sensuelle et provocatrice, apparaissant souvent vêtue en négligé et/ou allongée sur son lit, élément central de son appartement (00:10:02, 00:27:10, 00:31:12, 01:24:58). D'abord la cible d'une autre séduction, Germain devient l'intérêt amoureux pour lequel elle se bat agressivement (00:39:20). Germain donne la priorité au fait de démasquer le corbeau dont les lettres ont souillé son nom par des accusations d'avortement et d'adultère (00:18:16, 00:38:26, 01:04:40). Pris par les manœuvres de Laura et de Denise, et gêné par les ingérences de Corbin, Germain poursuit le démasquage de manière de plus en plus chaotique, tandis que les lettres se multiplient et leur méchanceté infecte la ville entière. L'effort de démasquage engage l'aide de Vorzet, mari de Laura et rival présumé de Germain. Vieillard, psychiatre et graphologue, Vorzet suit la portée de l'infection en termes de « température » (00:47:44) et le nombre des lettres (01:03:52) qui

dressent le tableau d'un organisme atteint par une épidémie potentiellement fatale. La dictée de plusieurs heures qu'inspire Vorzet ne parvient pas à démasquer le corbeau, et la folie provoqué par les obsessions et les préoccupations adultes continue de suivre son cours.

Les enfants sont impliqués dans les obsessions de maladies et les préoccupations sexuelles adultes par association, inclusion et attribution, une implication menant inexorablement à leur emmêlement à la folie. Dans la scène d'ouverture, l'accouchement raté d'un bébé entraîne sa mort, associant la naissance à l'avortement (00:03:41), l'impuissance (00:03:53) et l'adultère (00:03:55). Les bébés sont donc plus ou moins un hasard associé à l'activité sexuelle des adultes. Ensuite, le flux des enfants de la cour d'école pour déjeuner chez eux est associé à l'afflux des adultes dans la cour d'hôpital pour visiter les malades et moribonds (00:04:18-00:04:40). Les écoliers sont présentés comme sur la voie des maladies adultes, la jeune génération étant liée au vieillissement d'un âge adulte multigénérationnel. Plus tard, des groupes d'écoliers sont associés à la séduction de Germain par Denise, qui habite au premier étage de l'école (00:09:00, 00:33:16), et au cortège funèbre (00:43:32) d'un jeune homme qui, atteint d'un cancer, s'est suicidé. Liés à leur insu aux manœuvres de Denise pour séduire Germain, les écoliers sur la cour de récréation représentent une génération d'enfants présentée à la lumière de la sexualité adulte. Le cortège associe les écoliers à la marche des générations adultes vers la mort. Cette association devient l'inclusion dans la perversion adulte lorsqu'un des écoliers ramasse et commence à lire une lettre du corbeau (00:43:39) qui est tombée du corbillard. Empêché par le maître de continuer, l'enfant est devenu néanmoins un passeur de la lettre et donc complice de préoccupations sexuelles. Une petite écolière qui avait récupéré une autre lettre dans la cour de récréation était trop jeune pour la comprendre (00:36:08), mais

incluse dans sa diffusion, elle est pourtant impliquée dans les préoccupations. Leur attribution à la fillette Annette, à la grande fille Rolande et au bébé à naître de Denise et Germain entraîne tous les âges de la génération d'enfant dans la perversion adulte. Déprimée, Annette tente de se suicider par noyade après qu'une lettre du corbeau à son père met en question sa paternité (01:01:58). Ceci constitue une implication marginale, mais l'attribution à Rolande indique une pleine participation. Si son chantage de coquette est puéril, son comportement la nuit où Denise séduit Germain signale des aspirations plus mûres. Habillée en robe de nuit et assise sur le sol, Rolande sanglote doucement dans le couloir sombre, tandis que la séduction se déroule dans la chambre de Denise (00:32:02). En résumé, la configuration intergénérationnelle du milieu implique l'enfant dans les obsessions et les préoccupations adultes, et dans l'action-réaction d'un organisme animal adulte rendu malsain par la priorisation des pulsions individuelles. La génération d'enfants contribue ainsi à la déséquilibration de l'organisme même duquel elle dépend pour la survie. Le pronostic est sombre et peu prometteur, et la conversation de Germain et Denise sur l'avenir de leur bébé offre un faux espoir, comme indique l'inaction de Germain dans la scène finale. Ayant découvert le corbeau démasqué, assassiné au moment où il écrivait sa dernière lettre, Germain regarde simplement la meurtrière vengeresse dépasser un cercle de garçons jouant à un jeu de chance dans la rue (01:27:00). Telle ambivalence envers les conséquences de la perversité déstabilisante désigne un présent qui augure un avenir dystopique pour l'organisme, ou au pire son auto-extinction.

L'insistance de Clouzot sur le noircissement se conforme à son exploration créatrice des recoins sombres de la psyché, et s'effectue en subordonnant un éclairage contrasté au

jeu enchevêtré des personnages. Cette technique se manifeste notamment sous deux formes : une superposition des ombres qui révèle les fixations des personnages, et une précision des ombres qui nuance ces fixations. Lors d'une confrontation dans l'église (00:37:42-00:40:09), la superposition des ombres met en lumière les fixations de Laura, de Germain, de Denise et de Corbin. Laura est attirée à l'église par une lettre grossière que Germain lui a prétendument envoyée, Germain par un mot qu'il pense avoir reçu d'elle. Un plan rapproché taille affiche l'échange entre Laura et Germain sur les missives, écrites en réalité par le corbeau. L'échange révèle aussi l'obsession de Laura d'être l'amante de Germain (00:38:39, 00:38:45, 00:38:55) et l'absorption de Germain pour découvrir l'identité du corbeau (00:38:26). Contre le fond sombre du sanctuaire, les deux sont agenouillés à côté d'un chandelier dont la lumière est truquée pour illuminer les missives et les mains. En même temps, le vrai éclairage superpose aux visages et aux torses les rayures alternées des ombres foncées et de la lumière directe. Au-delà de concrétiser le subterfuge impliqué dans les questions de Laura, « Je vous déçois ? (00:38:45) et « Vous aimez une autre femme ? » (00:38:55), l'ombre superposée sur ses yeux fait allusion à la psyché d'où émane l'obsession. En revanche, l'illumination de la moitié droite du visage de Germain représente la dualité de son absorption honnête et son emmêlement ignorant dans la ruse de Laura. Une troisième lettre du corbeau a amené Denise à l'église, l'insérant ainsi dans ce rendez-vous galant et compliquant les relations enchevêtrées. Un travelling avance la grande silhouette noire de Denise sur le sol gris clair pour la superposer à la poignée de main de Laura et Germain en train de se séparer (00:39:10-00:39:19). La superposition laisse en jeu la relation de Laura et Germain, et l'entrelace avec celle de Denise et Germain. Puis, dans un plan moyen et un plan rapproché taille (00:39:19, 00:39:22), une rayure d'ombre grise est superposée sur la tête et

les épaules de Denise tandis qu'elle réproche les soi-disant scrupules de Germain et accuse grossièrement Laura de sa fausse innocence. Le gris annonce la transformation de Denise qui, auparavant plongée dans la vengeance de sa boiterie, lutte maintenant pour garder l'amant (00:39:44) que plus tard elle professera aimer (00:49:30). Un plan rapproché taille de la confrontation entre Denise, Germain et Laura concrétise l'enchevêtrement des triangles d'amour sous forme d'un jeu d'ombres à tour. Celle de Laura est projetée sur Germain, la sienne à lui sur Denise, et la sienne à elle sur Laura. Un plan moyen introduit Corbin, affichée dans les ténèbres en longue cape d'infirmière (00:39:56), comme une ombre qui tracasse constamment sa sœur et donc la mêle aux deux triangles d'amour.

Deux séquences « en miroir » chez les Vorzet exemplifient la précision des ombres qui nuance les fixations de Germain, de Laura et de Vorzet. Au contraire de l'intérieur très sombre et ténébreux de l'église, celles du salon de Laura et du bureau de Vorzet se caractérisent d'un fond gris foncé qui est accentué par l'obscurité des coins et des meubles. Dans ces espaces, les ombres des personnages sont pour la plupart destinées à ponctuer les machinations obsédées de Laura et de Vorzet qui visent, respectivement, à conquérir Germain et à punir Laura. La simplicité de Germain pour démasquer le corbeau contraste avec leurs machinations, en même temps que cet homme avec des principes (01:23:09) se trouve mêlé dans les manœuvres finales des deux anonymographes. Dans la première de ces séquences (01:18:17-01:21:32), le subterfuge calculé de Laura se transforme en acte de désespoir après que Germain découvre des preuves compromettantes. Le huitième (01:19:45-01:20:12) et le seizième plan (01:21:19-01:21:32) illustrent la fonction précise des ombres au point culminant du subterfuge et lors des actes. Ayant semé le doute sur l'innocence de Denise dans l'affaire du corbeau, Laura retarde le départ de Germain et le

reconduit dans le salon. Dans un plan rapproché taille, la double ombre grise de Laura sur la porte et le mur, alors qu'elle s'avance vers Germain, converge en une ombre sombre quand elle s'agenouille à côté de lui pour dire : « Mon chéri » (01:20:01). La convergence indique que le piège est tendu, mais l'ombre foncée annonce la première découverte. En plaçant sa main droite sur les mains serrées de Germain, Laura suscite la caresse désirée, mais déclenche également la découverte de l'encre fraîche sur ses doigts (01:20:12). Si la double ombre ponctue la duplicité de l'obsession de Laura, l'ombre foncée fait allusion au caractère tordu qui émerge dans le seizième plan, un plan rapproché taille avec deux travellings. Il suit la deuxième découverte de Germain : l'image inverse sur le buvard de Laura de la missive du corbeau qu'elle vient de trouver dans sa boîte aux lettres. Le seizième plan présente une interaction très physique entre Germain, déterminé à partir avec la preuve accablante, et Laura, désespérée à l'arrêter. Elle feint l'innocence mais tente de saisir le papier buvard ; Germain l'empêche et déclare qu'elle a été prise. Elle jette les soupçons sur Denise et s'efforce d'arrêter Germain ; il la pousse brutalement à côté et sort du salon. À deux reprises, l'ombre de Germain semble indiquer sa délivrance des machinations : son ombre foncée se superpose sur celle de Laura lors de la déclaration (01:21:22), et son ombre grise bat celle de Laura dans la lutte (01:21:25). Cependant, l'engloutissement de l'ombre de Germain dans les ténèbres du couloir lorsqu'il sort du salon signale qu'il est en réalité mêlé à des machinations plus vastes et plus noires qu'il n'aurait jamais imaginées. Il y est entraîné lorsque Vorzet l'invite dans son bureau pour discuter de la découverte.

La seconde séquence « en miroir » (01:21:32-01:24:57) débute avec l'aveu de Vorzet d'être « le plus grand responsable » (01:21:09), la révélation de son impuissance (01:22:18) et son diagnostic de Laura en tant qu'anonymographe (01:22:30). Ce monologue

convenablement trompeur est, en fait, une ruse détournée par laquelle Vorzet engage le soutien de Germain et le rend complice de son obsession de punir sa femme infidèle (01:26:51). Dans le plan rapproché taille qui ouvre la séquence, une série de travellings (01:21:53-01:23:04) concrétise la sournoiserie des manœuvres de Vorzet, tandis que son ombre furtive exprime le double sens du monologue. Vorzet s'approche de Germain pour faire l'aveu apparemment magnanime de sa responsabilité, puis passe à côté de lui alors que bouillonne une colère face à son impuissance (01:22:09). Une silhouette de la tête de Vorzet surgit contre le mur, mais est rapidement remplacée par le reflet de son visage dans le miroir au-dessus de la cheminée (01:22:14-01:22:17). Une ombre grise de son corps, pareillement furtive, se jette sur la cheminée avant d'être engloutie par les meubles foncés (01:22:14-01:22:27) devant lesquels il passe. Vorzet continue sa péripiétie vers le fond de la pièce tout en diagnostiquant. Si l'acte de regarder son reflet suggère la seconde identité de Vorzet qui se dessine par la suite, la silhouette et l'ombre furtives attribuent à cette identité un aspect sinistre. C'est ainsi que le diagnostic de Laura exprime une connaissance si intime des motifs du corbeau et de sa descente dans la folie qu'il constitue l'incrimination de soi-même. La colère prolongée de Vorzet (01:22:31-01:22:46) qui accompagne le diagnostic la confirme, tandis que la disparition de son ombre accentue sa fusion avec la personne diagnostiquée. Une fois qu'il s'est ensuite positionné derrière son bureau, la froideur avec laquelle il sollicite la complicité de Germain souligne l'aspect sinistre des manœuvres. Si l'appel à Germain comme étant un « homme avec des principes » (01:23:08) ne constitue pas la psychologie inversée, l'affirmation de Vorzet, selon laquelle il ne pouvait pas signer un certificat d'internement pour sa propre femme (01:23:31), est certainement un piège tendu. Germain est pris, et il rédige le certificat. Le troisième plan de la séquence fait entrer Laura,

qui a évidemment écouté à la porte. Dans ce plan rapproché taille, elle réplique au diagnostic avec un contre-aveu agressif. Elle était l'auteur de la première lettre, mais seulement la sténographe des autres, toutes dictées par Vorzet, le vrai corbeau et le fou qui doit être interné (01:24:16). Un travelling mobilise l'agression, tandis que Laura, ayant saisi le revers de la veste de son mari, l'oblige à revenir sur ses pas jusqu'au miroir. À l'entrée de Laura dans le bureau, son ombre s'est superposée sur la double ombre de Vorzet sur la porte. Une fois que Vorzet et Laura sont à côté du miroir, leurs silhouettes s'emmêlent, signalant ainsi leur implication mutuelle dans la sournoiserie qui obscurcit encore le vrai et le faux. Si Germain peut quitter la scène avant le final du double acte du couple, il n'échappe pas à leurs machinations jusqu'à la scène finale, où il aperçoit Laura en chemin pour être internée et trouve Vorzet assassiné par la vengeresse.

L'image noire et chaotique que *Le Corbeau* offre est un enchevêtrement particulièrement concentré et intensifié de la psyché humaine perverse, d'une contagion commune et de la pathologie individuelle. Vu l'accumulation des bouleversements français en 1943, *Le Corbeau* se prête facilement à l'interprétation des spectateurs d'une société française en déclin sous le régime de Vichy. De même, le film contribue clairement au style vase clos tout en servant d'exemple extrême du film noir français dystopique. Cela dit, *Le Corbeau* comprend une riche palette des rôles de genre qui s'avère symptomatique du moment, au plus profond des années noires. En général, le cinéma français sous l'Occupation reste « à peu près exclusivement masculin », tout en manifestant un courant qui renverse le rapport entre personnages/acteurs masculins et féminins (Burch et Sellier 99). En résulte une nouvelle prééminence des personnages féminins, présentés souvent sous

forme de menace à l'autorité masculine et/ou d'une présence malfaisante trahissant une crise d'identité masculine. *Le Corbeau*, en tant que film noir chez Clouzot, dresse le portrait pessimiste d'un monde devenu fou de genre, « where women know, understand, and act in the absence of any viable male authority » (Mayne, « Henri-Georges » 330). Des femmes dont les artifices et l'intuition contrecarrent la logique masculine de Germain, à Vorzet dont la féminisation par l'impuissance et l'anonymographie annule la masculinité, les figures « féminines » du *Corbeau* sont présentées comme la cause du déclin social. Malgré l'ineptie des chefs civiques et la quasi-abdication de Germain face à l'intuition féminine, les figures de l'autorité masculine sont laissées tranquilles, et les femmes ciblées pour la rétribution. Corbin est appréhendée à tort, Denise est faussement soupçonnée, Laura est hâtivement internée, Vorzet le psychopathe est présenté comme la victime d'une meurtrière. En résumée, à l'intérieur du film, « [W]omen initially appear as the culprits, yet their innocence is repeatedly demonstrated. Fear, disease and cowardice fall on the side of men, building up a world of unstable male identity » (Vincendeau, « French film noir » 30). À l'extérieur du film, se répand la « fear of emasculation, of a feminised France passively acquiescing to German authority » (Mayne, *Le Corbeau* 21), une peur que le régime de Vichy cherche à combattre (Mayne, « Henri-Georges » 330) à travers des valeurs patriarcales d'antan. Dans le même temps, Vichy et le gouvernement occupant bénéficient de lettres de dénonciation, voire encouragent la pratique « féminine » de lettres empoisonnées. L'image filmique du *Corbeau* reflète ainsi ces aspects du traumatisme d'alors. De même, l'engagement créatif avec cette image reflète le désir français de s'en éloigner : le réalisateur en utilisant un style de distanciation et les spectateurs en prenant Vichy en défaut. La représentation qui en

résulte communique ainsi des angoisses chaotiques à leur paroxysme au plus profond du désespoir des années noires.

Les Caves du Majestic

Le dernier film de la Continental, *Les Caves du Majestic* (1944/1945),⁴⁵ indique l'intention apparente de Greven de poursuivre la production, en dépit des restrictions les plus sévères⁴⁶ et de l'invasion imminente des Alliés.⁴⁷ Ces circonstances se traduisent en la dépendance croissante de Greven d'un équipage composé de personnes sous contrat par contrainte. Après le départ de Christian-Jacque et de Clouzot et la rétrogradation de Decoin, Richard Pottier figure parmi les réalisateurs ainsi contraints. Français naturalisé d'origine autrichienne, mobilisé contre les Allemands en 1939 et 1940,⁴⁸ Pottier n'a d'autre recours que de céder aux pressions de Greven (Leteux 231). Pour la Continental, Pottier signe cinq films, y compris *Picpus* (1943), la première de trois adaptations de la série policière de Georges Simenon sur le commissaire Maigret. Troisième de ces adaptations, *Les Caves* met en valeur le rôle de Maigret en tant qu'incarnation et facilitateur de l'humanisation simenonienne des personnages. En bon bourgeois, Maigret côtoie les petites gens et s'associe à la haute bourgeoisie (Stowe 332), tout en accordant à tous la même objectivité par laquelle il refuse de juger ceux qu'il s'efforce de comprendre (Stowe 334). L'itinéraire

⁴⁵ La première date correspond à la conclusion du tournage en avril 1944, et la deuxième à la sortie des *Caves du Majestic* le 31 octobre 1945 (Leteux, *op. cit.*, p. 381). Production de la Continental, une firme allemande, le film se trouve mêlé à la fureur de l'épuration ciblant, parmi d'autres, des films « de collaboration ».

⁴⁶ « Au printemps 1944, les tournages de film sont sévèrement handicapés, non seulement par les bombardements et autres alertes aériennes, mais également par de nombreuses coupures d'électricité et le rationnement de tous les matériaux nécessaires à un tournage. » (Leteux, *op. cit.*, p. 327).

⁴⁷ Le débarquement en Normandie le 6 juin 1944 a lieu à peine deux mois après la fin du tournage des *Caves du Majestic*. Greven a évidemment l'intention de continuer jusqu'au bout (Leteux, *op. cit.*, p. 339).

⁴⁸ Voir Leteux, page 227 (*Op. cit.*).

des enquêtes du commissaire Maigret établit une spatialisation qui développe ainsi la valeur sociale et morale de ces personnages (Meyer-Bolzinger ¶ 33). En tant que définisseur de l'itinéraire et enquêteur compréhensif, Maigret sert de meneur-de-jeu qui évoque un défilé de témoins, de suspects et de scènes, tout en affirmant l'autorité rassurante du bon sens (Stowe 334). Dans ce double rôle, Maigret est « the just policeman who exemplifies Georges Simenon's motto : 'Understand, don't judge'. » (Marnham) Apparemment calqué, parmi d'autres, sur le père de Simenon, Maigret en tant que figure d'autorité devient ainsi un père miséricordieux. Sous la plume du scénariste-dialoguiste Charles Spaak, le père miséricordieux devient un « père maternant » (Burch et Sellier 166), la figure centrale existant en trois personnes : un père adoptif riche, un père naturel humble et la figure paternelle Maigret. Par conséquent, l'enquête d'un meurtre devient secondaire au dilemme de Maigret de « savoir auxquels des deux pères, qui le revendiquent tous deux, il va falloir confier le jeune Teddy » (Burch et Sellier 166). Sous le bâton de Pottier, la spatialisation de Maigret et l'adoucissement du père s'interprètent en une technique qui intègre une fluidité de mouvement et le positionnement des personnages⁴⁹ privilégiant la perspective du père maternant. La technique à la fois matérialise les rôles de Maigret dans son itinéraire et fusionne ces rôles au moyen de sa perspective. Non seulement meneur-de-jeu qui orchestre l'intrigue policière portant sur le meurtre d'une femme, et autorité sage qui sert de

⁴⁹ La notion d'une fluidité de mouvement s'inspire de l'analyse de Noël Burch et Geneviève Sellier. Ils écrivent : « Le soin et les moyens dont ce film a profité sont visibles dans l'extrême fluidité du récit et du montage, dans l'extraordinaire palette d'acteurs qui y déploient leur talent, et en particulier dans le découpage des scènes dans les cuisines du Majestic, où les mouvements de caméra sont soutenus par une qualité de la photographie qui annonce déjà l'après-guerre. » (*La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Nathan, 1996, p. 166). La notion du positionnement des personnages est née du rôle de Maigret comme « the god-like authority of his narrative and professional positions » (William Stowe, « Simenon, Maigret, and Narrative », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, no. 3, fall 1989, p. 334).

médiateur dans l'affaire de son fils illégitime, Maigret devient aussi père miséricordieux qui effectue la justice sociale.

Convoqué au palace Hôtel Majestic pour enquêter sur le meurtre de Mme Émilie Peterson, le commissaire Maigret lance son itinéraire. Sa méthode : sonder l'espace des acteurs de l'affaire afin de déceler les mobiles et les actes et, par conséquent, dévoiler le coupable. Cependant, l'enquête tourne peu à peu à la question de l'avenir de Teddy, le jeune fils de l'assassinée. L'inspecteur-adjoint Lucas descend dans un vestiaire dans les caves pour examiner la scène du crime, et Maigret monte à l'étage pour explorer l'appartement somptueux que Mme Peterson a partagé avec son mari suédois Peterson, sa secrétaire Hélène et Teddy. Le garçon est tout seul, lisant un album d'aventures et croyant que sa mère est malade. Une conversation amicale avec lui se termine par un avertissement tendre révélant Maigret en tant que figure paternelle. Peterson avait été déjà identifié comme tel, et l'enquête va révéler un certain Arthur Donge comme un troisième. Cette triade sera bientôt impliquée dans une affaire de paternité qui recoupe l'enquête. Maigret examine un morceau de papier brûlé dans la cheminée de Mme Peterson quand Hélène arrive. Elle refuse de répondre aux questions. Lucas arrive avec son premier rapport : Mme Peterson a été étranglée vers six heures du matin, le revolver qu'elle a acheté la veille est chargé. Maigret descend au sous-sol pour s'immerger dans l'ambiance des cuisines, où il interroge le contrôleur de cuisine Ramuel et le portier de nuit. Le cafetier de l'hôtel Arthur Donge, le danseur du palace Enrico Fualdès et la cliente hollandaise Mme Van Bell deviennent des suspects. Donge est arrivé dix minutes en retard au travail et le corps de Mme Peterson a été trouvé dans son casier. Fualdès est l'objet d'affection de Mme Van Bell, qui a appelé le

portier à six heures, apparemment pour dissimuler le départ en catimini de son compagnon. Maigret rumine quand Lucas, retourné avec un deuxième rapport, confirme ses soupçons qu'Hélène est la maîtresse de Peterson. Il y a désormais cinq suspects, et Maigret reprend son itinéraire tout en réfléchissant à l'affaire de Teddy.

Van Bell, Peterson et Hélène refusent de répondre aux questions, chacun étant sûr de la protection de l'argent et de sa propre ambassade. Fualdès est un Français se faisant passer pour un Argentin, et une connaissance de Mme Peterson. L'itinéraire s'agrandit. Charlotte, l'épouse de Donge, dissimule une relation entre Donge et Mme Peterson qui les relie à la boîte de nuit Au Clair de Lune. Là, Maigret trompe Ginette, la femme des toilettes, pour qu'elle révèle le secret : Teddy est le fils de Donge, mais « Émilie » a convaincu Peterson qu'il était le père. Lors d'un interrogatoire, Donge précise les détails de son ignorance de la paternité jusqu'à bien plus tard et de ses lettres à Émilie, demandant à rencontrer son fils, restées sans réponse. Confronté aux faits, Peterson désespère de perdre le fils qu'il adore depuis sa naissance, et commence à coopérer. Puis des preuves de chantage apparaissent, par lesquelles Maigret devine l'auteur, résout l'affaire et envoie Lucas arrêter le criminel. Pendant ce temps, Maigret, figure paternelle et médiateur, dirige l'affaire de Teddy vers une bonne fin et rend une justice miséricordieuse. Donge cède tristement à Peterson pour le bonheur de Teddy ; Peterson accorde gracieusement à Donge du temps avec son fils bien-aimé. À onze heures du soir, Maigret explique l'affaire aux cinq suspects et au juge, et démasque le criminel. Cherchant à garder secrète l'illégitimité de Teddy, Mme Peterson est devenue victime du chantage exercé par un collègue de Donge qui était tombé sur le secret. La lettre la plus récente de Donge a dû effrayer Mme Peterson. Elle a acheté le revolver et est descendue dans les caves pour confronter Donge. Elle a pourtant

rencontré le maître-chanteur, qui l'a tuée pour cacher son crime. Donc la question de Teddy et l'enquête sont deux côtés d'une seule affaire, et Maigret dans son double rôle incarne la figure paternelle qui remet les choses en ordre lors de son itinéraire.

Conformément à son sujet et à sa structure, *Les Caves* est classé film policier destiné à satisfaire à la palette française pour une troisième incarnation animée du commissaire Maigret par Albert Préjean. Le succès projeté se base sur l'immense popularité, auprès du public français de la génération des années noires, de Georges Simenon, auteur renommé de polars (Lazuric). De plus, le dialogue est fréquemment épicé par l'humour (Dumez), tandis que la question du fils illégitime est traitée avec sensibilité. Le caractère apparemment anodin n'excuse pourtant pas le statut des *Caves* comme une production de la Continental, et l'achèvement du tournage en avril 1944 signifie que le film est pris dans l'épuration. Son sujet et ses dialogues finalement jugés inoffensifs par la direction générale du cinéma (Sadoul, « Le cinéma »), *Les Caves* sort le 31 octobre 1945 devant un public enthousiaste, tellement que les membres d'une des premières représentations à Paris se disputent les places (Doré). Pour autant, les chiffres du box-office sont très modérés, 499 422 entrées à Paris et 1 870 814 en France.⁵⁰ L'accueil mitigé s'explique en partie par des disparités frappantes entre le roman de Simenon et le film de Pottier, des disparités dont se saisiront les critiques. Parmi eux, tous témoins de la mainmise allemande sur le cinéma français, quelques-uns « ne résistent pas au plaisir de démolir un film de la Continental » (Leteux 360). Des allusions occasionnelles à « la firme d'obédience teutonne » (Damas) et « aux collaborateurs de la Continental » (Charenso, « Le cinéma : *Les caves* ») laissent

⁵⁰ Voir JP Box-office version mobile (www.jpbox-office.com/mobile/fichfilm.php?id=17799).

effectivement entendre que l'association des *Caves* à cette entreprise est sous-jacente une critique caustique qui semble attaquer à tous les niveaux. Il y a l'absence des « 'brumes siménoniques', qui enveloppent paysages et personnages » (Doré), et l'interprétation de Maigret « qui ne correspond en rien au personnage le plus populaire de la littérature contemporaine » (Charenzol, « Le cinéma : *Les caves* »).⁵¹ De plus, ce Maigret « ne sort pas d'un moule de confection », tandis que les caractères des autres personnages « ne sont, eux, que des esquisses moins fouillées » (Damas).⁵² Grosso modo, *Les Caves* manque d'intérêt, à tel point que « les acteurs eux-mêmes ont l'air de s'ennuyer ; ils ne parviennent à aucun moment à nous émouvoir » (Sousvignes). Cette attitude chez les critiques est également attribuée au public : « À aucun moment, en effet, nous ne sentîmes passer dans la salle ce frémissement d'émotion ou cette espèce de halètement de curiosité qui accueille parfois certains films » (Doré).⁵³ Les critiques prennent en défaut la banalité imperturbable et véritablement écrasante des *Caves* (« *L'Écran* »),⁵⁴ ainsi que sa mise en scène plate⁵⁵ suivant à la lettre le scénario (Estang).⁵⁶ Pour le critique Georges Charenzol, cette fidélité sans éclat

⁵¹ Dans la même veine : « Préjean, d'ailleurs excellent comédien, a une façon de ne pas savoir fumer la pipe qui, à elle seule, aurait dû le brouiller » avec le Maigret simenonien (Henri Rochon, « Lettres, arts, spectacles : Cinéma, *Les caves du Majestic* », *Dépêche*, 22 nov. 1945).

⁵² Henri Gérard note également : « Au cinéma, on trouve une reconstitution froide et conventionnelle, un décor de studio, dans lequel se promènent non des êtres vivants mais des comédiens qui jouent de leur mieux un mélodrame filmé. » (« Écrans de Paris : *Les caves du Majestic* », *Époque*, 21 nov. 1945)

⁵³ Georges Zevaco seconde la critique. « Mais tout le monde semble s'ennuyer presque autant que le public et ce n'est pas peu dire. » (« Le cinéma : *Les Caves du Majestic* », *Mondes*, 21 nov. 1945)

⁵⁴ La critique de Gérard est plus caustique : « L'art cinématographique est si tranquillement dédaigné dans cette entreprise qu'il est tout juste possible de noter quelques indications d'ordre spectaculaire. Par exemple, ... On suit l'action, sans enthousiasme. » (Gérard, *op. cit.*)

⁵⁵ « La mise en scène de Richard Pottier n'ajoute que peu de chose aux éléments de fond que nous venons d'examiner, elle est correcte et honorable, sans plus. Elle est faite par un réalisateur qui connaît son métier mais que n'a illuminé aucune inspiration particulière. » (G. Damas, « Le cinéma : *Les caves du Majestic* », *Témoignage Chrétien*, 16 nov. 1945)

⁵⁶ D'une manière plus condamnable : « Comme l'histoire est de Simenon, l'adaptation de Spaak, on en vient à se demander quel a bien pu être le rôle de Richard Pottier, le réalisateur. Car le cinéma n'a véritablement rien à voir dans un travail qui, pour bien fait qu'il soit, reste en dehors de l'art. » (*Franc-Tireur*, 16 nov. 1945)

devient particulièrement problématique « au moment où il faut dénouer les fils » : « le film se termine sur un coup de théâtre tellement arbitraire qu'il manque son effet » (Charensol, « Le cinéma : *Les caves* »).⁵⁷ Si cette remarque souligne le double rôle de Maigret, comme le meneur-de-jeu compatissant qui gère l'intrigue et comme l'autorité sage qui administre la justice, elle ignore la perspective du père qui définit ce rôle.

Bien que cette perspective cherche à s'affirmer, elle se heurte aux ruptures qui caractérisent le seul milieu intergénérationnel de l'intrigue, la famille fracturée de Mme Peterson. Les ruptures naissent de la découverte par Émilie qu'elle est enceinte de Donge, un homme aux moyens très modestes qui l'aime mais n'est pas son type (00:51:30). La décision d'Émilie de convaincre le riche Suédois Peterson qu'il est le père (00:51:42) déclenche une rupture à trois qui entrelace leurs vies avec celle de l'enfant. Donge est répudié et Peterson est coercé, la paternité de chacun empêchée ainsi de s'affirmer. En même temps, Émilie est déracinée. La lettre qu'elle écrit à Charlotte révélant la vérité sur l'origine de l'enfant (01:03:24) exprime une certaine inquiétude qui contribuera à la distanciation marquant son identité comme Mme Peterson. Chez Donge, la distanciation se manifeste dans la communication brisée. Ses lettres demandant à Émilie une photo du gosse et la permission de voir Teddy une fois (01:03:35, 01:04:33) restent sans réponse. Ce refus non seulement continue à empêcher sa paternité, mais approfondit la blessure de la répudiation. En fait, le refus signale aussi des blessures chez Mme Peterson, ce qui affecte la

⁵⁷ La critique de Doré est moins sévère : « sur le dernier coup de onze heures, Maigret, tel un prestidigitateur, nous représente l'adroit chef-cuisinier René Genin, maladroite assassin (puisqu'il se fait prendre !) ... cet assassin que nous avons totalement oublié ! » (Yvonne Doré, « Un film parfait qui n'émeut ni n'intrigue, *Les caves du Majestic* », *Tel quel*, 11 nov. 1945).

relation avec son fils et Peterson. Envers l'enfant, les blessures se révèlent dans des efforts occasionnels de Mme Peterson pour solliciter son affection (00:05:31, 00:06:12), ainsi que pour exprimer la sienne. Ensemble, ces efforts trahissent une insécurité qui éloigne davantage l'enfant en le poussant à s'approcher du père pour l'amour, tout en subordonnant la relation de père-enfant au même détachement. Envers M. Peterson, la distanciation se manifeste sous la forme d'une froideur (00:02:56) qui souligne le manque d'amour dans leur mariage (01:24:05), tout en masquant l'insécurité de Mme Peterson (01:34:40) qui est aggravée par la liaison de Peterson avec Hélène (00:03:55, 00:04:35). Si le manque d'amour entrave encore davantage la paternité de Peterson, l'affaire complique certainement sa relation avec Teddy. Puis la mort de Mme Peterson laisse en suspens l'entrelacement dicté par le passé, et l'enquête qui démêle les fils met en lumière les blessures anciennes, en les exposant aux nouvelles souffrances. Bien que Maigret en tant que médiateur permette au père adoptif et au père naturel de s'affirmer, dans son double rôle il ne peut ni guérir les blessures ni apaiser les souffrances. Donc Peterson, le père à qui est accordé le fils, se tourne vers l'avenir portant des cicatrices ; Donge, le père qui a cédé, demeure une figure tragique enchaînée au passé (01:20:27, 01:38:34).

Trois séquences illustrent le style de Pottier en matérialisant ce double rôle de Maigret. Dans le premier, une séquence en vingt plans (00:25:20-00:31:08), la fluidité du mouvement rend visible l'orchestration de Maigret en meneur-de-jeu lorsqu'il interroge deux témoins dans les cuisines de l'hôtel. Ramuel, le chef contrôleur des cuisines, appartient à cet espace lié au meurtre. Dès lors, Maigret l'intègre à la pièce en sondant son espace. Convoqué par Maigret, Ramuel entre dans le cadre d'un plan rapproché taille au moment où

le directeur de l'hôtel part (00:26:26). Le plan américain suivant du cafetier Donge le relie à un long travelling à suivre, préfigurant son inévitable implication dans l'enquête alors que Maigret élargit le cercle du jeu. Le travelling (00:26:29-00:28:57), cadré comme un plan américain, accompagne Maigret et Ramuel alors qu'ils effectuent un tour et demi autour du long espace de travail central de la cuisine. Ils passent parmi une douzaine d'employés tandis que Maigret mène un interrogatoire peu orthodoxe composé de questions pertinentes pour l'enquête, entrecoupées de questions hors sujet sur des machines et appareils électroménagers de cuisine. Le premier type de questions — telles que : « Alors, dites-moi si vous avez remarqué quelque chose d'anormal dans le service des caves aux environ de 6 heures ? » (00:27:05) et « Et naturellement, vous n'avez jamais rencontré Mme Peterson ? » (00:28:32) — récolte des informations. En réponse, Ramuel signale des ennuis concernant Donge (00:27:54) et un manque de connaissance de Mme Peterson. Le deuxième type de questions fait office de détecteur de mensonges, permettant à Maigret de surprendre le témoin et d'étudier son caractère. Celui de Ramuel mérite évidemment de la considération. Bien que le travelling conclue avec la question et la réponse concernant Mme Peterson, le plan se termine avec une question sur le hachoir à viande, question que Maigret pose et à laquelle il répond, tout en observant Ramuel, même pendant que le contrôleur s'éloigne (00:28:47-00: 00:28:57). Au contraire, le portier n'appartient pas à l'espace des cuisines. Dès lors, Maigret se présente devant lui pour un interrogatoire qui débute avec la même question sur le hachoir à viande (00:29:08) et puis se déroule sous forme d'une série de questions et réparties. Sept plans rapprochés affichent l'entrée du portier, l'échange honnête et simple, et sa sortie du cadre (00:29:00-31:08). Le mouvement consiste ainsi dans le pouvoir de convocation du meneur-de-jeu Maigret.

Les deux autres séquences rendent visible le rôle de Maigret, comme autorité sage, à travers son positionnement par rapport aux suspects principaux, Donge et Peterson. Le positionnement signale la manière par laquelle Maigret modifie le statut social de chacun. Avec Donge, Maigret est une sorte d'hôte, dont le traitement respectueux du suspect actualise l'élévation provisoire de sa position sociale, symbolisée par son ascension depuis les caves pour l'interrogatoire. La séquence, constitué de sept plans, a lieu au commissariat, l'espace de Maigret. Il entre dans le quatrième plan (01:01:34), interrompant l'interrogatoire en cours, puis confiant une autre tâche aux deux examinateurs. Un travelling accompagne Maigret en avant, à gauche, en arrière vers la droite, puis encore en avant, tandis qu'il humanise l'espace. Il offre une cigarette à Donge (01:01:56) et finit par s'asseoir sur le coin de la table à côté de lui. Quoique sa position plus haut que celle de Donge indique son rôle d'autorité, son tutoiement reflète la manière respectueuse de sa méthode d'interrogatoire : raconter « une histoire de Donge » (01:02:11), jusqu'au moment où le suspect assume le rôle de conteur. Par la suite, il écoute et dirige. Donge explique tout sur la relation avec Émilie, accentuant sa tristesse de ne pas avoir de fils, sauf dans son rêve de Papa et Teddy Donge (01:04:01). Un plan rapproché poitrine de Donge (01:03:31) et un plan rapproché taille de lui et Maigret (01:04:24) affichent le témoignage de cette figure tragique à l'auditeur compatissant. Avec Peterson, Maigret est une sorte de repoussoir, dont la nouvelle actualise l'abaissement de la position sociale de Peterson, symbolisée par sa descente de l'appartement luxueux vers le bureau du juge d'instruction. Quatorze plans situent Peterson dans cet espace associé à l'autorité de Maigret (01:05:22-01:07:57). Ce dernier l'exerce en contrôlant l'espace dès son entrée dans le deuxième plan (01:05:37). Dans le cinquième, un plan italien (01:05:57), un travelling matérialise l'autorité lorsque

Maigret entre dans l'espace personnel de Peterson pour lui poser une question brutale et faire une révélation choquante, les deux lui donnant « un peu d'humanité » (01:07:05). Toute impression de Peterson comme étant un aristocrate confortablement assis et intouchable est dissipée quand la question le met physiquement debout et la révélation le met émotionnellement à genoux. Maigret demande : « Vous aimez beaucoup votre fils, M. Peterson ? » (01:06:18). Peterson se lève pour donner une réponse aussi touchante que le rêve de Donge : « Teddy ? C'est ma vie, c'est ma joie. » (01:06:26). Il agresse momentanément Maigret à cause de la révélation selon laquelle Teddy est le fils de Donge, puis s'effondre sur sa chaise profondément secoué (01:07:37). Dans le plan rapproché final (01:07:46), Maigret l'autorité se penche vers Peterson pour exprimer sa compréhension du chagrin, celui de Peterson comme celui de Donge.

En somme, *Les Caves du Majestic* unit la spatialisation de Maigret par Simenon, l'adoucissement du père par Spaak, et la matérialisation du double rôle de Maigret par Pottier. Le résultat est un film policier stéréotypé et parfois humoristique, qui constitue un divertissement léger. Sa production à la fin des années noires soulève la question de son inscription dans le corpus du cinéma français d'Occupation. Si son image est bien plus claire que les images sombres véhiculées dans *Les Inconnus* et *Le Corbeau*, *Les Caves* montre une similitude stylistique avec ces exemples du vase clos, ce cinéma froid, détaché et composé (Ehrlich 117), dont les acteurs sont sans vitalité, voire mécaniques (Ehrlich 93). Les personnages esquissés des *Caves* (Damas) et les acteurs qui s'ennuient (Sousvignes) suggèrent ces personnages mécaniques. De même, la « mise en scène adroite, impeccable » (Doré), et « une reconstitution froide » qui ne parvient pas à transposer à l'écran

l'atmosphère simenonienne (Estang) ressemblent à l'image composée du vase clos. En revanche, *Les Caves* ne manifeste visiblement pas l'éloignement de la réalité qui caractérise le vase clos (Ehrlich 97). Le trope de la famille rupturée de Mme Peterson positionne clairement *Les Caves* dans la réalité du chevauchement de la guerre et de l'après-guerre. Le réalisateur Pottier s'engage avec l'image au moyen de ce trope pour explorer la justice équitable ; les spectateurs d'après-guerre s'engagent de la même manière, interprétant le film comme une affaire de paternité. Ces deux sujets étant problématiques durant les deux périodes, *Les Caves* semble indiquer un style en transition, sortant de l'ombre des années noires. La représentation qui résulte de l'engagement avec l'image révèle le contraire. Pottier à la fin de l'Occupation, et le public et les critiques dans l'après-guerre reconnaissent tous la famille rupturée, mais restent curieusement silencieux sur la figure de la mère blessée. Le traitement de cette figure est essentiellement indirect et enraciné dans une notion séduisante, celle du père maternant qui « joue avec son fils le plus naturellement du monde et avec un bonheur visible » (Burch et Sellier 166). La mère, pourtant, « constate elle-même son incapacité à se faire aimer de son enfant. Inversion des rôles non dénuée de misogynie » (Burch et Sellier 166). Ce traitement s'inscrit dans la lignée du cinéma dominé par les hommes sous l'Occupation (Burch et Sellier 99) ; le traitement suit également les traces des femmes maléfiques du *Corbeau*, de la mère d'abandon des *Inconnus*, et même de la bizarre mère Michel de *L'Assassinat*. Tous trois peuvent s'interpréter comme révélateurs de la même peur, celle de l'émasculatation, d'une France féminisée et passive, qui a caractérisé le cinéma (Mayne, *Le Corbeau* 21) et la France sous l'Occupation. Autrement dit, l'engagement créatif avec l'image filmique des *Caves* reste sous l'ombre des années noires dans le chevauchement des deux périodes. La représentation qui en résulte manifeste un

éloignement, de l'expérience traumatique des années noires ainsi que du travail naissant de mémoire. Cette représentation signifie ainsi l'oubli délibéré à l'imminence de la dissipation présumée du traumatisme. *Les Caves du Majestic* reste donc aussi silencieux que *L'Assassinat du Père Noël*, *Les Inconnus dans la maison*, et *Le Corbeau*, et lègue au travail de mémoire une image aussi mal conçue que la leur. La concomitance de ces quatre films « *in medias res* » et l'évolution du traumatisme des années noires comme sa mémoire se formule amorce le potentiel de l'espace-mouvement-temps à relier ce passé effectif et les passés-présents de réalisateur-spectateur des générations qui seront impliquées dans le travail de mémoire. Les trois chapitres d'analyse filmique à suivre considère ce potentiel en termes de (re)connexion avec la mémoire traumatique en fonction de trois configurations générationnelles distinctes.

2 MYTHE : CONTRE-RESISTANCE

L'épuration, qui a retardé *Les Caves du Majestic* et qui a sanctionné *Les Inconnus dans la maison* et *Le Corbeau*, manifeste le zèle de l'industrie française du film à la Libération à se dissocier du cinéma de l'Occupation, y compris des films de la Continental aussi anodins que *L'Assassinat du Père Noël*. Tandis que les trente productions de cette entreprise sont une cible particulière de l'épuration,¹ l'industrie rêve d'une renaissance cinématographique qui fera table rase de ce passé caractérisé par une rupture française idéologique. L'industrie hérite pourtant de trois entités des années noires qui garantiront sa continuation et contribueront à empêcher la résolution de la mémoire traumatique : le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), le Comité de libération du cinéma français (CLCF) et le Service cinématographique de l'armée (SCA). En conséquence de la fuite en été 1944 d'Alfred Greven « vers l'Allemagne emportant des copies illégales des films et des fonds de la Continental » (Leteux 340), cette entreprise passe sous l'administration des Domaines le 18 septembre 1944.² En janvier 1945, les biens de la Continental sont transférés à l'État, permettant en avril la création de l'Union générale cinématographique (UGC)

¹ « Les réalisateurs de la Continental sont parmi les premiers à être auditionnés en octobre 1944. » (Christine Leteux, *Continental Films, Cinéma français sous contrôle allemand*, La Tour Verte, 2017, p. 354) « À cause des *Inconnus dans la maison*, Decoin reçoit une sanction particulièrement sévère en juillet 1945, une interdiction d'exercer un poste de commandement dans la profession, ce qui revient à l'empêcher de travailler. » (*Ibid.*, p. 356) Cependant, des attestations selon lesquelles « Decoin a toujours été ouvertement antiallemand au sein de la Continental » amènent la levée de la sanction en juin 1946 (*Ibid.*, p. 357). Sanctionné en août 1945 d'une manière similaire, Clouzot est autorisé à reprendre son activité dès le 1^{er} septembre 1946 (*Ibid.*, p. 357). Le destin du *Corbeau* est lié aux *Caves du Majestic*, dont la sortie, en octobre 1945, relance le tollé parmi les critiques. D'un côté, Georges Charensol argumente que *Le Corbeau*, plus artistique que *Les Caves du Majestic*, doit être autorisé à ressortir. D'un autre côté, Georges Sadoul répond que, même si l'on peut excuser la représentation de la France et la noirceur du film, il reste pourtant une production de la Continental (*Ibid.*, pp. 358-59). *Le Corbeau* ressort sur les écrans en septembre 1947.

² Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Presses universitaires de France, 1994, page 115.

(Lindeperg 60). Ces actes préfigurent la prise des rênes cinématographiques par l'État au moyen des COIC, CLCF et SCA, et par cela l'enracinement des idéologies conflictuelles au sein de l'industrie filmique. Créé par Vichy en octobre 1940 pour réorganiser le cinéma français (Leteux 42), le COIC est affilié à la fois à l'idéologie républicaine de la Révolution nationale et à l'idéologie collaborationniste de Vichy. Dans l'après-guerre, ce comité émerge comme l'outil organisateur privilégié par le gouvernement provisoire, sous le général Charles de Gaulle, pour hiérarchiser l'industrie filmique. En 1945, le COIC est remplacé par l'Office professionnel du cinéma (OPC), auquel succède le Centre national de la cinématographie (CNC) en 1946. Fusionnement de deux groupes rivaux, le Réseau des syndicats et le Front national (Lindeperg 54), le CLCF est relié au Conseil national de la résistance et a une obédience pour la plupart communiste (Lindeperg 28-29). À l'heure de l'épuration, le comité revendique l'intervention économique de l'État afin de faire renaître le cinéma français au moyen d'une réorganisation extensive. Quoiqu'étant une force majeure dans cet assainissement (Leteux 345), le CLCF perd son pouvoir suspensif en février 1945, ouvrant ainsi la porte plus large à la mainmise de l'État sous la politique gaulliste. Fondé en 1939, le SCA sert de pourvoyeur de l'histoire officielle au moyen de documentaires conformes à cette politique (Lindeperg 103), et dans laquelle est enraciné le mythe gaullien de la « vraie France » (Lindeperg 127). En résumé, la reprise du CLCF et du COIC par l'État insère au sein du cinéma de l'après-guerre toute la gamme de la rupture idéologique qui a troublé le cinéma des années noires. En même temps, le gouvernement provisoire introduit sa politique gaulliste tandis que le SCA promeut un mythe qui dissimule la rupture, réprimant ainsi la mémoire de cette période et empêchant le travail de la résoudre. Étant passé sous

l'autorité de l'État, le cinéma français reprend ce mythe et devient par conséquent un vecteur de transmission de cette irrésolution.³

Centrale au mythe est la thématique de la Résistance. Son traitement filmique qui comblerait le vide laissé par une image mal conçue de l'expérience des années noires s'aventure ainsi dans le travail de mémoire. Les deux films de ce chapitre, *Le Silence de la mer* (Melville, 1948/1949⁴) et *L'Armée du crime* (Guédiguian, 2009), abordent la Résistance dans les phases initiale et pénultième du travail de mémoire des années noires, son irrésolution et sa résolution apparente. Dans l'une, le thème s'exprime sous la forme d'un mythe triparti : le résistant, la vraie France et des martyrs stéréotypés ; dans l'autre, il ajoute au récit officiel des années noires. *Le Silence* réplique au mythe triparti en présentant la Résistance via la perspective d'un couple, qui est obligé de se compromettre afin de s'affirmer à l'intérieur d'une famille recomposée. Autrement dit, ce trope de famille indique une image qui constitue la contre-résistance. Réalisateur de la première génération de la mémoire et ancien résistant, Jean-Pierre Melville dépend de l'expérience personnelle des années noires en répondant à l'image mal conçue qu'il hérite du cinéma de cette période. Ses investissements créatifs permettent d'explorer des nuances psychologiques de la Résistance présentée dans la nouvelle de Vercors, *Le Silence de la mer* (1942). Les spectateurs du film, également de la première génération, interprètent l'image principalement conforme au thème de la Résistance dans la nouvelle, comme l'incarnation

³ Plus exactement, Henry Rouso inclut le cinéma avec la littérature et la télévision comme des vecteurs culturels de transmission du « syndrome de Vichy », signalant ainsi jusqu'aux années 1990 la trajectoire du travail de mémoire des années noires. Le schéma de Rouso inclut aussi les vecteurs officiels — le patrimoine, les célébrations régulières, etc. —, les vecteurs associatifs — des groupes organisés pour garder certaines « images » —, et les vecteurs savants — histoires, manuels scolaires, etc. (Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1990 [2^e éd.], p. 253).

⁴ Pour l'explication des dates, voir note 11 de ce chapitre.

de la dignité de la France. Bien que la considération par Melville des traumatismes de la période soit honnête mais étroite, elle se trouve face à la thématique influencée par la nouvelle et à l'interprétation ignorant la rupture idéologique. Conditionnée par l'expérience personnelle de cette génération des années noires, l'imagination limite le potentiel de l'espace-mouvement-temps de faire coïncider le traumatisme du passé effectif avec la mémoire activée dans les passés-présents de réalisateur-spectateur. La représentation qui résulte de l'engagement imaginatif signale ainsi une distanciation de la mémoire traumatique qui masque des ruptures sous-jacentes. *L'Armée* rétorque au récit officiel des années noires à son époque en présentant la Résistance via la perspective du couple, qui sacrifie l'amour familial afin de s'affirmer à l'intérieur d'un parentage associatif. Ce trope de famille indique une image de la contre-résistance qui fait appel à la solidarité de l'humanité. Réalisateur de la deuxième génération de la mémoire, Robert Guédiguian dépend du témoignage direct et indirect de la première génération pour répondre à l'image héritée du cinéma sous l'Occupation. Ses investissements créatifs explorent l'idéologie résistante comme une question de la morale idéalisée, et les spectateurs de la deuxième⁵ à la quatrième génération interprètent l'image comme un récit légendaire des héros iconiques. Malgré la dose de réalité accordée à *L'Armée* par le témoignage, l'imagination post-générationnelle limite le potentiel de l'espace-mouvement-temps en comblant des trous du passé effectif des années noires à partir d'une position essentiellement déconnectée de son expérience traumatique. La représentation qui en résulte atteste la

⁵ En 2009, l'âge avancé et le nombre très réduit des membres de la première génération rendent discutable leur présence à la projection de *L'Armée du crime*. L'on note qu'Arsène Tchakarian et Henri Karayan, anciens membres du groupe Manouchian qui ont contribué au scénario, assistent à une projection privée, à laquelle est aussi invité l'ancien résistant Raymond Aubrac (Frédéric Strauss, « Robert Guédiguian rend hommage à Arsène Tchakarian, résistant et dernier membre du groupe Manouchian », *Télérama*, 7 août 2018).

transmission décousue de la mémoire des années noires à l'heure de la suite des générations.

Le Silence de la mer

L'industrie filmique réorganisée de l'après-guerre reflète les contributions du CLCF et de COIC qui entraveront Jean-Pierre Melville réalisant son premier long métrage, *Le Silence de la mer*. Cherchant à débarrasser le cinéma des traces du vase clos et des styles de la Continental et de Vichy, le CLCF garantit que le cinéma de l'après-guerre se lance pour la plupart sous la main des représentants du cinéma classique des années 1930. En même temps, la préférence de la politique gaulliste pour le documentaire admet aussi de nouveaux réalisateurs expérimentés avec ce genre.⁶ Le premier groupe manifeste une tendance vers la fossilisation de l'industrie, tandis que le second signale l'ossification qui résulte de la hiérarchisation syndicalisée par le COIC et de sa mise en œuvre étatique. Grosso modo, les règlements professionnels de ce système obligent une formation comprenant un long apprentissage afin d'obtenir la carte de metteur en scène requise pour réaliser les films.⁷

Cinéphile dès son enfance et auteur d'un court métrage,⁸ Melville ne souhaite pas retarder

⁶ René Clément se trouve parmi ces nouveaux réalisateurs, s'étant formé au Centre artistique et technique des jeunes du cinéma à Nice, qui « constitua le premier embryon du futur Institut des hautes études cinématographiques et fut une pépinière de jeunes talents qui s'affirmèrent dans les années d'après-guerre » (Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, 1997, p. 29). La première contribution de Clément est *La Bataille du rail* (1946), un « documentaire romancé » en trois parties : « l'organisation de la Résistance ; ... la destruction d'un convoi militaire allemand et d'un train blindé ; ... la libération d'une région des armées du Reich » (Alain Weber, *La Bataille du film : 1933-1945, le cinéma français entre allégeance et résistance*, Éditions Ramsay, 2007, pp. 247, 245).

⁷ Tim Palmer fournit une discussion très utile concernant la structuration de l'industrie filmique française dans l'après-guerre. Voir en particulier pages 5 à 7 (« An Amateur of Quality : Postwar French Cinema and Jean-Pierre Melville's *Le Silence de la mer* », *Film and Video*, vol. 59, no. 4, winter 2007).

⁸ Melville a réalisé son court métrage « Vingt-quatre heures de la vie d'un clown » en 1946 (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, British Film Institute, 2003, p. 8).

la réalisation du *Silence de la mer*, nouvelle qu'il a découverte lors de son séjour à Londres⁹ en tant que sous-agent pour le Bureau central de renseignements et d'action (BCRA) fondé par de Gaulle (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville* 7-8). Il contourne les règlements industriels en achetant de la pellicule au marché noir, embauche des amis non syndiqués et devient son propre producteur.¹⁰ Ces transgressions contribuent à reporter la sortie du film de 1947 à 1949.¹¹ Un autre frein à la production réside dans les manœuvres de l'auteur « Vercors », en réalité l'ancien résistant Jean Bruller qui veut garder le contrôle de sa nouvelle. Cette vigilance figure dans sa défense continue de la signification idéologique du « silence » comme outil de résistance.¹² Dans la politique vacillante sous l'Occupation et dans l'après-guerre, cette signification varie entre la résistance, l'attentisme et la collaboration.¹³ Avec Melville, Bruller manœuvre pour conserver son intention première : il accorde l'autorisation

⁹ Melville raconte : « J'étais à Londres, en août 1943, quand j'ai lu 'Le Silence de la Mer' » (Jean-Pierre Vivet, « Melville n'a pu réaliser *Le Silence de la mer* qu'en devenant son propre producteur », *Combat*, 16 avr. 1949, p. 4).

¹⁰ Voir en particulier « la première bataille » de Melville pour réaliser *Le Silence de la mer* (Vivet, *op. cit.*).

¹¹ « Filming began in August 1947 and took only twenty-seven days in all, but, due to ongoing financial problems, was not completed until December. Procuring the money necessary for editing and sound synchronization required nearly another full year. Finally, on 29 November 1948, a twenty-four member panel, ... screened the film and unanimously recommended its approval. ... the film was finally released in April 1949. » (Brett Bowles, « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of 'Le Silence de la mer', 1942-2012 », *French Politics, Culture & Society*, vol. 32, no. 1, spring 2014, pp. 76-77)

¹² *Le Silence de la mer* est terminé en septembre ou octobre 1941, sa distribution clandestine commence en février 1942, et il circule à grande échelle durant l'été 1943. Pendant cette période, la Résistance organisée et armée est appuyée de plus en plus par un public qui subit les conséquences croissantes de la collaboration étatique (Bowles, « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of 'Le Silence de la mer', 1942-2012 », *op. cit.*, p. 70). « The developments rendered resistance through silence ethically suspect, exposing the political naiveté and contrivances of an allegory in which collaboration remained unacknowledged and the French population's sheer force of will, rather than sabotage or any other type of activism, shames the German occupier into self-destruction. » (Bowles, *ibid.*, p. 71)

¹³ « [T]he lapse in time between the composition and distribution of the book, compounded by its blurring of the ethical dichotomy between collaboration and resistance, produced a range of critical responses » (Bowles, « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of 'Le Silence de la mer', 1942-2012 », *op. cit.*, p. 72). Dans l'après-guerre, Bruller mène « a campaign to solidify his reputation as the preeminent literary conscience of the Resistance and to dissipate the ambiguity surrounding *Le Silence de la mer* » (Bowles, *ibid.*, p. 75). Sa main dans deux adaptations de la nouvelle à la scène, en 1949 et en 1978 (Bowles, *ibid.*, pp. 83-90), semble servir aussi ces fins.

de porter son œuvre à l'écran,¹⁴ puis entend qu'elle soit suivie ligne par ligne (Vivet 4).

Melville déjoue Bruller en adaptant fidèlement le texte, tout en subordonnant l'idéologie à la psychologie et en profitant des concessions prétendues sur le plan artistique.¹⁵

Le film *Le Silence de la mer* rassemble la « poésie en prose »¹⁶ et les figures symboliques de Bruller, la redéfinition des rôles et des personnages par Melville comme adapteur, ainsi que l'union d'une imagerie expressive et une ambiance tonale par Melville comme réalisateur. La prose poétique consiste en la description minutieuse par un narrateur qui observe les actions, les paroles et les gestes des trois personnages principaux : le narrateur-oncle lui-même, sa nièce et l'officier allemand von Ebrennac. Bien que la prose soit imprégnée de « notations visuelles » (Sadoul, « Une Adaptation »), la manière de décrire rend l'œuvre « presque impossible à mettre en images »,¹⁷ surtout pour un réalisateur contraint de rester strictement fidèle au texte.¹⁸ En outre, la façon de narrer qui dépersonnalise les motifs et les sentiments des personnages, même ceux du narrateur-oncle, produit des figures stylisées d'après un point de vue partial. En résumé, la psychologie

¹⁴ Melville sollicite l'autorisation à plusieurs reprises, offrant finalement une proposition rencontrée par un ultimatum. « ... je lui ai dit : 'Ne me donnez pas votre accord maintenant, si vous ne le voulez pas, laissez-moi seulement tenter ma chance. Vous jugerez sur le résultat.' Nouveau refus. Quelques jours plus tard, cependant, Vercors me répondit : 'Mon œuvre ne m'appartient plus ; ce sera à un jury de vingt-quatre résistants de décider si votre film peut ou non être projeté.' » (Vivet, *op. cit.*)

¹⁵ La pièce « dans laquelle se passera la moitié du film ne mesure pas plus de 3 m. 25 sur 4 m. 25, avec un plafond à 2 m. 50 » (Vivet, *op. cit.*). Melville incorpore la contrainte spatiale, résultant en un style caractérisé par des angles « expressionnistes ».

¹⁶ La nouvelle de Vercors est comparée à une « sorte de poème en prose, qui avait la densité, et aussi la pureté dépouillée, d'une page de Bach » (« *Le Silence de la mer* », *Le Canard enchaîné*, 29 mars 1953).

¹⁷ « *Le Silence de la mer* » (*Le Canard enchaîné*, *op. cit.*). De même, Raymond Barkhan qualifie la nouvelle de Bruller de « l'œuvre la moins photogénique qui soit. » (« *Le Silence de la mer : Une transcription fervente et souvent très émouvante* », *Les Lettres Françaises*, 26 avr. 1949).

¹⁸ Parmi d'autres critiques, voir Georges Charenzol qui crédite Melville d'être resté « fidèle non seulement à l'esprit de l'œuvre originale, mais même à sa lettre » (« *Le Cinéma : Le Silence de la mer — La Perle* ». *Les Nouvelles littéraires*, 28 avr. 1949).

se sacrifie à la structure, résultant en deux protagonistes stéréotypés en termes de sexe¹⁹ et un antagoniste contre-stéréotypé en termes de nationalité.²⁰ Comme les figures qui mettent en œuvre la notion de « silence », ces trois-là reflètent aussi le pacifisme de Bruller et son moralisme fasciné par les contradictions et les faiblesses de l'humanité (Bowles, « Résistance » 70). Autrement dit, l'oncle et la nièce s'engagent dans une lutte pacifiste pour leur pays, armés du silence résolu qui respecte l'humanité de leur locataire, un Allemand aimable qui répond à leur silence par un monologue également respectueux. Les deux protagonistes sont donc des figures symboliques assez flexibles pour signifier divers sens idéologiques, tandis que l'antagoniste « bon Allemand » est mieux défini, servant de figure qui intensifie leur symbolisme. En tant qu'adaptateur, Melville envisage une histoire centrée sur les relations impliquées dans le silence afin d'actualiser l'aspect psychologique que Bruller a investi dans ses personnages. Melville transforme la narration en voix-off qui, en distanciant l'oncle du rôle d'observateur, inverse la stylisation et évite le symbolisme. L'oncle, la nièce et von Ebrennac deviennent ainsi des personnages dynamiques, crédibles et réalistes. En tant que réalisateur, Melville anime ces personnages avec une expressivité visuelle et sonore qui exploite les contraintes de leur interaction afin de faire monter à la surface « la vie sous-marine des sentiments cachés, des désirs et des pensées qui se nient et luttent » (Vercors 84). L'imagerie contrastée de Melville expose les traits qui trahissent le bouillonnement des courants profonds comme intensifiés par l'étroitesse de la pièce où a

¹⁹ L'oncle est le raconteur des faits, plus capable de lire les gestes de l'antagoniste Werner von Ebrennac (Vercors, *Le Silence de la mer, un récit*, Les Éditions de Minuit, 1948 [1942], pp. 91-93) que l'opacité du regard de la nièce (Vercors, *ibid.*, p. 42) et son intuition féminine (Vercors, *ibid.*, pp. 68, 73).

²⁰ Von Ebrennac est présenté comme un Allemand poli et raffiné, sincèrement convaincu du bonheur sublime, de l'ordre du conte de fées « La Belle et la bête », qui résulterait de l'union franco-allemande (Vercors, *op. cit.*, pp. 38-40).

lieu la plupart de l'interaction. De même, le mariage d'un sous-jacent silence avec une « alternance de bruits, de voix off et de musiques » (Deshays 9) engendre une ambiance tonale qui augmente la pression et accentue le psychisme.²¹ Donc, des profondeurs du silence, la relation irréalizable de von Ebrennac et la nièce émerge comme centre de l'agitation.

L'apparition, un soir, d'un officier allemand lance une relation à trois qui fera monter à la surface le courant profond des sentiments cachés, tandis qu'un couple composé de l'Allemand et de sa jeune hôtesse française cherchera à s'affirmer. Bien que l'arrivée de l'officier soit annoncée trois jours plus tôt, son apparition comme une figure fantomatique qui sort du noir profond présage l'agitation que sa présence provoquera pour l'oncle et la nièce. Celle-ci ouvre la porte à cette apparition troublante, puis s'écarte silencieusement lorsque l'officier entre, accompagné du tic-tac de la pendule. Sa présentation en tant que Werner von Ebrennac sollicite une réponse similaire de l'oncle, révélant ainsi l'accord tacite des hôtes pour le considérer comme un fantôme et ne rien changer dans leur manière de vivre. Cependant, la réponse courtoise de von Ebrennac, qui approuve leur amour de la patrie (00:09:30), manifeste la sensibilité qui à la fois caractérisera ses visites chaque soir et modifiera leur routine et leurs intentions. Après que von Ebrennac est monté dans sa chambre, une interaction entre les hôtes souligne le pacte et préfigure le bouillonnement des courants profonds. La suggestion par l'oncle que l'on doit faire preuve de respect pour l'humanité du locataire (00:20:36) provoque un regard réprobateur de la nièce qui le réduit

²¹ Voir Daniel Deshays, « Zoom sur le scénario du *Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville, 1947 » (*Cinémathèque française*, 2010).

au silence. Ainsi, la communication pendant la première des visites plusieurs jours plus tard est à sens unique, bien que von Ebrennac les rejoigne « humanisé » par sa tenue civile. L'oncle et la nièce contrent le premier de ses nombreux monologues d'un silence tangible et ininterrompu qui fixe le mode de communication. Cependant, le locuteur von Ebrennac détermine les thèmes, parmi lesquels figure son intérêt pour la nièce qui attisera les courants profonds. Dans un monologue ultérieur, il remarque la lumière « spéciale » dans la pièce (00:22:46) et énonce son rêve d'un « mariage » de l'Allemagne et la France (00:24:54). Un long regard sur la nièce (00:24:56-00:25:02, 00:25:08-00:25:12, 00:25:18-00:25:26) traduit ce qu'il a en tête. Bien que la nièce reste silencieuse, son malaise sous ce regard intense trahit des émotions conflictuelles qui commencent à remuer en elle. Par la suite, l'oncle se trouve aussi impliqué dans la montée des sentiments. Von Ebrennac reprend le thème en racontant à la nièce le conte de fées « La Belle et la bête ». Une expression désapprobatrice, voire dégoûtée, ride la surface calme du silence de l'oncle (00:30:05), signalant ainsi des pensées incompatibles avec le respect de l'humanité.

Au fil des mois, le silence entretenu par l'oncle et la nièce devient un masque fragile qui ne cache ni la dépendance de leur routine aux visites de von Ebrennac, ni la montée du courant profond suscitée par sa thématique. Donc, quand von Ebrennac n'a pas repris ses visites plus d'une semaine après son retour d'une permission à Paris, le silence du soir est ponctué par des gestes inhabituels des hôtes qui révèlent leur inquiétude (00:52:24), un mélange de tristesse pesante (00:55:50) et la colère absurde (00:55:58). Le comportement de von Ebrennac à son retour trois jours plus tard est aussi inhabituel que leurs gestes. Il attend la permission d'entrer dans la pièce et ensuite apparaît habillé en uniforme, pour dire adieu. Lors de son séjour à Paris, il a découvert l'intention des nazis d'annihiler les Juifs,

d'établir un règne millénaire et d'écraser l'âme française. Anéanti et sans espoir, il renonce avec le cœur brisé à son rêve d'un mariage franco-allemand. Le pacte tacite est violé et le courant profond jaillit. L'oncle, qui a déjà prononcé « Entrez, monsieur » (00:58:50), essaie par un geste de conseiller von Ebrennac quant à son devoir (01:16:12). La nièce, qui a pressenti la nouvelle, échange deux fois des regards avec von Ebrennac (01:00:42, 01:17:05) pendant qu'il se répand en angoisse. Puis elle répond à son adieu triste en murmurant son propre « adieu » émouvant (01:17:11). « Comme les autres, comme tous les autres » (00:02:35), l'officier allemand von Ebrennac part le lendemain matin, obéissant aux ordres d'un régime dont il ne partage pas l'idéologie. Cette remarque concluant la relation à trois, en fait, figure le commencement du film. Structuré comme un récit à l'intérieur d'un récit, le film débute par un pré-générique qui l'associe avec la nouvelle en tant qu'arme de la Résistance, puis lance un long flashback raconté par l'oncle. Le film se termine ainsi en fermant le livre. Bien que cette fin signifie que le film est dans la boîte, elle ne sert qu'à présager l'influence que l'association de la nouvelle avec le film exercera sur la sortie et la réception du *Silence de la mer*.

En réalité, l'association nécessite une double sortie du film, thématise sa promotion et dicte le critère de la critique. La première sortie en novembre 1948 est devant un jury de vingt-quatre anciens résistants, sélectionnés par Bruller et chargés de décider si *Le Silence de la mer* « peut ou non être projeté » (Vivet). Le seul critère est la fidélité du film à la nouvelle. Loin d'être une affaire privée, l'épreuve par jury a lieu en présence du président de la République, de trente-cinq ministres et de nombreux journalistes, tous invités par Melville

et son distributeur Pierre Braunberger.²² En prévision de l'ingérence possible par des représentants du Syndicat des techniciens et des producteurs, le ministre de l'Intérieur a envoyé des inspecteurs de police pour garder la cabine de projection et empêcher que le film soit saisi (Beylie et Tavernier 2). Le Syndicat ayant été déjoué, le Centre national du cinéma impose une amende, due avant que le film ne sorte en vérité.²³ Cependant, ces complications mineures ne peuvent pas éclipser l'approbation unanime du jury.²⁴ Il est à noter qu'en évoquant la mémoire des années noires, le film constitue l'une des toutes premières contributions au travail de mémoire : la projection s'offre ainsi aux personnes présentes comme une sorte de spectacle cathartique. Quel que soit l'effet sur les membres du jury, sans doute l'association de la nouvelle avec le film influence leur approbation. Leur vote unanime ouvre la porte à une campagne publicitaire qui utilisera à son profit cette même association.²⁵ Un modèle de la maison de Bruller s'étale aux Galeries Lafayette, et des peintures du modèle sont exhibées au Gaumont-Palace et au Rex, cinémas où le film serait projeté. *Le Silence* sort finalement le 22 avril 1949, face à un public bien préparé pour l'accueillir très favorablement.²⁶ C'est un grand succès — 1,3 million de spectateurs et 400

²² « To leverage a favorable decision, Melville and distributor Pierre Braunberger also invited to the screening an array of journalists, writers, and other intellectuals » (Brett Bowles, « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of *Le Silence de la mer*, 1942-2012 », *op. cit.*, pp. 76-77).

²³ « For having violated its regulations, the CNC fined Melville 50,000 francs that had to be paid prior to the public screening visa. Following Melville and Braunberger's protest, the CNC reduced the amount to 5,000 francs, and the film was finally released in April 1949. » (Bowles, « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of *Le Silence de la mer*, 1942-2012 », *op. cit.*, p. 77).

²⁴ En fait, il y avait une exception, le vote « non » du remplaçant de dernière minute (Palmer, *op. cit.*, p. 12). Bruller l'a disqualifié au motif que la vanité de l'ancien résistant était offensée (« *Le silence de la mer* (1949) Trivia », *Internet Movie Database*).

²⁵ Avant la campagne publicitaire, le public était au fait de l'association de la nouvelle et du film, la presse suivant de très près la correspondance entre Melville et Vercors concernant la surveillance du second et son ingérence dans la production (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, *op. cit.*, p. 51).

²⁶ « *Silence* was finally released in April 1949 in Paris' two largest cinemas (the Gaumont Palace and the Rex), with an enormous publicity campaign, largely built on Vercors' name. The two cinemas were hung with paintings of the house, a model of which was also featured in a window display at the department store Les Galeries Lafayette. » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, *op. cit.*, p. 51)

millions de francs (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville 260*)²⁷ — même si la critique attribue au public la « stupéfaction de voir — et d’entendre — un film de haute tenue, mais dépourvu d’action » (« *Le Silence* », *France Hebdo*). Bref, ce premier film par un réalisateur inconnu est un carton, apparemment en grande partie en raison de son association avec la nouvelle célèbre et symbolique.

Également consciente du statut du réalisateur et de la nouvelle, la critique accorde une attention si considérable à la question de la fidélité qu’elle éclipse presque l’analyse stylistique. L’attention disproportionnée reflète l’esprit d’un reportage sur la projection, « Vercors n’a pas été trahi : Un jury de résistants a approuvé le film tiré du *Silence de la mer* ». ²⁸ Ainsi, le film est jugé principalement sur sa réussite de l’adaptation d’« un texte sacré » (Mauriac) qui emploie « les stratagèmes de la poésie » (Chauvet) pour traiter le silence. La fidélité est évidemment une épée à double tranchant : « rester fidèle non seulement à l’esprit de l’œuvre originale, mais même à sa lettre » résulte en une adaptation qui est une « illustration » plutôt qu’une « transposition » (Charensol, « Le cinéma : *Le Silence* »). ²⁹ De manière similaire, l’adaptation est une « traduction juxtaposée » de l’œuvre de Vercors (Jeander) en ce qu’elle cherche à la « ‘photographier’ » (Jeander). Les stratagèmes de la poésie compliquent pourtant le fait d’illustrer en photographiant. ³⁰

Centrale à la complication est la valeur du silence qui définit la relation du locuteur unique

²⁷ « *Le Silence de la mer* ... achieved ticket sales of more than a million, an excellent score in the French context (500,000 is considered a significant threshold by the compilers of CNC box-office statistics). » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris, op.cit.*, p. 12)

²⁸ La citation est le titre du reportage par Jeander, qui a figuré dans le journal *Libération* le 30 novembre 1948.

²⁹ Raymond Barkhan la nomme « transcription » (*Op. cit.*).

³⁰ La nouvelle de Vercors est considérée comme étant « l’œuvre la moins photogénique qui soit » (Barkhan, *op. cit.*), « un livre presque impossible à mettre en images » (« *Le Silence de la mer* », *Le Canard enchaîné, op. cit.*), et « un récit anachronique ... aussi peu fait que possible pour le cinéma » (Charensol, « Le cinéma : *Le Silence* », *op. cit.*).

avec ses deux auditeurs « muets ». Bien que les stratagèmes rendent plausible cette relation dans la nouvelle, « [d]ès que les personnages deviennent concrets, leurs silences apparaissent proprement insoutenables » (Chauvet). D'une part, il y a la « succession de monologues » (Magnan) de von Ebrennac,³¹ qui risque de résulter en un film « ennuyeux » (Vagne). La répétition surtout des « je vous souhaite une bonne nuit » ralentissent tant le rythme³² que le film semble peu fait pour un grand public habitué aux films d'action et de mouvement.³³ D'autre part, il y a la narration transformée en voix off. Elle brise le « vrai ressort dramatique du livre ... [,] le Silence », en racontant « tous [les] clins d'yeux » de l'oncle et de la nièce (Sadoul, « Une Adaptation »). Autrement dit, la voix off manque son objectif qui est d'exprimer le symbolisme du silence suggéré par les stratagèmes de la poésie du texte sacré (Chauvet).³⁴ Cette partialité pour l'œuvre écrite imprègne tant la discussion de la fidélité que l'analyse filmique se limite pour la plupart aux remarques générales, voire conciliantes. La qualité des images du film est remarquable, mais l'ingéniosité de Melville n'arrive pas à afficher l'œuvre de Vercors (Genova). Le film « fixe des images sonores et visuelles exceptionnelles » mais ne peut « s'attarder aux beaux passages » de la nouvelle (Casa). Cependant, une exception commente la parole et l'image qui « orchestrent de troublants contrepoints », se renforcent l'une l'autre comme si elles entraient en

³¹ De même, le « long monologue de l'officier allemand est parfois à la limite du pédantisme » (Yvonne Genova, « Le Film de la semaine : À l'officier allemand qui leur confiait sa révolte intellectuelle, le vieux monsieur et sa nièce n'ont pas répondu un mot », *Ce soir*, 24-25 avr. 1949).

³² Les « 'je vous souhaite une bonne nuit' ... engendrent la monotonie et ralentissent désespérément le rythme du film » (« *Le Silence de la mer* », *La Croix*, 29 mars 1953).

³³ La critique signale l'« impressionnante lenteur du film qui rendra probablement la première demi-heure de projection insupportable au spectateur mal préparé à ce ralenti » (Jeander, « Cinéma : *Le silence de la mer* », *Libération*, 26 avr. 1949).

³⁴ La perte du symbolisme s'interprète en termes de réalisme : « Mais si l'image est plus riche en réalisme que le mot, elle l'est moins en symbolisme. » (J. Mervil, « Le Cinéma : *Le silence de la mer* », *La Croix*, 5 mai 1949).

résonance », ou parfois détruisent leur effet en se doublant (Bazin, « *Le Silence* »).³⁵ Le résultat des innovations répondant à la gageure de la fidélité attestent de l'intention de Melville : essayer un langage constitué uniquement d'images et de sons, d'où le mouvement et l'action seraient pratiquement bannis (Rogueira 27). Dans cette optique, les répétitions et l'apparent pléonasma produisent « la tension soutenue » qui donne « sa valeur littéraire au livre célèbre. Dans la petite maison où l'action est enclose, l'humanité naissant des gestes et des paroles dépassent une symbolique qui eût pu rester schématique et conventionnelle. » (Sadoul, « Une Adaptation »)

La réalisation de l'humanité et non du symbolique transforme des figures stylisées en personnages réalistes. Leur interaction se déroule dans le seul milieu intergénérationnel du film, une « famille » initialement composée d'un oncle et de sa nièce. Outre cette parenté indirecte, leur interaction d'adulte à adulte limite de plus l'intergénérationnalité du milieu. L'insertion d'un troisième adulte, l'officier allemand von Ebrennac, déclenche une transformation qui stratifie le milieu en termes d'âge et reconfigure l'interaction de manière elliptique qui oppose le vieil oncle aux deux jeunes adultes. À l'égard de la stratification, la transformation garantit l'attirance des jeunes et leur affirmation en tant que couple. À l'égard de l'interaction, elle résulte en une « famille » recomposée graduellement en fonction du silence en conversation avec la parole. Trois composants figurent dans cette conversation : la voix off du narrateur, l'énoncé rare de l'oncle et de la nièce et le

³⁵ La remarque de Georges Charensol, sur le traitement de l'amour entre von Ebrennac et la nièce, soutient le commentaire de Bazin. « Jean-Pierre Melville, lui, a traité ce ressort essentiel de l'action avec une subtilité, un sens de l'ellipse ... qui me paraissent ... révéler un sens profond des ressources du langage cinématographique. » (Charensol, « Le cinéma : *Le Silence* », *op. cit.*)

monologue de von Ebrennac. La voix off est un corollaire de la structure du film en tant que récit à l'intérieur d'un récit. Par conséquent, la voix off narre depuis une position qui est une couche éloignée de l'action. L'oncle qui fournit la voix off est pourtant un des personnages à l'intérieur, donc l'effet est une double distanciation : de la voix off de la conversation et de l'oncle de l'interaction. La voix off se présente comme une superposition, souvent au silence de l'oncle (00:02:28, 00:37:39, 00:57:05, 01:21:17) et quelquefois à sa parole (00:21:19). Ce composant de la conversation de silence-parole contribue ainsi à la recomposition familiale, où le vieil oncle est marginalisé et le couple des jeunes est centralisé. Bien que l'énoncé rare de l'oncle et de la nièce renforce la séparation en rompant en partie l'intimité oncle-nièce, il dénature la conversation en rendant le silence affecté. Inviter von Ebrennac à entrer dans la pièce pour la visite d'adieu (00:58:52) laisse l'oncle essentiellement muet et réduit son silence aux gestes gauches. La nièce peut établir du contact visuel avec von Ebrennac qui se fond dans le silence, mais le chuchotement forcé de son « adieu » (01:17:11) introduit un bégaiement dans le silence. Des gestes ineffectifs dans le silence tendu lorsque l'oncle et la nièce attendaient le retour tardif de von Ebrennac (00:51:33) ont préfiguré à la fois la dénaturation de la conversation de silence-parole et la rupture partielle de l'intimité. Ensemble, ces deux occasions préfigurent la recomposition finale, sans ellipse après le départ définitif de von Ebrennac, mais caractérisée toujours par une distance d'oncle-nièce en conséquence. Dans la pénombre au petit déjeuner après ce départ, la nièce regarde à travers la fenêtre, l'oncle regarde vers le bas, et un silence naturel mais pesant écarte toute parole entre les deux (01:21:36).

Le troisième composant est le monologue de von Ebrennac, qui commence par envahir la conversation de silence-parole. Par la suite, il se transforme en interruption et

puis en embarras, avant de finir en orchestrant cette conversation. À l'arrivée de von Ebrennac, le monologue pénètre dans la conversation, déclenchant la suspension du silence et de la parole naturels (00:08:07) du milieu oncle-nièce. Une arrivée similaire quelques nuits plus tard officialise l'invasion, le monologue rencontrant un silence adamantin (00:17:33), malgré le bavardage de parenté qui l'a précédé (00:15:08). Cependant, la régularité des visites de von Ebrennac reclasse bientôt le monologue comme une interruption du soir. Il arrive à peu près vers 21h30, son monologue interrompt provisoirement toute autre interaction, puis il se retire. Bien que l'oncle et la nièce se croient être armés contre cette invasion, les bourdonnements du monologue (00:21:38) commencent à infiltrer la conversation de silence-parole, au point qu'ils deviennent à peine perceptibles pendant que l'attirance du couple se développe. Par la suite, le monologue sert de contrepoint en dupliquant les éléments mêmes de la conversation. Autrement dit, il superpose au silence prémédité son propre « échange » passionné composé du silence et de la parole naturels, au point d'entraîner l'embarras de l'oncle et de la nièce (00:29:56). Le monologue achève sa transformation à la visite d'adieu, où il emploie le silence afin de solliciter la parole de l'oncle (00:58:52) et de la nièce (01:17:11). C'est une orchestration magistrale qui atteint le but du monologue, bien que sonnante son propre glas. C'est également un sacrifice doux-amer en termes de milieu. En restaurant la parole, le monologue intègre les trois personnages dans une seule famille et permet que le couple s'y affirme, mais seulement afin que tous puissent se séparer. Les motifs, les pensées et les émotions, crédibles et humains, de ces personnages les déshabillent du symbolique et les revêtent du réalisme qui caractérise le style de Melville. En même temps, le développement

par Melville de ces nuances psychologiques manifeste l'imagerie expressive et l'ambiance tonale qui ajoutent à ce réalisme une touche poétique.

La séquence de l'arrivée de l'officier allemand von Ebrennac (00:07:29-00:11:34) illustre ce style en affichant l'officier en tant que figure fantomatique qui finit en une présence ambivalente. Cette figure se matérialise par l'obscurité d'une nuit sombre quand la nièce lui ouvre la porte. Un plan large cadre la figure juste au-delà de l'embrasure de la porte, tandis qu'un éclairage dur fait contraster son visage blanchâtre sur le noir profond en arrière-plan. Un crescendo inquiétant qui l'a annoncé est brusquement coupé, cédant à un silence anormal. Faute d'éclairage de la taille vers le bas, la figure en cape semble planer devant la jeune femme (00:08:07). Ensuite, un plan rapproché poitrine accentue la face illuminée et le corps dissipant la figure, de telle manière que les deux semblent être suspendus dans l'obscurité. En même temps, un tic-tac se met en train, ses coups s'entrecroisant avec le silence. Enlever la cape donne l'impression éphémère des ailes s'envolant et d'un visage flottant dans le noir, avant que l'uniforme ne se dévoile (00:08:09). Puis l'officier et son ombre entrent dans la petite pièce avec un salut militaire et l'officier ôte son casque. Une présence apparemment humaine, mais toujours menaçante, apparaît à la jeune femme qui est pressée résolument contre le mur à côté de la porte. Son silence adamantin est ponctué par le tic-tac de l'horloge et trouve son double dans le refus de l'homme âgé, assis dans un fauteuil, de tenir compte de l'officier. Soudainement, un très gros plan en contre-plongée escarpée couple la tête flottante de l'officier avec la figurine d'un ange, qui paraît planer dans la corniche (00:09:43). En arrière-plan, le tic-tac est remplacé par des accords provenant d'un orchestre. Un panoramique unit le regard de

l'officier et celui de l'ange. En même temps, une lumière vacillante, projetée par les flammes de la cheminée, danse avec les ombres sur le visage de l'officier. Si l'énormité de la tête, l'angle étrange et l'éclairage bizarre lui donnent l'impression d'être un spectre malveillant, l'association avec l'ange encourage à l'interpréter également comme un esprit bienveillant. Cette présentation ambivalente démontre le style éclectique de Melville, qui unit la photographie réaliste avec une caméra expressive, voire expressionniste.³⁶ D'un côté, le style permet ici de lancer une exploration des nuances psychologiques des personnages, la détermination des hôtes humanitaires qui sera modifiée par la largeur d'esprit de l'officier. D'autre côté, il établit une ambiance dont la tonalité visuelle et sonore dans la petite pièce matérialise le gouffre insurmontable qui sépare ces personnages.³⁷

Conformément à l'arrivée envahissante de von Ebrennac, le style dans cette séquence privilégie l'expressionnisme, laissant essentiellement la touche poétique pour des séquences ultérieures où s'agite le courant profond des émotions. Une de celles-ci se centre sur la musique comme force unificatrice et applique cette touche à l'expressivité de l'image et la tonalité de l'ambiance. L'unification débute en tirant l'oncle de sa chambre, où il est monté pour du tabac. Un plan rapproché taille du reflet de l'oncle dans un miroir est transformé par un travelling arrière en un plan rapproché comprenant le reflet et l'oncle (00:30:46). Les deux se regardent, tandis que la voix off note la surprise que la nièce ait

³⁶ « Melville's ability to combine realist photography with high expressionism shows the eclecticism of his aesthetic references as well as his distance from contemporary films. » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, op. cit., p. 63)

³⁷ « What contributes most to the film's oppressive aura is its unusual interior lighting and camera positioning, which owe much to German expressionism. Melville and his first-time cinematographer Henri Decaë broke practically all of the rules of the game - deliberately over-lighting or under-lighting scenes for dramatic effect and using camera angles which would have been deemed ludicrously eccentric by most professional filmmakers of the time. ... The stark lighting emphasises repeatedly the unbridgeable gulf that exists between the German officer and his hosts. » (James Travers, « *Le Silence de la mer* (1949) Directed by Jean-Pierre Melville, Film Review », 2011, *FrenchFilms.org*)

repris le travail sur *Le Prélude et la fugue* numéro 8 de Bach, qu'elle a suspendu lors de la débâcle. En même temps, l'angle incliné de la caméra joue avec les bordures du miroir et le conduit électrique en haut. Ensemble, l'image double et l'angle incliné expriment, voire matérialisent, la surprise de l'oncle. La musique est en fait une prestation passionnante par von Ebrennac, qui inclut ainsi l'oncle dans la force qui unit déjà l'exécutant et son auditeur absorbé, la nièce. Après que la prestation se termine, un second angle incliné s'associe à von Ebrennac quand il retourne à la thématique du mariage franco-allemand. Un plan rapproché taille le cadre face à la caméra et appuyant les mains au linteau (00:35:57). L'angle, qui joue avec les lignes des poutres dégrossies au-dessus, suggère des obstacles qui entraveront un tel mariage idéalisé. De façon similaire, les flammes de la cheminée, superposées à l'image, expriment à la fois l'ardeur positive de von Ebrennac et l'esprit destructif des nazis.

L'imagerie expressive comprend aussi une ambiance particulièrement tonale. Lors de la prestation, deux gros plans identiques du profil de von Ebrennac, absorbé par la musique (00:32:53, 00:33:15), manifestent les nuances de gris qui contribuent à l'ambiance visuelle. Sur l'arrière-plan, la lumière surexposée d'une lampe sert de projecteur diégétique pour tracer nettement les contours du profil, tandis qu'un éclairage tamisé non-diégétique détaille les traits du visage et le grain de la peau. Le détail communique une concentration stylistique comparable à l'absorption musicale qui unit l'exécutant et les auditeurs. Cependant, la gamme des gris produit une pesanteur qui diminue l'absorption et fragilise ainsi le lien. Trois plans rapprochés poitrine de la nièce (00:32:36, 00:33:33, 00:33:57) complètent la tonalité visuelle de ces gros plans. Comme les deux gros plans, ces trois illustrent la tension entre l'attirance musicale et le refoulement grisâtre. Dans les trois plans rapprochés, la nièce est cadrée de profil et éclairée par une combinaison des flammes de la

cheminée sur l'arrière-plan et des projecteurs dupliquant la lumière des lampes devant et derrière elle. Un travelling vers la gauche souligne l'attirance en incluant l'oncle dans l'absorption et en mettant en vue l'exécutant et l'harmonium d'où émane la musique. Lorsque la prestation arrive à sa fin, un travelling vers la droite retourne à la nièce, d'une manière qui préfigure la rupture du lien. Le niveau bas du regard de la nièce dans le troisième plan attestera cette rupture, tandis que les accords finals s'éteignent. Segments de la même prise, les plans se caractérisent par le contraste extrême entre la gamme des gris prédominants et de petites mares surexposées sur le visage de la nièce. L'effet est un alourdissement de la pesanteur grisâtre, qui accentue le regard bas et interprète le geste comme une mélancolie sur la perte du lien. Ce geste est couplé avec les premières mesures d'une version orchestrale non-diégétique du *Prélude* qui succèdent aux derniers accords de l'harmonium (00:33:56). Avec son équivalente visuelle, cette tonalité sonore parachève l'ambiance qui, avec l'imagerie expressive, définit le style éclectique de Melville.

Ce style est en fait innovateur, car il allie la poésie qui caractérise le classicisme avec le réalisme qui marquera le modernisme³⁸ (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville* 4). Le film *Le Silence de la mer* échappe ainsi à la stagnation stylistique produite par la fossilisation du cadre des cinéastes. En outre, il se conforme à sa source littéraire, qui s'oppose à une image d'action et à un port d'armes littéral. Par conséquent, le film échappe aussi aux impositions de genre et de thématique résultant de l'ossification de l'industrie filmique sous l'État. Si la nouvelle et le film sont tous les deux « contre »-résistants en représentant la Résistance, le

³⁸ « This duality, which could be rephrased as that of classicism vs modernism, classicism vs 'mannerism', constitutes a crucial aspect of his work. » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, op. cit., p. 3)

film va au-delà. Il écarte même la symbolique que la nouvelle incarne principalement, dans les protagonistes, une symbolique qui semble aussi destinée que le mythe gaullien à soulager l'ego français blessé par l'Occupation. Cet écartement résulte de l'union du réalisme et de la poésie, qui nécessite aussi des changements structuraux pour lisser l'histoire fictive. En termes d'intergénérationnalité de l'image, ce pas en avant par le film révèle une triple distanciation de la mémoire des années noires. Premièrement, le public, apparemment indifférent à l'écart, peut à la fois apprécier le développement psychologique des personnages qui résulte du réalisme poétique et rester convaincu du sens symbolique porté par la nouvelle. Par conséquent, von Ebrennac et la nièce sont des amants malchanceux, l'oncle et la nièce des hôtes compatissants ; en même temps, l'officier représente la grossièreté de l'Allemagne et les Français l'honneur de la France. Pour ce public, le film constitue une bonne histoire qui permet de garder à distance la mémoire des années noires. De façon similaire, la critique est coincée sur la qualité sacrée du texte. Elle peut donc commenter favorablement l'union du réalisme et de la poésie qui étoffe des personnages, mais finit par les analyser selon leur fonction symbolique. Le couple formé par von Ebrennac et la nièce se trouve ainsi comparé à Roméo et Juliette, Max et Thékla, Titus et Bérénice (Ancelet-Hustache), ce qui subordonne le sentiment à la question de l'honneur national. Deuxièmement, la critique peut analyser les changements structuraux en termes de prose poétique, la nouvelle servant de pierre de touche. Par conséquent, le traitement du silence manifeste « un sens profond des ressources du langage cinématographique » (Charenzol, « Le cinéma : *Le Silence* »), mais dépouille ce silence de sa force attribuée par les stratagèmes poétiques. Un flash-back de von Ebrennac à Paris rompt « la tension excessive qu'impose la présence permanente [des] trois personnages » (Charenzol, « Le cinéma : *Le*

Silence »), mais passe sous silence la présence infamante de l'ennemi (Mervil) suscitant la résistance de l'oncle et de la nièce. Pour cette critique, le film constitue une œuvre fictive dont l'analyse littéraire permet d'exclure la réalité des années noires et de sa mémoire.

Troisièmement, ce flash-back, trois autres et le commencement du film sont des changements structuraux qui, tout en lissant l'histoire fictive, évoquent l'histoire factuelle de manière faussée. Deux des flash-backs présentent von Ebrennac en combat près de Chartres (00:39:52-00:40:47), et avec son ancienne petite amie en Allemagne (00:41:57-00:43:02). Ils comblent certainement des vides de l'histoire, mais l'effet est quasi documentaire. Des détails apparemment factuels vérifient les souvenirs personnels racontés par le monologue. Le flash-back à Paris (01:01:28-01:12:01) est essentiel au développement psychologique de von Ebrennac et lisse l'histoire en justifiant, sur la base de la morale, sa décision d'abandonner le rêve d'un rapprochement germano-français. Ce flash-back complète ainsi la visite à Paris, révélant les vrais desseins nazis que von Ebrennac relatera à l'oncle et la nièce dans sa visite d'adieu. Parmi ces desseins figure l'annihilation prévue de la communauté juive. Un rapport sur Treblinka (01:02:13-01:03:41) détaille la méthode de l'extermination en masse et le nombre quotidien d'exterminés dans ce camp. Bien que la date du rapport soit anachronique,³⁹ la référence à l'histoire donne un ton quasi documentaire, un ton qu'accentuent des extraits de films d'actualités allemands incorporés dans le flash-back.⁴⁰ En même temps, les détails soulèvent nettement la question de l'Holocauste, mais sans mentionner pour le moment l'antisémitisme français qui a facilité des déportations vers

³⁹ « This is another notable addition to Vercors' book—double anachronistic, since not only is the report dated 21 March 1941, whereas Treblinka did not open until July 1942, but at the time the camps were on French film-makers' agenda. » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, op. cit., p. 56)

⁴⁰ Voir Brett Bowles, « Documentary Realism and Collective Memory in Post-War France, 1945-1955 » (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, no. 2, 2007) page 252.

l'Est. Plus tard dans le flash-back, un panneau interdisant aux Juifs l'accès à une cabine téléphonique (01:11:47-01:12:01) y fait allusion, quoique provisoirement. *Le Silence* n'est pas unique à cet égard. Cependant, il ne référence pas l'Holocauste en recourant aux images de prisonniers typiques du cinéma d'après-guerre,⁴¹ et il atteste assez directement l'antisémitisme qui figure peu dans ce cinéma.⁴² Il serait pourtant hâtif de conclure que ce flash-back vise de front la mémoire des années noires. Les références historiques figurent dans la justification de von Ebrennac,⁴³ qui permet en fait que la France se tienne à distance de cette mémoire.

Un avertissement, le pré-générique et la première séquence du film ont déjà signalé cet éloignement. En liant le problème des relations entre la France et l'Allemagne aux « crimes de la Barbarie nazie, perpétrés avec la complicité du peuple allemand » (00:01:50-00:02:03),⁴⁴ l'avertissement permet que la France contourne des questions difficiles. De même, le pré-générique protège du traumatisme en incorporant l'histoire dans la littérature. Imitant l'activité de la presse clandestine sous l'Occupation, deux hommes échangent une valise contenant des copies de la nouvelle (00:00:25-00:01:06), l'une desquelles est ensuite ouverte pour présenter le film comme l'adaptation d'un souvenir bien connu depuis le milieu de la guerre. La mémoire des années noires est ainsi limitée aux pages de la fiction.

⁴¹ « Rather than tortured prisoners, the film offers the more subdued (in the form of a report), but more horrific, revelation of Treblinka. » (Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, *op. cit.*, p. 56) Voir également Sylvie Lindeperg (*Op. cit.*), pages 224 à 225.

⁴² « Si le cinéma commercial, contrairement à la presse filmée, n'occulta pas totalement la mémoire du génocide et de l'antisémitisme, il n'y consacra toutefois que de brèves allusions. » (Lindeperg, *op. cit.*, p. 226)

⁴³ « The film does extend its indictment [concerning the Final Solution] beyond the Nazis to include the Vichy government, but only by association and less emphatically » (Bowles, « Résistance Oblige ? Historiography, memory, and the Evolution of 'Le silence de la mer', 1940-2012 », *op. cit.*, p. 77). Cependant, le plan de la poignée de main infâme de Pétain et Hitler auquel Bowles fait allusion n'apparaît pas dans le flash-back.

⁴⁴ Brett Bowles crédite l'avertissement à Bruller, qui voulait écarter « the suspicion of Germanophilia and indulgence of Nazism that had plagued the text during the war » (« Résistance oblige? Historiography, Memory, and the Evolution of *Le Silence de la mer*, 1942-2012 », *op. cit.* p. 77).

Enfin, la première séquence reprend le thème de l'avertissement ; elle conclut que von Ebrennac a fini par être « comme les autres, comme tous les autres » (00:02:34). Cette séquence présente en réalité la fin du récit, signalant que le film qui suit constitue le quatrième flash-back, un grand, qui fait donc la boucle de tout le film. Outre le fait de renforcer la distanciation du traumatisme, en tant que souvenir, ce flash-back ajoute une autre couche d'isolement. Autrement dit, en abordant le thème de la Résistance tout en effectuant ces changements, la franchise de Melville révèle une distanciation comparable à celles de l'interprétation symbolique par le public et de l'analyse littéraire par la critique. Ensemble, l'interprétation, l'analyse et les investissements créatifs produisent une représentation manifestant une tension, entre une distanciation de l'expérience des années noires et l'imminence du travail de sa mémoire. Le contournement des questions difficiles et les couches d'isolement sont révélateurs de ce qui entrave ce travail : l'incapacité de confronter le traumatisme de la rupture idéologique des années noires. Si l'image proposée par le film est contre-résistante en s'opposant au mythe gaullien qui a nié la mémoire traumatique, la représentation qui en résulte signale des progrès modestes dans ce travail de mémoire. Bref, la représentation nuance la signification de l'opposition : elle se révèle contre sa propre résistance.

L'Armée du crime

Au fil des soixante années après la sortie du *Silence de la mer*, le Centre national de la cinématographie (CNC) devient un établissement public qui apporte des aides à l'industrie

filmique et qui soutient la production de films, de séries et de jeux vidéo.⁴⁵ Renommé le Centre national du cinéma et de l'image animée en juillet 2009, le CNC intègre aussi d'anciens concurrents comme la télévision et le dessin animé, tout en s'adaptant aux nouveaux formats, comme la bande vidéo et le film numérique. La production de *L'Armée du crime* par Robert Guédiguian en 2009 bénéficie de la mise à jour du CNC, particulièrement en termes de coordination des médias.⁴⁶ *L'Armée* bénéficie aussi de la disparition du schisme politique dans l'industrie filmique qui a troublé la production et la réception du *Silence*. En outre, le mythe gaullien, qui a dicté la représentation cinématographique de la Résistance dans l'après-guerre, a été soumis à une progression de vents politiques responsables du récit national des années noires. Par conséquent, cette représentation s'est trouvée démodée, ranimée, réinterprétée, banalisée et essentiellement inexistante. À l'époque du tournage de *L'Armée*, elle est donc libérée du mythe, mais contrainte en partie par les paramètres d'un récit national privilégiant la perspective des Français de souche. Une résurgence concomitante du « problème » de l'immigration⁴⁷ souligne ce parti pris et aide à définir le climat politico-social contextualisant le film. Parmi d'autres, la création en 2007 du ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire signale l'énormité de cette question avant la production de *L'Armée*. Le « grand débat sur l'identité nationale » fait de même après sa sortie en 2009. Mené en ligne entre le

⁴⁵ Voir le site web du Centre national du cinéma et de l'image animée (www.cnc.fr).

⁴⁶ Le générique remercie Studio Canal, France 3 Cinéma, Canal+, France 3, le CNC et l'ACSÉ pour le soutien apporté.

⁴⁷ L'histoire des vagues de ce « problème » est racontée en profondeur par Gérard Noiriel dans *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIX^e-XX^e siècle) : Discours publics, humiliations privées* (Libraire Arthème Fayard, 2007). Sébastien Billard élabore la plus récente de ces résurgences dans « Des années 1980 à Macron : comment s'est imposée l'idée du 'problème de l'immigration' » (*Le Nouvel Observateur*, 25 fév. 2018).

2 novembre et le 2 décembre 2009,⁴⁸ le débat résulte en 50 000 « contributions » et 26 000 réponses recensées par l'institut de sondage, les statisticiens travaillant sur 18 240, les autres ayant été éliminées en raison de « textes xénophobes et racistes » (Marchand et Ratinaud 13-14). Quoique les résultats ne soient pas statistiquement significatifs,⁴⁹ les réponses écartées attestent d'une scission nocive sociale sur la place de l'immigré dans l'identité française. Devant la quantité de ces réponses, les chercheurs justifient la conclusion selon laquelle « [l']identité peut donc servir à resserrer les liens entre les membres d'un groupe, mais c'est toujours au prix de la discrimination » (Marchand et Ratinaud 290).

Ainsi contextualisé, *L'Armée* propose l'histoire derrière une légende de la Résistance sous la botte nazie. Cette histoire porte sur les activités à main armée du groupe Manouchian, un noyau de résistants, dont la plupart sont immigrés et jeunes. Membres des Francs-tireurs et partisans-main-d'œuvre immigrée (FTP-MOI), unités organisées par le Parti communiste français, ils effectuent près de 115 attentats contre les nazis à Paris et dans ses environs en 1943.⁵⁰ Le plus audacieux des attentats abat le général SS Julius Ritter, responsable du Service du travail obligatoire (STO) qui fournit la main-d'œuvre à l'Allemagne. La légende commence avec la notoriété attribuée au groupe Manouchian par

⁴⁸ En novembre et décembre 2009, 227 débats locaux dans des arrondissements du territoire ont aussi eu lieu « avec une fréquentation moyenne de 100 participants » (Éric Bresson, « Point d'étape du grand débat sur l'identité nationale », 4 jan. 2010, cité dans Céline Jeannot, Sandra Tomc et Marine Totozani, « Retour sur le débat autour de l'identité nationale en France : quelles places pour quelle(s) langue(s) », *Lidil*, 44, 2011, journals.openedition.org/lidil/3139, pp. 63-78).

⁴⁹ Outre cette faiblesse, Marchand et Ratinaud notent la forme du sondage, en tant que séries de questions ouvertes, qui ont suscité des réponses relevant « davantage de croyances, de références et de comportements que d'une caractéologie particulière, et [faisant] intervenir du vécu et des affects qui ne transparaissent pas autant dans les essais littéraires ou les études académiques » (Pascal Marchand et Pierre Ratinaud, *Être français aujourd'hui : Les mots du grand débat sur l'identité nationale*, Les Liens qui libèrent, 2012, p. 20).

⁵⁰ À l'été 1943, le groupe Manouchian est devenu le seul groupe actif à Paris, tous les autres étant déjà décimés (Mihal Friedman, « Three Periods of French Resistance Films : The Case of *The Red Poster* », *Film and History*, vol. 20, no. 3, 1 Sep. 1990, p. 54).

l'« Affiche rouge », figure au centre de la campagne de propagande menée par les nazis après l'arrestation des membres du groupe en novembre 1943. En faisant de leur affiliation communiste un sujet de propagande, la notoriété obscurcit ainsi le statut individuel de ces membres. Photographiés en médaillon, les dix membres représentés sur l'affiche deviennent des figures iconiques en elles-mêmes, et par association représentants des treize autres « sans visage » arrêtés avec eux. Si, dans le climat politique optimiste d'après-guerre, le groupe Manouchian se débarrasse de la notoriété,⁵¹ le quasi-silence sur son histoire par le récit officiel⁵² permet que la légende de l'Affiche rouge se perpétue.⁵³ La suite des générations signifie le recul de l'histoire et de la légende, tel que dans les années 2000 elles sont l'affaire d'une poignée de livres et de quelques témoins âgés. En réponse, *L'Armée* donne vie aux vingt-trois membres du groupe Manouchian et donne voix à leur résistance motivée par une idéologie commune qui transcende toute différence. Guédiguian offre donc *L'Armée* comme réplique au climat troublé de son jour qui pose la question : « [Q]ue ferais-je si j'étais ces gens-là aujourd'hui ? » (« Robert Guédiguian Interview 3 », 00:00:38).

⁵¹ Les vingt-deux hommes de ce groupe sont fusillés en février 1944 au Mont-Valérien, et la seule femme est décapitée à Stuttgart en mai 1944. (« Dossier d'accompagnement pédagogique : *L'Armée du crime*, un film de Robert Guédiguian. En partenariat avec le Musée de la Résistance Nationale », 2009). Pour leur contribution à la lutte pour la libération de la France, ils ont tous reçu la médaille de la Résistance en 1947 (Iris Ouedraogo, « Mort du dernier survivant du groupe Manouchian : on vous raconte l'histoire de 'l'Affiche rouge' », *Le Journal du Dimanche*, 6 août 2018). Tout aussi remarquable, Missak Manouchian, le chef du groupe, et sa femme Mélinée sont honorés par leur inhumation au Panthéon le 21 février 2024.

⁵² Le mythe gaullien ne recrute pas ses héros dans les rangs des immigrés. Dans le documentaire *Des terroristes à la retraite* (Mosco Boucault, 1983), « former Resistance fighters and historians Claude and Ramon Lévy, confess that, along with other 'foreign' militants, they agreed to allow their war feats to be credited to other French Resistance fighters so that the Communists could face de Gaulle's forces as an essentially 'French' party » (Mihal Friedman, *op. cit.*, p. 58).

⁵³ La médaille de la Résistance que les vingt-trois « martyrs » reçoivent en 1947 contribue au statut légendaire du groupe Manouchian. Ces gens deviennent le sujet du poème « Strophes pour se souvenir » de Louis Aragon en 1956, poème que Léo Ferré met en musique pour son album « Les Chansons d'Aragon » en 1961 (Ouedraogo, *op. cit.*). Benoît Rayski, fils de l'ancien membre du groupe Abraham Rayski, note : « il fut un temps en France — après 1968 — où une grande partie de la jeunesse, par romantisme et par idéal, n'eut d'autre envie que de s'identifier à eux tout en se persuadant, pour que leur tragédie fût encore plus pathétique, qu'ils avaient été trahis ou abandonnés » (*L'Affiche rouge*, Éditions Denoël, 2009 [2004], p. 18).

Ces intentions reflètent la manière par laquelle Guédiguian, en tant que co-scénariste⁵⁴ et réalisateur, aborde ce sujet : « Je dis 'légende' parce que c'est un récit vrai ... Légende... c'est le rapport entre cinéma et histoire, on ne peut que passer par là : un film historique pour légender le réel » (Guilloux). Du côté de l'histoire, *Le sang de l'étranger, Les immigrés de la M.O.I. dans la Résistance*, de Stéphane Courtois, Denis Peschanski et Adam Rayski (1989)⁵⁵ sert de livre de référence (Ktourza). L'analyse détaillée de cet ouvrage sur des événements entourant la rafle et l'arrestation des membres du groupe Manouchian en novembre 1943 contribue en particulier au scénario, que l'historien Peschanski relit aussi et valide (Strauss). *Manouchian* (1974), une biographie par Mélinée, la veuve de Missak, et les témoignages d'Henri Karayan et d'Arsène Tchakarian sur leurs activités comme résistants dans le groupe Manouchian, sont d'autres sources importantes (Ktourza). La biographie fournit la lettre d'adieu de Missak à Mélinée qui termine le scénario ; les souvenirs de Tchakarian inspirent le personnage de Narek Tavkorian et fournissent les détails de deux attentats (Strauss).

Outre qu'elles permettent de vérifier des faits et combler des trous, ces sources servent de liens essentiels avec une période traumatique que Guédiguian n'a pas vécue, mais sur laquelle il a certaines idées en tant que membre de la postgénération de sa mémoire. Ces idées tombent principalement du côté de la légende, car elles sont influencées par son affiliation à long terme avec le Parti communiste (PCF) et par son admiration

⁵⁴ Serge Le Péron a apporté ce sujet à Guédiguian et servait de co-scénariste (Strauss, *op. cit.*). Le générique de *L'Armée* nomme Gilles Taurand comme troisième co-scénariste.

⁵⁵ Le livre de Courtois, Peschanski et Rayski est une œuvre érudite, qui relate l'histoire de la main-d'œuvre immigrée (M.O.I.) des années 1920 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

personnelle pour les gens de l’Affiche rouge. Les deux sont nourries de son héritage arménien. Le reflet de cet héritage dans le traitement du quotidien du quartier arménien de L’Estaque⁵⁶ ou de l’histoire arménienne et du génocide arménien lie personnellement Guédiguian au sujet de presque tous ses films.⁵⁷ Le lien et l’influence sont particulièrement apparents en ce qui concerne l’histoire du groupe Manouchian. Fils d’un ouvrier arménien communiste, Guédiguian adhère au PCF à l’âge de 14 ans (Lyonnet et Gazeau),⁵⁸ après avoir été exposé à la couverture médiatique de la commémoration annuelle du groupe par le parti (Theobald)⁵⁹. Fier de son rôle libérateur dans la Résistance,⁶⁰ le PCF est le gardien de l’histoire de ce groupe qui sert de figure emblématique de sa fraternité. L’affiliation partisane accentue donc le trait idéologique idéalisé du groupe Manouchian et de ses membres. De même, l’aura attribuée au groupe par le PCF trouve écho dans l’admiration de Guédiguian pour ces gens. Ils font partie de son panthéon personnel et biographique (Guilloux), qui ont servi de modèles dans son enfance (Strauss). Son estime pour Manouchian équivaut à de la révérence, Guédiguian le considérant comme l’incarnation de ‘l’arménité’, un Juste et le héros idéal qu’il s’approprie (Theobald). L’admiration élève ainsi

⁵⁶ En 2020, dix-huit films de Guédiguian se déroulent à L’Estaque. « Récusant l’étiquette péjorative de ‘cinéaste régionaliste social’, Guédiguian se revendique de ‘cinéaste de [ce] quartier’ » (Baptiste Roux, « Robert Guédiguian », *Positif*, no. 712, juin 2020, pp. 72-73).

⁵⁷ Le lien personnel s’articule en thématique après la visite de Guédiguian en Arménie en 2000 : « *Le Voyage en Arménie* (2006) aborde le thème de l’identité arménienne refoulée, *Une histoire de fou* (2015), celui de la non-reconnaissance du génocide et de ses conséquences’ » (Marie Vaton, « Robert Guédiguian : ‘Longtemps, j’ai été un ambassadeur de l’Arménie sans le savoir’ », *Le Nouvel Obs*, 6 fév. 2023).

⁵⁸ Guédiguian a porté sa carte au parti pendant 27 ans et considère toujours le communisme presque comme son langage (Thierry Lyonnet et Amélie Gazeau, « Robert Guédiguian : un cinéaste porteur de valeurs chrétiennes ou communistes ? », *Radio RCF*, 4 jan. 2022).

⁵⁹ Guédiguian relate sa connaissance de cette histoire : « ‘[à] partir de 10 ou 12 ans, quand j’ai commencé à feuilleter *L’Humanité* dimanche. Chaque année, le Parti communiste commémorait le groupe Manouchian, et *L’Humanité* publiait des articles.’ » (Frédéric Theobald, « Robert Guédiguian : ‘Arménien et allemand, je suis l’enfant d’un peuple ‘génocidé’ et d’un peuple génocidaire’ », *La Vie*, 19 mars 2024)

⁶⁰ Le PCF s’oppose avec véhémence aux affirmations du documentaire *Des terroristes à la retraite* (Mosco Boucault, 1983) selon lesquelles le « Party knew that the Gestapo was on the track of Resistance fighters. Nevertheless, the members were enjoined to stay and continue their activities. » (Mihal, *op. cit.*, p. 58)

tous ces modèles au rang d'idoles. En conséquence des deux influences, le récit consiste en une union difficile des faits reconstitués et de l'expérience inventée, auxquelles Guédiguian contribue en double. Comme co-scénariste, il donne vie aux membres du groupe Manouchian en les dotant « de chair et de sang » (Ktourza) en tant qu'agents moraux (« Paris.fr » 00:01:09). Comme réalisateur, Guédiguian anime ces gens dans les vues et les sons de leur époque et dans l'entrelacement de l'amour familial et du parentage associatif. En faisant cela, il emploie un style caractérisé d'une reconstitution minutieuse et d'une palette modifiée.

Le pré-générique donne le ton du récit-légende de Guédiguian. Alors qu'un groupe de plusieurs hommes et une femme sont transportés dans des fourgons de la police française, deux voix-off antiphonaires annoncent vingt-trois noms, dont la plupart internationaux, des individus destinés à mourir pour la France (00:01:58). Les voix-off font penser à un chœur grec, insinuant que les individus sont exemplaires et leur histoire légendaire. Sept des noms identifient certains passagers, y compris Olga Bancic et Missak Manouchian qui interrompent le silence par une conversation brève évoquée par la vue d'une femme avec un landau sur le trottoir (00:03:11). L'échange révèle des sacrifices familiaux, ainsi que la cause idéologique qui les a occasionnés. Deux flash-backs suivent. Olga et son mari Alexandre confient leur fillette Dolores à une Française afin de se joindre aux FTP-MOI à Paris (00:03:30) ; Missak évoque sa non-violence et la relation intime avec sa femme Mélinée sacrifiées pour rejoindre la Résistance (00:04:38). Suite du générique, le récit débute par la présentation de Marcel Rayman et Thomas Elek avant qu'ils ne fassent des sacrifices similaires. Tailleurs de métier, les Rayman sont une famille proche et expressive.

Par conséquent, lorsque Mme Rayman fait pression sur M. Rayman pour qu'il parle de sa convocation à la préfecture, Marcel réprimande sa complaisance puis sort avec colère, son jeune frère Simon dans son sillage (00:06:10). Le quartier juif dans lequel ils entrent est une extension de la famille, une communauté soudée où se côtoient les enfants jouant ensemble, un patriarche s'occupant de ses poules, des jeunes se retrouvant et des adultes menant des transactions (00:07:13). En revanche, la famille juive Elek est composée d'un intellectuel, d'une restauratrice, de leur fille et de leurs deux fils. Elle est réservée, ses membres conversant en privé et exerçant de la prudence envers ceux de l'extérieur. Leur quartier est un lieu commercial comprenant le restaurant de Mme Elek, une épicerie, un chausseur et une fleuriste, où coexistent des Français, des immigrés et des occupants (00:08:22). Quand Thomas est provisoirement renvoyé du lycée pour avoir agressé un élève se moquant de sa juiveté, la fraternisation franco-allemande qu'il observe dans ce quartier accroît son indignation. Le tête-à-tête qui suit, où il s'épanche auprès de sa mère (00:08:52), est interrompu par la coupe franche d'un crieur de *Paris-soir* devant le Palais de Chaillot annonçant la rupture du Pacte germano-soviétique (00:09:45). Cette annonce entame la suite d'événements menant à la coalescence, et finalement à la chute, du groupe Manouchian.

Grosso modo, la fin de ce pacte signale un renforcement de la politique anti-immigrée collaborative, qui rend la Résistance plus urgente, pousse les communistes dans la clandestinité et déclenche une persécution accrue des Juifs. Les événements impliquent principalement Missak, Marcel et Thomas, et font converger les trois conséquences. Immédiatement après l'annonce, Missak est arrêté pour ses tracts de résistance (00:11:22), et ensuite incarcéré avec des camarades communistes dans l'ancien Fort de Corneilles. Ces

derniers le convainquent de signer une déclaration niant toute affiliation communiste (00:38:12) afin de continuer la lutte contre l'occupant nazi. Bien qu'il ait honte du compromis éthique, après sa sortie de prison Missak est disponible pour un groupe que les leaders des FTP-MOI ont à l'esprit. De leur cachette, ils avaient déjà envoyé un dénommé « Dupont » pour aborder le sujet avec Mélinée. Désormais, Dupont communique directement à Missak la vision de maximiser les actes de résistance au moyen d'une force disciplinée et armée sous sa direction (00:52:58). Entre-temps, la persécution des Juifs a provoqué des actes de résistance en solo qui attirent l'attention des leaders des FTP-MOI sur Marcel et Thomas. Pour se venger de la déportation de son père (00:30:38), Marcel a assassiné deux officiers SS en plein jour (00:32:19, 00:32:46). Après que le restaurant de sa mère a été étiqueté comme établissement juif, Thomas a fabriqué et posé une bombe dans une librairie bondée d'officiers SS et de sympathisants (00:41:25). Bien que les leaders approuvent l'habileté au tir de Marcel, ils minimisent la connaissance des explosifs de Thomas à cause de son immaturité. Il est donc ignoré par un dénommé Petra, qui interrompt une veillée secrète au restaurant de Mme Elek pour communiquer la vision des leaders aux résistants Boczov, Patriciu, Alexandre et Olga (00:50:21). Néanmoins, assumer le rôle du chef impose à Missak d'intégrer ces deux jeunes hommes dans le groupe Manouchian, Thomas de son plein gré et Marcel sous pression de Dupont et Petra. Ils exigent non seulement l'intégration de Marcel, mais aussi que Missak transgresse son principe de non-violence par apprendre à tirer (01:01:30). Peu de temps après, les compromissions de Missak culminent dans l'abandon catégorique de ce principe, quand il devient l'assassin qui lance une grenade au milieu d'une escouade de soldats allemands (01:08:20).

Cet acte figure parmi les trois attentats effectués par le groupe Manouchian alors que les leaders des FTP-MOI multiplient les revendications et que la politique anti-immigrés durcit ses restrictions. Malgré les risques, Missak, Marcel et Narek doivent mener l'attentat contre l'escouade au grand jour pendant qu'elle fait le tour et que des ouvriers entrent et sortent dans la ruelle par laquelle elle passe. Ils doivent aussi se débrouiller avec une seule grenade et deux pistolets semi-automatiques pour éliminer ces soldats armés de mitrailleuses. En conséquence, ils s'en sortent comme des héros qui réussissent contre toute attente. De même, Patriciu, Saas et Cristea doivent attaquer un bus complet de soldats allemands au beau milieu du jour lorsqu'il est en transit vers un poste. La place que le bus traverse est animée par de nombreux témoins potentiels : des passants, une femme âgée et un garçon de café (01:19:30). Les résistants se débrouillent avec une grenade pour lancer l'attaque et une mitrailleuse pour abattre les soldats qui survivent à l'explosion enflammée. Leur acte semble donc aussi héroïque et exemplaire. Bien que le premier attentat se déroule avant que les répressions anti-immigrés et antisémites ne commencent pour de bon, le deuxième se passe alors qu'une brigade spéciale de la police française resserre sa toile autour du groupe Manouchian. Auparavant dénoncé par sa concierge (00:55:49), Patriciu est ainsi pris avec Saas et Cristea dans la première rafle par la brigade (01:29:39). Sur cette toile de fond, les leaders des FTP-MOI jugent pourtant banals de tels attentats et exigent quelque chose de spectaculaire qui mettra leur résistance en gros titre (01:45:22). Missak prépare une attaque audacieuse pour que Marcel et Celestino abattent le général SS Julius Ritter et son chauffeur devant sa résidence alors qu'il part pour le bureau un matin (01:53:32). Leurs armes minimales, deux pistolets tirés une seule fois chacun, rendent l'attentat d'autant plus remarquable et les résistants d'autant plus héroïques. Dans le climat de la surveillance

amplifiée, ce troisième attentat provoque la brigade spéciale, ne faisant d'une deuxième rafle qu'une question de temps. En échange de faveurs, Monique, la petite amie de Marcel, aide la brigade à le capturer (01:49:39) ; la rafle débute, attrapant, parmi d'autres, Petra, qui donne des noms et trahit Missak, ainsi que le leader Joseph Epstein (02:00:11). Cette trahison fait des vingt-trois membres du groupe Manouchian des martyrs pour une cause idéologique, et garantit leur statut légendaire. La séance de photo pour l'Affiche rouge, pour laquelle tous les vingt-trois sont présents, immortalise ces martyrs et matérialise la légende. Une seconde récitation de leurs noms lorsqu'ils montent dans les fourgons de police fait allusion au pré-générique avant qu'un ralenti permette que ces héros passent dans cette légende.

L'Armée du crime, qui envisage de raconter l'histoire derrière la légende du groupe Manouchian immortalisé par l'Affiche rouge, se trouve classé comme film « historique ». En termes d'intergénérationnalité de l'image des années noires, ce classement assume une signification spéciale. La disparition accélérée de la génération qui a vécu les années noires rend la transmission de l'histoire et de la mémoire de cette période de plus en plus urgente. Le jeune public en particulier est ciblé. Réalisateur de la deuxième génération de la mémoire des années noires, Guédiguian en tient compte. Pour lui, et pour ce jeune public, l'histoire du groupe Manouchian est vraiment un sujet du passé, c'est-à-dire de l'Histoire. Cependant, à cause de sa position générationnelle plus proche de l'histoire du groupe, Guédiguian envisage de « profiter de ce film pour faire un peu œuvre de transmission ... parce que c'est une histoire un peu oubliée, que les jeunes générations connaissent moins que la nôtre » (Euvrard). Une telle transmission, par le biais de ce réalisateur qui « se fait à la fois historien

et chroniqueur » (Gili), implique une bonne mesure d'interprétation. Vu la jeunesse liant des membres du groupe et ce public, l'interprétation par Guédiguian résulte en un film « historique » qui est également « un film populaire, une grande fresque populaire, un grand film d'aventure, d'amour et d'action » (Ktourza). Le dossier accompagnant le film reflète cette démarche pédagogique mélangeant l'histoire et l'interprétation. Un synopsis, des images tirées du film et une déclaration sur la réactivation de la mémoire du groupe figurent à côté des extraits historiques, d'une iconographie fournie par le musée de la Résistance Nationale et d'une analyse de l'Affiche rouge.⁶¹ Ce mélange brouille ainsi la distinction entre l'histoire et l'interprétation, et résulte en une critique qui se divise sur la reconstitution et la représentation historiques par Guédiguian.

Du côté de la reconstitution, la division se centre sur la démarche pédagogique. D'une part, cette reconstitution est considérée comme « soigneuse », unissant « la recherche des lieux réels » avec des « effets numériques pour faire disparaître toute trace d'anachronisme » (Gili). *L'Armée* est donc « hautement recommandable aux **élèves de lycée**, notamment dans le cadre du programme d'**Histoire de Première** » (Lohéac, gras dans l'original). D'autre part, la reconstitution est jugée comme « étonnement académique »,⁶² les plans étant « comme embarrassés par le poids [des] journaux, affiches, uniformes, véhicules et boutons de manchette » (Chapuys). Par conséquent, le film est figé « dans une imagerie d'Épinal » (Kaganski)⁶³ qui offre une version simpliste de l'histoire du groupe

⁶¹ Produit « en partenariat avec le Musée de la Résistance Nationale », le « Dossier d'accompagnement pédagogique » (*Op. cit.*) bénéficie aussi du « soutien de l'Association des professeurs d'histoire et de géographie » (*Ibid.*).

⁶² Dan Fainaru note aussi « the academic take » du film (« *The Army of Crime (L'Armée [sic.] du Crime)* », *Screen Daily*, 18 May 2009).

⁶³ Selon Danièle Heymann, l'imagerie d'Épinal résulte d'une structure qui se compose de trop de vignettes du quotidien (« *L'Armée du crime, sincère mais embarrassé* », *Marianne*, 12 sep. 2009).

Manouchian afin de véhiculer une idéologie idéalisée. La reconstitution minutieuse équivaut ainsi à une représentation schématique qui contribue à l'« aspect Légende dorée » du film (Tranchant). Cet aspect soulève la question de la représentation historique. Sur ce point, la critique se divise sur la licence artistique exercée par Guédiguian. D'une part, l'exercice concilie « le souffle romanesque et l'honnêteté intellectuelle » et réalise « l'émotion inhérente à l'hommage (le groupe Manouchian comme symbole de ces étrangers qui se sont battus pour la France) » (Lohéac). L'accent sur le souffle romanesque est évident et se trouve articulé succinctement sur la dernière image du film :

« Pour approcher au plus près la vérité profonde de l'engagement des étrangers dans la Résistance française, j'ai dû modifier certains faits et bousculer la chronologie.

C'était nécessaire afin que cette histoire vraie devienne une légende pour aujourd'hui, pour qu'elle nous aide à vivre ici et maintenant.

Robert Guédiguian » (02:14:01)

D'autre part, l'exercice porte sur un sujet qui est trop près de Guédiguian en tant que membre du Parti communiste et admirateur du groupe Manouchian. Le sujet lui donne ainsi l'occasion de plonger dans l'emphase et de caricaturer « ses personnages à grand renfort de dialogues patauds matraquant les valeurs de l'héroïsme et de l'engagement » (« *L'Armée du crime* : des icônes »). En insistant un peu trop sur ces valeurs, le film présente des personnages « figés dans une pose héroïque qui les éloigne irrémédiablement » du spectateur (Chapuys). En même temps, les dialogues épousent la rhétorique du cinéaste, qui « enferme ... son esthétique dans un corset étouffant » et rend l'œuvre « sulpicienne » (Raspiengeas). Bref, l'exercice de la licence artistique dépasse les limites en représentant l'histoire : « [L]e récit qui se veut *legenda*, au sens de son étymologie ecclésiastique — vie de

saint, illustrée par la position christique de l'un des martyrs sur fond musical de Passion —, ... diffuse auprès du public une vision contraire à la vérité historique » (Boulouque et Courtois).⁶⁴

Ces martyrs dotés de chair et de sang par Guédiguian sont unis dans la lutte pour la liberté. Ils démontrent leur valeur dans un milieu intergénérationnel engendré par un parentage associatif composé d'individus disparates, y compris un marginal, une famille nucléaire et deux couples. Deux caractéristiques identifient ce milieu. Premièrement, la nature de la cause signifie que le parentage se compose principalement d'adultes organisés d'après leur contribution à cette cause. Donc ce milieu représente une intergénérationnalité essentiellement limitée à une seule génération. Cependant l'organisation des individus disparates met en lumière une stratification par âge qui nuance la génération d'adultes. Les plus mûrs et plus expérimentés servent de mentors et gèrent les attaques effectuées par les jeunes. Par exemple, Boczov orchestre la logistique d'un attentat assigné à Patriciu, Saas et Cristea contre un bus entier de soldats allemands (01:19:30). De même, Missak prend sous son aile le marginal Marcel, un bon tireur qui trouve des excuses pour ne pas exercer une prudence raisonnable, justifiant sa participation à un championnat de natation et son port d'arme continu (01:02:34). Son imprudence complique ainsi son intégration dans le

⁶⁴ Guédiguian considère *Le sang de l'étranger, Les immigrés de la M.O.I. dans la Résistance* de Stéphane Courtois, Denis Peschanski et Adam Rayski (Fayard, 1989) comme son « livre de référence » (Sandra Ktourza, « Robert Guédiguian : 'J'ai voulu montrer que les jeunes gens du groupe Manouchian étaient faits de chair et de sang' », *Vousnousils, l'e-mag de l'éducation*, 9 juill. 2009). Cependant, Boulouque et Courtois énumèrent au moins sept erreurs importantes qui révèlent la sévérité des « modifications » par Guédiguian (« *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l'histoire », *Le Monde*, 14 nov. 2009, p. 18). Lawrence Baron en énumère deux autres qui montrent à quel point Guédiguian bouscule la chronologie afin d'idéaliser les membres du groupe Manouchian (« *The Army of Crime* directed by : Robert Guédiguian (review) », *Film & History*, 44:1, spring 2014, pp. 20-21).

parentage et accentue la stratification adulte. Engagé auparavant dans des actes en solo, le jeune Thomas s'intègre plus facilement à ce parentage. Il est placé sous la tutelle de Boczov, qui le forme en expliquant l'attentat contre le bus pendant que Patriciu, Saas et Cristea l'accomplissent. La relation associative de Boczov et Thomas complète leur rapport personnel existant. Les Elek sont la famille qui a accueilli Boczov à son arrivée à Paris « sans un sou dans les poches » (00:47:52). Ainsi impliqués dans le parentage associatif, les Elek nuancent l'intergénérationnalité du milieu en ajoutant une famille nucléaire comprenant trois enfants. Outre Thomas, la famille inclut ses parents, sympathisants de la cause, sa sœur Marthe, adolescente non partisane, et son petit frère Béla, complice à l'attentat contre la librairie (00:35:44). Outre la modification de l'intergénérationnalité, l'implication des Elek dans le milieu ajoute un amour familial expansif, tel que Mme Elek annonce à Boczov, Patriciu, Alexandre et Olga : « Notre famille, c'est vous. » (00:48:41) L'inclusion de Missak et Mélinée par la suite étend indirectement cet amour au parentage associatif entier. En même temps, une référence aux proches laissés derrière, qui contextualise l'annonce, révèle également le sacrifice de l'amour familial qui signale la deuxième caractéristique du milieu.

Puisque l'idéologie inspirant la cause valorise la communauté au-dessus de l'individu, elle infléchit l'intergénérationnalité en subordonnant des liens naturels au parentage associatif. Bien que l'exigence touche tous les membres du parentage, un tel sacrifice est au passé pour les individus disparates et limité pour la famille impliquée marginalement. Ainsi donc, la deuxième caractéristique du milieu intergénérationnel est le sacrifice de l'amour familial, qui pèse de manière particulièrement lourde sur les couples cherchant à s'affirmer au sein de ce milieu. Le couple Alexandre et Olga trouve sa relation doublement empêchée pendant l'exercice de leur expertise éprouvée à Paris. Anciens combattants de la guerre en

Espagne, Alexandre et Olga sont spécialisés, respectivement, en attaques armées (00:49:08) et en transport d'armes (00:51:16). Contribuer par leur expertise aux FTP-MOI a déjà contrarié l'affirmation de leur parentalité en exigeant qu'ils laissent leur fillette Dolores à la charge d'une Française dans le sud du pays. Comme Petra l'a communiqué, continuer dans l'« armée de libérateurs » nécessitera qu'ils ne soient plus jamais revus ensemble en public (00:50:48). À leurs yeux, cela revient presque à se séparer, et l'empotement d'Alexandre bien fait comprendre leur sacrifice perçu en tant que couple : « Et Olga, c'est ma vie. Et Dolores, c'est ma vie. » (00:51:50) En fait, leur service dans cette armée se termine par le sacrifice ultime lorsque le couple est définitivement séparé par la mort d'Olga « pour la France » (00:02:06).

En tant que dirigeants de cette « armée », le couple Missak et Mélinée sacrifie aussi sa relation afin de faciliter l'intergénérationnalité du milieu. Son dévouement à la cause impliquait auparavant de rallier des camarades des FTP-MOI au moyen de leurs écrits de résistance. Dans le groupe Manouchian, tous deux assurent une direction stable pour les combattants tout en assumant la charge de « parents » associatifs. Un rôle parental émerge. D'une manière paternelle, Missak fait appel au bon sens de Marcel, lui reprochant ses activités compromettantes et son mépris des ordres (01:02:22). La délibération nocturne de Missak sur l'admission de ce jeune homme imprudent et obstiné dans le groupe empiète sur son temps avec Mélinée (01:03:27). Un attentat de nuit interrompu implique aussi Mélinée en tant que figure maternelle, dont la boîte à couture fournit l'aiguille qui remplace la goupille de grenade perdue dans le noir (01:25:51). Réveillée par Missak, Narek, Celestino et Marcel dans sa chambre, elle se lève pour servir d'hôtesse de leur petite célébration. Au recrutement de Thomas au restaurant de Mme Elek (01:17:09), Missak et Mélinée jouent

des rôles familiaux. Dans la salle à manger, Missak mélange la prudence paternelle avec des détails de la tutelle de Thomas sous Boczov, tandis que, dans la cuisine, Mélinée s'entretient avec Mme Elek sur les affaires de famille et l'engagement dans la lutte. Leur présence dans l'espace des Elek pour coalescer le parentage associatif les insère aussi dans l'intergénérationnalité dominée par une idéologie qui va contrecarrer leur affirmation en couple. Étant donné leur dévotion à la cause, la mesure du sacrifice est certaine. Dans l'intervalle, Missak et Mélinée subviennent aux besoins des Rayman après qu'une rafle des Juifs oblige Marcel, sa mère et son frère à se cacher (01:39:17). De même, ils vérifient la sécurité des Elek après que la destruction de leur restaurant les oblige à faire de même (01:47:32). Comme le couple Alexandre et Olga, celui de Missak et Mélinée est séparé en permanence par la mort (00:01:59). Cependant, le parentage associatif pour lequel ils se sont sacrifiés reste solidaire. Les membres du groupe Manouchian qui sont arrêtés résistent à la torture et ne trahissent pas leurs camarades qui continueront la lutte (01:42:50, 02:05:45). Quant au milieu intergénérationnel, il continue sous une forme reconfigurée, Mélinée rejoignant les Elek dans la clandestinité (02:08:23).

Dans ce film « historique » qui légende le réel (Guilloux), le style de Guédiguian prend la forme d'une reconstitution minutieuse et d'une palette modifiée. La reconstitution concerne l'époque de l'Occupation à Paris et de l'expérience des membres du groupe Manouchian ; la palette souligne à la fois la réalité grave et l'idéalisme noble de leur engagement. Pour restituer l'époque, Guédiguian emploie des décors et des costumes méticuleusement exacts avec une bande sonore comprenant des radiodiffusions et des bruits de fond justes. Deux plans de demi-ensemble illustrent, tout en présentant

l'expérience des Parisiens divisée par la politique collaboratrice de l'Occupation. Transitions signalant la formation du groupe, les plans mettent en contraste l'indifférence apparente de ceux qui poursuivent leur mode de vie et les risques croissants de ceux qui s'engagent dans les actes de résistance. Dans le premier plan (01:15:04-01:15:20), un panoramique accompagne deux religieuses en cornettes marchant à côté d'une place animée par la circulation matinale et les citadins menant leurs affaires. Des deux côtés de la place, quatre policiers en képi observent provisoirement l'activité ordinaire, voire banale. Des piétons, bicyclistes et automobilistes se croisent, l'autobus à destination Gare de l'Est est en attente et celui à destination de Châtelet part. Outre les cornettes et les képis, les styles vestimentaires et les modèles de voitures attestent la période. Les religieuses passent devant un panneau routier en allemand et puis derrière un groupe de sept officiers allemands s'entretenant au coin d'une rue. Au même moment, un éditorial radiophonique non-diégétique du propagandiste et profasciste Philippe Henriot énumère de prétendues restrictions au mode de vie français suite aux attentats de la Résistance. Malgré les preuves visuelles et sonores d'une politique menaçante, les citadins sont apparemment indifférents aux risques. Par contraste, dans le plan suivant (01:15:21-01:15:44), Missak exerce une vigilance signalant sa conscience aiguë de ces risques au niveau personnel pour les résistants. Un fondu enchaîné transfère l'action des religieuses sortant de la place à Missak et Mélinée entrant dans le quartier populaire du restaurant de Mme Elek, où Missak recrutera Thomas. Des ouvriers en blouse bleue déchargent des caisses et un facteur pousse sa charrette, tandis que passent un motocycliste en béret de sport et des ménagères en robes imprimées, rayées et à carreaux. Comme les gens sur la place, ils apparaissent non touchés par les risques. Au contraire, Missak regarde par deux fois derrière lui et Mélinée

pour s'assurer que personne ne les suit. La radiodiffusion, qui coïncide avec le premier regard et se termine juste avant le second, ne laisse aucun doute sur les dangers croissants pour les résistants au moment même où Thomas rejoint le groupe.

Deux séquences des résistants en action l'illustrent. Correspondant aux préparatifs pour l'attentat contre une escouade de soldats allemands, la première séquence (01:05:07-01:06:10) affiche Olga rencontrant Marcel pour lui délivrer une grenade et un pistolet automatique. Sous la surveillance d'un contrôleur, Olga monte dans un wagon de métro avec des gens habillés en costume et en tailleur, tandis qu'un riff menaçant non-diégétique l'emporte sur les bruits du métro. De même, un soldat allemand casqué et une femme au foyer française observent deux affiches sur le mur de la station de métro, faisant la promotion du Service du travail obligatoire. Peu après, Marcel monte les marches d'une sortie de métro pour rencontrer Olga, qui attend, mallette à la main. Deux kiosques de proximité sont couverts d'affiches, dont une annonçant « l'Armée nouvelle » (01:05:43) et une autre la pièce de théâtre « L'Important, c'est d'être fidèle » (01:05:51). Bien que des citoyens passent indifféremment, des camions de l'armée allemande bordent la rue et deux officiers allemands observent la circulation sur la place de l'Étoile. La surveillance semble omniprésente, et le riff continu associe les dangers aux résistants. Les plans longs de la séquence, d'Olga à l'embarquement et de Marcel montant les marches, contrastent avec les douze autres plans brefs pour créer une tension qui intensifie ces dangers. De façon similaire, la deuxième séquence (01:53:32-01:54:29) débute par quatre plans longs, qui établissent le suspense précédant l'attentat audacieux contre le général SS Julius Ritter. Ils contrastent avec les six plans fugaces affichant les dangers inhérents à l'attaque. Un plan rapproché et deux plans de demi-ensemble positionnent Celestino déguisé en jardinier,

Marcel en tant que passant, et un chauffeur militaire attendant le général. Trois panoramiques lancent la tension, établissent la complicité de Celestino et Marcel et forment un triangle, délinéant le lieu où Ritter et le chauffeur seront abattus. Un riff sinistre s'insinue dans le calme du matin. Figurant au premier plan dans le plan suivant, Marcel s'identifie comme l'assassin de Ritter, qui, au second plan, sort de sa résidence et descend un escalier vers sa voiture. Marcel descend un autre escalier pour l'attaque. Comme sur des roulettes, lors de six plans rapprochés qui ensemble durent neuf secondes, Marcel tire, Ritter est abattu, le chauffeur est tué par Celestino et tombe à terre, Marcel et Celestino fuient et le cadavre de Ritter reste au sol. La voix d'un crieur pour *L'Œuvre* s'ajoute au riff pendant la fuite (01:54:25) et se superpose au cadavre de Ritter. Son uniforme et ses accessoires soulignent la reconstitution de l'époque, tandis que la couleur du sang accentue le gros plan qui fait penser à l'existence des résistants.

En général, la palette de Guédiguian réduit la luminosité et la saturation des couleurs, ce qui donne une fadeur correspondant à la réalité risquée des résistants sous la politique oppressive. Les plans intérieurs sont monotones et sombres, comme exemplifié par le brun doré terne, le bleu grisâtre et le vert fade marquant le parquet, les panneaux et les uniformes dans la grande salle du quartier général du haut commandement militaire allemand (00:25:55, 01:55:49). Une morosité pèse sur la salle, malgré les lustres gigantesques et les grandes fenêtres qui l'éclairent. Les sujets que discutent les officiers SS et la police française, former une brigade spéciale contre les communistes (00:26:49) et terroriser les « terroristes » (01:56:21), indiquent le destin des résistants et concentrent la gravité sur eux. Le motif grisâtre du tapis et le brun fade des boiseries dans le grand salon à l'académie de billard produisent le même effet lourd et concentré. Ces couleurs

engloutissent les bruns pâles des complets de Missak et de Dupont, lorsque ces deux résistants discutent pour former le groupe Manouchian (00:52:16). La faible lumière qui filtre à travers la fenêtre de toit du salon ne peut dissiper la pesanteur qui en résulte, et le destin tragique du groupe semble ainsi planer sur lui dès sa forme naissante. Les plans extérieurs sont pâles et mornes, se caractérisant des verts et des jaunes fades et d'un gris répandu. À titre d'exemple, un vert sans éclat caractérise les kiosques, les camions de l'armée allemande et les uniformes des officiers sur la place de l'Étoile, tandis que le gris du béton et des pavés ajoute à la pesanteur généralisée qui en résulte (01:05:07). De façon similaire, du vert et du jaune fades identifient les bus sur la place où passent les religieuses (01:15:04). Ils se répètent dans le vert et le jaune sans éclat de la charrette du facteur du quartier que Missak et Mélinée traversent en route pour le restaurant de Mme Elek (01:15:21). Au contraire, la grisaille dans ce quartier populaire est plus répandue que le gris des bâtiments et des pavés sur la place. L'effet intensifie ainsi l'imminence du destin du groupe Manouchian au moment même où il se coalesce. Lors de l'assassinat du général Ritter, la grisaille est répandue, figurant dans le béton des murs et des marches, ainsi que dans les pavés du cul-de-sac. Par conséquent, elle l'emporte sur le vert fade du jardin et le rose pâle des fleurs (01:54:19), tout en déformant le rouge du sang de Ritter sur le trottoir en un gris foncé verdâtre. Bref, la palette terne matérialise l'imminence comme un voile étouffant qui communique le prix ultime de l'engagement des résistants.

L'exception à cette palette est la saturation qui fait ressortir le rouge et ses teintes de trois façons. Souvent, la visibilité évidente véhicule un sens ordinaire. Les rouges des passeroles et des crêtes des poules dans le quartier juif (00:06:51), ou l'orange-rouge de la lumière d'un bordel (01:22:11) l'exemplifient. À la cachette des Elek, le rose-orange du châle

de Mme Viard (02:07:58) et le rouge profond du chemisier de Marthe (02:08:32) se distinguent des couleurs ternes, mais de façon naturelle. Parfois, la visibilité véhicule de manière subliminale l'affiliation communiste des résistants. Quand Mélinée délivre de la nourriture à Missak, lors de son emprisonnement du fait d'être communiste (00:20:53), le rouge foncé de sa robe ressort sur le fond vert-gris terne et s'associe à la cause communiste. Peu après, la signification subliminale se renforce quand le rouge foncé est affilié à l'encre rouge-brun des tracts de résistance communiste que Mélinée imprime tout en portant la robe (00:28:12). Lors du port final de la robe, le rouge foncé interprète l'hésitation de Mélinée à passer un contrôle de documents dans le métro (02:1:35) en raison de son affiliation communiste. L'interprétation se justifie, car Mélinée fait passer en contrebande le pistolet que Missak portera très bientôt lors d'une rencontre avec un supérieur communiste (02:04:46). De temps en temps, la visibilité est si flagrante que le rouge et ses teintes assument une signification symbolique, qui transfère la gloire de la cause communiste aux membres du groupe Manouchian. Sur la place du palais de Chaillot, le rouge-brun d'une autre robe de Mélinée ressort sur un fond où la gamme de teintes rouges dans les vêtements d'une dizaine de gens éclipsent déjà le vert olive des uniformes d'officiers allemands (00:09:30-00:11:24). L'annonce par un crieur de *Paris-soir* de la rupture du Pacte germano-soviétique suggère une signification symbolique pour la croix gammée et la suggestion d'un crampon, posé sur un tas d'exemplaires, avec la faucille et le marteau, renforce la suggestion. En même temps, *L'Internationale*, qui retentit dans toute sa splendeur sur la bande non-diégétique, confirme le symbolisme et glorifie la cause communiste. Parce que Mélinée figure au premier plan, le rouge-brun de sa robe devient le porteur primaire de ce symbolisme. Sa distinction, d'être la seule personne qui achète un

exemplaire et lit l'article à la une, lui transfère la gloire. De façon similaire, le rouge de l'Affiche rouge la transfère aux vingt-trois membres du groupe Manouchian destinés à l'exécution (02:11:49-02:13:31). Au moment même où ils montent dans les fourgons de police qui les transporteront vers leur mort, un fondu enchaîné extrêmement prolongé (02:12:50-02:13:13) leur superpose l'affiche « infâme », dont le rouge symbolise à la fois leur obédience communiste et leur sang. Accentué par un ralenti, le résultat est un amalgame dramatique, de sorte que les vingt-trois semblent se métamorphoser en légende et passer à la gloire de leur cause. Ainsi, le rouge atteint son plein effet de symbole et vecteur, en signifiant l'idéalisme noble du groupe Manouchian et en élevant ses membres au statut de martyr.

Ce style est soigneusement orchestré pour faciliter l'exploration d'une idéologie de la Résistance qui lierait le passé et le présent via l'histoire des résistants immigrés durant les années noires. De manière générale, *L'Armée du crime* est un film « historique ». Il reconstitue minutieusement l'époque et harmonise les faits avec l'expérience de ces résistants. Parmi les sources factuelles figurent un historique des actes du groupe Manouchian, la biographie de son chef Missak par sa veuve et les témoignages de deux anciens membres du groupe. De manière plus spécifique, le film constitue « l'art engagé ». En mettant en avant les immigrés, le film s'oppose au récit officiel des années noires, où est encore marginalisée la contribution des étrangers « qui ont été les premiers à prendre les armes pour libérer la France occupée » (Strauss). En même temps, le film lance un courant contre le vent d'une politique clivante sur l'identité nationale (« Robert Guédiguian : 'Pour que' »). *L'Armée du crime* est donc « contre »-résistant dans sa représentation de la

Résistance, et dans son opposition au sentiment anti-immigré qui refait surface durant les années 2000. Cet engagement s'offre comme exemple : le film vise à communiquer la résistance expérimentée par les membres du groupe Manouchian dans l'intention de provoquer aussi de la résistance à son jour. Bref, le lien qui lierait le passé et le présent réside dans l'expérience.

L'image filmique associe pourtant des faits de l'histoire du groupe Manouchian avec l'imaginaire d'un récit fictif de façon qui empêche l'identification avec ses membres, et donc la compréhension par le public de leur expérience. Un ton glorieux fait que le passé réel représenté dans l'image filmique ressemble au passé mythique, et que les résistants incarnés en personnages fictifs ressemblent à des icônes légendaires.⁶⁵ Si le succès modéré du film sert d'indicateur,⁶⁶ le public s'adapte en acceptant la distance. Pour ce public, *L'Armée du crime* est donc un film d'action qui présente un passé remémoré, dont les héros idéaux sont hors d'atteinte⁶⁷ et n'évoquent aucun lien affectif. La critique s'engage avec l'image filmique par le biais des faits, présumés être fixés dans l'histoire. L'exactitude de la reconstitution est donc primordiale, rendant *L'Armée du crime* académique (Lohéac), mais

⁶⁵ Un critique soutient même que « Guédiguian caricature ses personnages à grand renfort de dialogues patauds matraquant les valeurs de l'héroïsme et de l'engagement. Ces résistants deviennent alors des icônes auxquelles on ne croit jamais. » (« L'Armée du crime : des icônes auxquelles on ne croit jamais », *L'Express*, 15 sep. 2009.)

⁶⁶ L'affirmation se base sur le succès modéré du film au guichet : 428 961 entrées en France et \$1 135 317 en recettes mondiales (« Robert Guédiguian, réalisateur français », *JP Box-office version mobile*). En outre, le « Dossier d'accompagnement pédagogique » (*Op. cit.*, 2009), sous-entend un marché prêt, dont le film a apparemment profité. En 2017, Joseph Mai le confirme, notant que l'affaire du groupe Manouchian « has occupied a small place in the French high-school curriculum for some time » (*Robert Guédiguian*, Manchester University Press, 2017, p. 115).

⁶⁷ Fainaru attribue l'identification empêchée à la structure décousue de l'intrigue. « Guédiguian sticks to an episodic format throughout *The Army of Crime*, from the overlong introduction presenting his sprawling cast of characters, down to their final demise. This constant jumping from one mini-plot to another makes any kind of attachment to the characters difficult to achieve. » (*Op. cit.*)

sans exclure son utilité « scolaire et illustrative » (Chapuys)⁶⁸ pour « faire œuvre de transmission auprès des jeunes générations » (Fontaine).⁶⁹ L'insistance de Guédiguian sur l'évidence de l'engagement héroïque communiste (Chapuys) est alors problématique, et clivante. Soit elle accentue à l'excès « l'heure de gloire qui a fait valoir le PC » (« *L'Armée du crime* : des icônes »), soit elle évite « l'écueil du didactisme partisan » en maintenant la « caméra à hauteur d'homme » (L. H.). Si la division évoque la rupture française au sein du traumatisme des années noires, l'accentuation des faits exclut à la fois sa considération et un quelconque lien affectif potentiel. En outre, passer cette « leçon d'histoire » aux jeunes générations double l'éloignement de la critique de l'expérience des années noires.

Guédiguian s'engage avec l'image filmique de façon pragmatique : une morale noble conforme à l'idéologie communiste détermine l'utilité des faits fournis par les sources écrites et orales. Autrement dit, les faits et l'histoire sont soumis à l'interprétation de Guédiguian de l'expérience des résistants du groupe Manouchian. Le carton à la fin du film le résume : « Pour approcher au plus près la vérité profonde de l'engagement des étrangers dans la Résistance française, j'ai dû modifier certains faits et bousculer la chronologie. » (*L'Armée du crime* 02:14:01) L'histoire est donc fluide et fournit des exemples universels qui motivent les gens à se battre contre tout ce qui est « contraire à la conception de l'humanité au-dessus de tout » (« Robert Guédiguian Interview 3 », 00:01:08). Les immigrés héroïques

⁶⁸ Pour une représentation plus complète des deux points de vue, voir également Jean A. Gili, « L'Armée du crime, La mort n'éblouit pas les yeux des partisans » (*Positif*, no. 583, sep. 2009, pp. 44-45) ; Michel Guilloux, « Interview de Robert Guédiguian qui présente le film et nous parle de l'expérience intéressante et inédite du Parti de Gauche » (*Midi Insoumis, Populaire et Citoyen*, 18 sep. 2009) ; Serge Kaganski, « L'Armée du crime de Robert Guédiguian » (*Les Inrockuptibles*, 15 sep. 2009) ; et Sandra Ktourza, « Robert Guédiguian : 'J'ai voulu montrer que les jeunes gens du groupe Manouchian étaient faits de chair et de sang' » (*op. cit.*).

⁶⁹ Guillemette Lohéac (« Jeunes, étrangers, résistants : l'armée du crime », *Zéro de conduite*) et Chris Millington (« Celebrating the Resistance : L'armée du crime », *Fiction and Film for Scholars of France : A Cultural Bulletin*, vol. 3, iss. 6, Apr. 2013) remarquent également l'aspect instructif de *L'Armée du crime*.

du groupe Manouchian, et les personnages moraux et exceptionnels (Euvrard) qui les incarnent, sont ainsi des modèles pour les jeunes du temps de Guédiguian. Ensemble, l'histoire fluide et la morale universelle permettent essentiellement d'assimiler la résistance contre la politique anti-immigrés agressive des années noires et une résistance contre la politique d'immigration et d'identité nationale dans les années 2000.⁷⁰ Par conséquent, les modèles appellent les jeunes à se révolter du côté de la morale (« Paris.fr » 00:01:11), et à fabriquer un contre-discours à la politique de leur temps. Si l'engagement cherché par Guédiguian semble constituer un lien expérientiel avec le passé, la question « '[Q]ue ferais-je si j'étais ces gens-là aujourd'hui ?' » (« Robert Guédiguian Interview 3 », 00:00:38) indique le contraire. Transférer ces exemplaires du passé au présent, afin qu'ils puissent indiquer le chemin et inspirer de l'action, concentre tout dans, et sur, le présent. Tout comme le public et la critique, Guédiguian est séparé de l'expérience du passé.

Dans chaque cas, l'engagement créatif avec l'image filmique semble confondre l'histoire avec la mémoire. Le public reconnaît un passé remémoré dans un film « historique » sur des résistants qui sont commémorés par l'Affiche rouge. L'affiche elle-même figure dans « la mémoire nationale » (« Dossier » 7). La critique considère le film comme une affaire de transmission, une leçon d'histoire pour les jeunes (Euvrard) qui en même temps s'efforce de « remplir son devoir de mémoire » (Chapuis). Guédiguian vise à transmettre à la fois une « histoire un peu oubliée » (Euvrard) et la mémoire des valeurs caractérisant l'engagement des membres des FTP-MOI (Strauss). Une telle confusion révèle

⁷⁰ Selon Guédiguian, cette politique s'oppose aux valeurs françaises fondamentales. « Ces étrangers ... ont voulu se battre au nom de la France ... La France universellement bonne, juste et belle. Leur espoir était de faire rayonner ces valeurs jusque dans les pays qu'ils avaient quittés. ... En tournant *L'Armée du crime*, j'ai eu le sentiment que la mémoire de ces valeurs, de cet engagement, était devenue encore plus importante, encore plus urgente à transmettre. » (Strauss, *op. cit.*)

le défaut d'un point de contact affectif dans le passé qui servirait de repère pour différencier la mémoire de l'histoire. Ce manque exacerbe la distance post-générationnelle, l'intervalle qui sépare les générations ultérieures de l'expérience d'où sont nées la mémoire et l'histoire. Membres de la deuxième à la quatrième génération de la mémoire des années noires, Guédiguian et les spectateurs sont tous entravés par cette distance. Ni l'expérience temporelle fictive⁷¹ recherchée par le public, ni la subordination de la fiction aux faits par la critique, ni la réanimation des exemplaires héroïques par Guédiguian ne peut donc réussir à réduire la distance.⁷² En définitive, le manque de contact affectif finit par occulter entièrement la rupture idéologique des années noires, vidant ainsi la mémoire du traumatisme qui constitue son trait principal. À l'heure où la génération des années noires disparaît et la mémoire de cette époque s'estompe, la distance post-générationnelle approche aussi le bout du travail de mémoire. Ce manque affectif est ainsi typique, et également troublant. Il permet effectivement à la mémoire d'être définie, et à sa transmission d'être effectuée, par les postgénérationnels qui la comprennent peu et devraient être ses destinataires. En conséquence, la représentation produite par l'engagement combiné signale un effort décousu pour transmettre une histoire-mémoire brouillée, dont le sujet est des héros immigrés légendaires. Si l'image filmique est contre-résistante au récit

⁷¹ Cette expérience fictive du temps est « l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte » (Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, 1984, p. 151). Elle positionne le lecteur à l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction comme facilité par la voix narrative (Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985, pp. 272-79), d'où il peut étendre le souvenir en remontant la chaîne des mémoires ancestrales (Ricœur, *ibid.*, p. 268).

⁷² À part l'engagement avec l'image filmique, il existe des rapports indirects avec la mémoire des années noires qui ne peuvent pas non plus réduire la distance post-générationnelle. Guédiguian compte sur deux rapports pour établir un contact affectif indirect : celui avec les héros de son souvenir d'enfance (Guilloux, *op. cit.*), et celui avec les témoins Henri Karayan et Arsène Tchakarian (Ktourza, *op. cit.*). Ces témoins figurent parmi le nombre très réduit des membres de la première génération, auxquels la critique et le public auraient peu d'accès, sauf ceux qui ont assisté à une présentation de Tchakarian dans un collège ou lycée (« Décès d'Arsène Tchakarian, dernier survivant du 'groupe Manouchian' », *Le Figaro*, 5 août 2018).

officiel actuel de la résistance durant les années noires, elle l'est d'une façon qui finit par ressembler au mythe gaullien de l'après-guerre. La représentation signifie ainsi la quasi-désensibilisation de la mémoire des années noires, juste avant qu'elle ne devienne l'objet de l'histoire.

Dans la présente étude, *Le Silence de la mer* et *L'Armée du crime* constituent la première paire de films à travers laquelle se concrétise le progrès du travail de mémoire. Bien que les images cinématographiques de ces films partagent la perspective générationnelle du couple s'affirmant dans son milieu intergénérationnel, elles engagent des mixités générationnelles disparates, menant à deux variations de l'intergénérationnalité de l'image. Celles-ci correspondent à deux étapes antipodes du progrès. L'intergénérationnalité du *Silence* consiste en un réalisateur, un public et des critiques, tous de la première génération, en interaction avec l'image d'une famille française rompue puis recomposée pour incorporer l'ennemi. L'engagement créatif avec son image cinématographique fait rencontrer des mémoires personnelles de première génération et une mémoire collective prônant une génération des résistants héroïques. Figurant parmi les premiers films à mettre la mémoire des années noires à l'écran, *Le Silence* se distingue comme l'un des rares à s'opposer à la thématique dominante du mythe gaullien. Ses couches d'isolement suggèrent néanmoins une déconnexion de la mémoire des années noires, une incapacité à gérer l'expérience alors que le traumatisme est si proche. Ainsi se concrétise une désensibilisation temporaire. En revanche, l'intergénérationnalité de *L'Armée* consiste en un réalisateur de deuxième génération dépendant en partie de témoins de première génération, des critiques de deuxième et de troisième génération, et un public de deuxième à quatrième génération

en interaction avec l'image d'une parenté associée des immigrés qui se sacrifient pour s'opposer à l'ennemi. L'engagement créatif fait rencontrer des mémoires individuelles de première et de postgénération et une mémoire collective prônant la commémoration des héros historiques. Figurant parmi les films d'Occupation tournés pendant la vie des derniers anciens résistants, *L'Armée* est l'une des nombreuses productions sans lien affectif direct avec leur expérience traumatique. Par conséquent, son effort pour entrer en contact avec la mémoire des années noires en réanimant l'expérience de manière imaginative résulte en redéfinir la Résistance. Ainsi se concrétise une insensibilité irrémédiable.

Cette paire de films se distingue du quatuor réalisé lors des années noires, leur engagement créatif uni-générationnel constituant quatre tentatives de faire face au traumatisme évolutif à mesure que la mémoire était en train de se formuler. La caractéristique principale de cette mémoire est donc le traumatisme, alors que l'engagement uni-générationnel révèle une dissociation, une tentative de séparer le traumatisme du vécu des années noires, sans penser à la mémoire naissante. En revanche, l'engagement créatif de la paire constitue des tentatives dissemblables d'aborder la mémoire en se reconnectant, ou se connectant, avec l'expérience, sans penser au traumatisme. Leur engagement révèle deux formes de « distance » qui, en fonction de la multigénérationnalité, sont symptomatiques du degré de traumatisme subsistant encore dans la mémoire des années noires. La distance associée au *Silence* est la distanciation psychologique de la première génération, un recul apparemment inconscient de la mémoire des années noires afin de protéger l'ego français du traumatisme qu'elle ré-évoque. La distance associée à *L'Armée* est biologique, la succession des générations créant une distance post-générationnelle éloignée même du traumatisme. Bref, ces formes

correspondent aux deux repères autour desquels se configurent les autres points temporels-affectifs du travail de mémoire tandis que la multigénérationnalité varie et que le degré du traumatisme diminue. Le résultat, une intergénérationnalité de l'image propre à chaque film, constitue donc le sujet d'étude des chapitres suivants.

3 HISTOIRE : REVISION OPPOSEE

Tandis que les longs métrages *Le Silence de la mer* et *L'Armée du crime* se trouvent aux deux bouts de la trajectoire du travail de mémoire, *L'Œil de Vichy* (Chabrol, 1993) et *Pétain* (Marbœuf, 1993) correspondent à un repère notable du travail en cours. La première paire répond à l'image officielle de la Résistance. Elle révèle le masque qui cachait le traumatisme de la mémoire des années noires dans l'après-guerre, puis la distance post-générationnelle de la mémoire et du traumatisme soixante ans plus tard. La seconde paire rejoint l'enquête d'une représentation plus douloureuse, mise à nue par la fracturation de l'image de la Résistance. Cette paire figure dans la résurgence brutale du traumatisme durant les années 1990, quand trois phénomènes multigénérationnels convergents lèvent transitoirement le masque qui le cachait. La thématique de la Résistance ayant suivi son cours parmi les réalisateurs issus de la première génération,¹ l'intérêt cinématographique pour les années noires se tourne vers le « problème épineux » de la collaboration. Le mythe gaullien et l'histoire révisée d'après-guerre ont évité ce problème en attribuant la collaboration exclusivement à Philippe Pétain et son régime de Vichy. Cette action a permis de contourner la nature répandue de la rupture idéologique, distanciant la France de la crise d'identité qui en avait résulté (Hayward 140)² tout en réprimant le traumatisme. En sonnant le glas du mythe et de la révision de

¹ L'on fait encore référence aux quatre étapes du mythe triparti précisées par Sylvie Lindeperg (*Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, 1997), et les six périodes, de l'écran comme un vecteur de transmission du syndrome de Vichy, précisées par Henry Rousso (*Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1990 [2^e éd.]). Voir la méthodologie de cette étude pour un résumé de ces schémas.

² Voir Susan Hayward, *French national cinema* (Taylor & Francis Group, 2006) pages 133 à 134 et 140 à 141 pour une discussion de la « political and national schizophrenia which this unreal reality created within the French citizen » (*Ibid.*, p. 140).

l'histoire gaulliens en 1969, le documentaire révolutionnaire *Le Chagrin et la pitié* (Ophüls)³ a donné un élan à la quête continue visant à dévoiler la véritable histoire des années noires que Vichy avait réécrite au fur et à mesure qu'elle se déroulait. Cela faisant, le documentaire a également déchaîné le traumatisme. Si la convergence dans les années 1990 de réformes d'éducation, d'ouverture des archives et de trois affaires judiciaires culmine une quête de vingt ans de cette véritable histoire, elle expose aussi la collaboration généralisée qui a contribué à ce traumatisme. Une durée de vingt ans implique la génération qui a vécu les années noires, leurs enfants qui connaissent indirectement l'expérience, et les descendants qui approchent cette mémoire comme sujet d'histoire. Bref, la convergence remonte à la surface la rupture idéologique des années noires d'une manière qui implique trois générations dans ce traumatisme. *L'Œil de Vichy* et *Pétain* figurent dans la résurgence en engageant ces générations avec deux images qui s'opposent à l'histoire révisée de Vichy, tout en évoquant la mémoire traumatique.

Lancées en 1961, les réformes d'éducation impliquent initialement des membres de cabinets ministériels et des enseignants issus de la première génération, et des élèves issus de la deuxième génération, dans une volonté de combler des trous de mémoire sur les années noires (Conan et Rouso 365). Le Concours national de la Résistance et de la Déportation, instauré en 1964, aide à focaliser la recherche « sur des sources originales, des témoignages, des archives, de la presse de l'époque » (Conan et Rouso 380). Si l'accent est sur la mémoire, son entremêlement avec l'histoire est manifeste et déjà en

³ *Le Chagrin et la pitié* (Ophüls, 1969) s'oppose au mythe gaullien sur la base des entretiens et des extraits d'archives qui dévoilent une France éclatée en factions idéologiques.

œuvre. Au début des années 1980, des anciens élèves de la deuxième génération devenus enseignants, des membres de cabinets de la deuxième génération et des élèves issus de la troisième génération sont impliqués dans une recherche visant à « affiner la présentation des faits [et] montrer la complexité de l'époque » (Conan et Rousso 365). L'entremêlement de la mémoire et de l'histoire est donc bien avancé, un fait qui ne signifie pourtant pas que le traumatisme de la mémoire a été traité. La préférence⁴ du long terme des cabinets ministériels pour le documentaire *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955) dans l'enseignement de la Seconde Guerre mondiale (Conan et Rousso 377) semble symptomatique du refoulement continu de cette mémoire. Cette préférence centre la guerre sur l'Holocauste, en tant que crime essentiellement allemand mené principalement hors des frontières françaises.⁵ Elle impose aussi à l'examen audio-visuel de la thématique le ton détaché et l'approche philosophique⁶ de ce documentaire.

Initiées par les décrets du 31 juillet 1969 et du 19 novembre 1970, et modifiées par la loi du 3 janvier 1979,⁷ les ouvertures impliquent des chercheurs issus de la

⁴ À l'aube des années 1990, les cabinets ministériels ont à leur disposition une centaine de documentaires et de longs métrages sur les années noires. Voir Lindeperg (*op. cit.*) pages 426 à 430 et Hayward (*op. cit.*), p. 189.

⁵ En fait, *Nuit et brouillard* implique la France dans l'Holocauste, quoique de manière marginale. Premièrement, la présentation des styles des tours de garde (00:03:46-00:03:57) comprend le style alpin, dont l'exemple (00:03:49) fait penser aux tours de garde à Natzweiler-Struthof. Voir *Le Struthof 1941-1944 : L'histoire du seul camp de concentration nazi en France*, 1995 (Monique Seeman et Alain Jomy, Seppia-Carmin Films, 1995, 00:29:30). Deuxièmement, la censure a exigé que le plan d'un officier en képi au camp de Pithiviers soit retouché « to assuage national sensibilities about France being involved in the Holocaust. » (Philip Cowie, « Origins and Controversy », *Night and Fog*, dossier d'accompagnement du DVD, Criterion Collection, no. 197).

⁶ Resnais a demandé à Michel Bouquet, le comédien de doublage, de prononcer la voix off dans un ton neutre (Philip Lopate, *Night and Fog*, dossier d'accompagnement du DVD, Criterion Collection, no. 197). Le film est une réflexion discursive qui termine en posant la question : « Alors, qui est responsable ? » et en y répondant (00:29:32). Bien que la réponse reconnaisse la potentialité que « nous » commettions tous de telles atrocités contre l'humanité, elle remarque également que l'image de cette atrocité particulière est en train de s'éloigner (00:31:25).

⁷ Dans *Vichy : Un passé qui ne passe pas* (2^e éd., Gallimard, 1996), Éric Conan et Henry Rousso fournissent une discussion détaillée de ces décrets et la loi gouvernant l'accès aux archives. Voir pages 131 à 138.

première et de la deuxième générations dans la quête de l'histoire que les révisions de Vichy avaient cachée. Quoique débutant avec l'histoire, les recherches menées à partir de documents historiques de plus en plus sensibles mènent inévitablement au déterrement de la mémoire refoulée. « [F]aute d'un accès libre et étendu aux sources publiques françaises » (Conan et Rousso 134) dans les années 1970, la mémoire reste essentiellement imperturbée, mais la levée progressive des restrictions mène, par la suite, aux découvertes qui coïncident avec une « prise de conscience brutale » éveillée par trois affaires associées à Vichy (Conan et Rousso 134). Ces affaires accentuent la revendication pour l'accès aux documents publics au moment même où la loi de 1979 le libéralise et le facilite.⁸ La recherche qui en résulte creuse alors plus profondément dans l'enchevêtrement de l'histoire et de la mémoire. Les découvertes du réalisateur Claude Chabrol et de l'historien-auteur Marc Ferro, tous les deux issus de la première génération, les impliquent dans le mélange d'histoire-mémoire et contribuent à la réalisation de deux films qui étendent l'implication aux membres des deuxième et troisième générations. En reVISIONnant plus de cinquante heures d'actualités de propagande diffusées sous l'Occupation, Chabrol revit ce qu'il a ressenti en les regardant dans son adolescence (Perrin). *L'Œil de Vichy* traduit ces sentiments remémorés en un film qui « ne montre pas la France telle qu'elle était, entre 1940 et 1944, mais telle que Pétain et les Collaborateurs ont voulu qu'on la voie » (00:05:31). Les fouilles de Ferro dénichent un « écart entre ce qu'on sut, à l'époque, et ce que les archives et les témoignages nous ont

⁸ Le corpus de documents accessibles s'accroît à mesure que des dates de restriction expirent, que l'application de la loi s'assouplit et que les dossiers de sources diverses sont codifiés (Conan et Rousso, *op. cit.*, p. 135).

appris depuis » (Ferro IX).⁹ Ces découvertes évoquent chez Ferro le souvenir des sentiments divergents envers le Maréchal parmi ces camarades résistants des Forces françaises de l'intérieur (Ferro IX).¹⁰ En tant que consultant pour le film *Pétain*, Ferro approuve l'ajout de trois jeunes « petites gens » pour représenter cette divergence comme vue d'en bas (Ferro II). Dévoilant un autre aspect de l'histoire des années noires, et destinés à un public tri-générationnel, *L'Œil de Vichy* et *Pétain* cadrent bien ainsi avec les trois procès qui finiront par impliquer trois générations dans la mémoire traumatique.

Mises en marche par des charges contre Maurice Papon en 1983,¹¹ et contre René Bousquet¹² et Paul Touvier en 1989,¹³ les poursuites judiciaires représentent la tentative

⁹ À titre d'exemple est le « télégramme ultra-secret, n° 7606, adressé par Otto Abetz à son représentant à Vichy et destiné à stigmatiser le maréchal Pétain » (Marc Ferro, *Pétain*, Fayard, 1987, p. 471). Pétain a cédé aux demandes du III^e Reich afin de garder un semblant de puissance, et le télégramme restait inédit.

¹⁰ Selon Ferro, la haine pour Laval a uni les résistants du 6^e BCA à Vercors, mais « [n]ous ne parlions pour ainsi dire jamais du Maréchal, de peur sans doute de nous diviser » (*Op. cit.*, p. IX).

¹¹ *Le Canard enchaîné* a révélé le passé vichyste de Papon en mai 1981 (Bernard Lambert, *Dossiers d'accusation : Bousquet, Papon, Touvier*, Éditions de la Fédération nationale des Déportés et Internes Résistants et Patriotes, 1991, p. 161), mais des charges n'ont été déposées qu'en 1983, après qu'un manque de poursuites judiciaires immédiates a provoqué un tollé (Guillaume Mouralis, « Le procès Papon : Justice et temporalité », *Terrain*, vol. 38, mars 2002, pp. 56-57). Entre le passé et les révélations, Papon a servi comme préfet de Paris sous le président Charles de Gaulle (Bernard Lambert, *op. cit.*) et comme ministre du Budget sous le président Valéry Giscard d'Estaing (« Le procès Papon », *L'INA éclaire l'actu*, 00:02:01). Suite aux révélations, la politique semble à nouveau jouer en faveur de Papon en 1992, lorsque le président Mitterrand exprime sa réticence à réclamer « le jugement des responsables vichyssois », « [s]auf cas tout à fait exceptionnel » (Olivier Wieviorka, *Nous entrerons dans la carrière : De la Résistance à l'exercice du pouvoir — Claude Bourdet, Jacques Chaban-Delmas, Michel Debré, André Dewavrin, Pierre Hervé, Daniel Mayer, Pierre Messmer, François Mitterrand, Christian Pineau, René Pleven, Gaston Plissonnier, Maurice Schumann, Georges Séguy, Pierre-Henri Teitgen*, Seuil, 1994, p. 349). L'affaire est cependant jugée, ce qui permet à la justice française de réussir enfin à appliquer l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité commis pendant la Seconde Guerre mondiale.

¹² Reconnu coupable de « l'indignité nationale et des actes de nature à nuire à la défense nationale en 1949 » (« L'Énigme René Bousquet », réalisé par Patrick Cabouat, System TV, 2007, 00:02:26), René Bousquet s'est pourtant réintégré dans la société en tant que banquier, homme d'affaires, et détenteur du pouvoir du journal influent *La Dépêche du midi* (Richard J. Golsan, « Memory and Justice Abused : The 1949 trial of René Bousquet », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 23, no. 1, 1 Jan. 1999, p. 96). L'importance de l'affaire Bousquet, qui n'est jamais jugée, refait surface en 1994 quand des révélations lient le président François Mitterrand avec Vichy et avec Bousquet à l'heure de l'affaire Papon. Voir en particulier Pierre Péan, *Une jeunesse française : François Mitterrand 1934-1947* (Fayard, 1994) et Olivier Wieviorka, (*op. cit.*).

¹³ Touvier avait été condamné à mort par contumace en 1946 pour trahison (« Paul Touvier, procès d'un milicien », *Historia*, 1 fév. 2002) et en 1947 pour intelligence avec l'ennemi (Laurent Douzou, « Verdict du procès de Paul Touvier, éclairage », *L'INA Lumière sur Rhône-Alpes*, 20 avr. 1994). Sa cavale de trente ans, le pardon du président Georges Pompidou en 1971 pour deux de ses crimes (Éric Conan et Henry Rousso, *op.*

de définir le terme « imprescriptibilité » et l'appliquer aux crimes contre l'humanité commis pendant la Seconde Guerre mondiale. La Loi française n° 64-1326 du 26 décembre 1964 avait adopté la formulation de la résolution de février 1946 de l'Organisation de Nations unies (ONU), qui déclarait de tels crimes imprescriptibles mais sans en définir le terme.¹⁴ En 1970, la Résolution 2391 (XXIII) de l'ONU a donné plus de direction par classer le génocide comme crime contre l'humanité et par préciser qui en sont les coupables : des représentants de l'autorité de l'État et des particuliers qui y ont participé en tant qu'auteurs ou en tant que complices, soit par la perpétration soit par l'entente, ainsi que les représentants de l'autorité de l'État qui ont toléré sa perpétration (« Convention, Article II »). L'annihilation de six millions de Juifs par les agents du III^e Reich était donc visée, et l'Holocauste est devenu le centre d'attention de la scène mondiale. En France, l'accent a soulevé la question de la complicité du régime de Vichy, qui avait activement participé à la déportation des Juifs vers les camps d'extermination. Des « collaborateurs » français se trouvaient eux aussi, dès lors, visés par une justice travaillant sur l'application de l'imprescriptibilité tandis que la génération des années noires réclamait une affaire qui jugerait Vichy une fois pour toutes. Les plus grands responsables, Philippe Pétain et Pierre Laval, étant décédés en 1951 et en 1945,¹⁵

cit., p. 173), et des rebondissements des procès concernant les crimes contre l'humanité ont fait la une par intermittence entre 1971 et 1994. Parmi d'autres, l'affaire vérifie l'hégémonie idéologique du régime de Vichy (Richard J. Golsan, « Que reste-t-il de l'affaire Touvier ? Mémoire, histoire et justice », *The French Review*, vol. 72, no. 1, oct. 1998, p. 107).

¹⁴ La Loi n° 64-1326 se lit : « *Article unique.* — Les crimes contre l'humanité, tels qu'ils sont définis par la résolution des Nations unies du 13 février 1946, prenant acte de la définition des crimes contre l'humanité, telle qu'elle figure dans la charte du tribunal international du 8 août 1945, sont imprescriptibles par leur nature. » (*Journal Officiel de la République française, Lois et décrets*, année 96, no. 303, les lundi 28 et mardi 29 décembre 1964, p. 11788).

¹⁵ Le chef de l'État français Philippe Pétain est condamné à mort le 15 août 1945, la peine est commuée en détention à perpétuité le 17 août 1945 et il est mort en exil le 23 juillet 1951. Le 9 octobre 1945, le chef du gouvernement de Vichy, Pierre Laval, avait été jugé coupable de trahison ; il était fusillé le 15 octobre (« Mort de Pierre Laval, exécuté le 15 octobre 1945 pour trahison », *La Croix*, 15 oct. 1945.).

l'attention s'est tournée vers les « agents » de Vichy : Bousquet, Touvier et Papon.¹⁶ Les rebondissements de leurs affaires judiciaires intensifient et entretiennent la clameur de la première génération, si bien que les plus jeunes générations se trouvent également mêlées à la mémoire traumatique des années noires.

Bousquet se trouve en première place dans la queue judiciaire. En tant que préfet de police à Paris, il a coopéré avec l'occupant en recensant les Juifs de la région parisienne en 1940 (Conan et Rousso 97), puis en orchestrant les rafles des Juifs en 1942 qui ont résulté en leur déportation. Sa nomination ultérieure au poste de secrétaire général de la police du régime de Vichy l'a également amené à mettre son « fichier juif » à la disposition de ce régime. Bousquet exemplifiait parfaitement la collaboration de l'État vichyste, mais il est assassiné en juin 1993, juste avant son procès et peu après la sortie de *L'Œil de Vichy* (le 3 mars) et de *Pétain* (le 5 mai). La frénésie poussée par la couverture médiatique de l'affaire entremêlant trois générations se reporte sur Touvier. Agent important de Vichy, il corrobore la collaboration antijuive du régime avec le Reich en tant que chef régional de la Milice de Lyon. Dans cette capacité, Touvier pratiquait l'extorsion des Juifs et le pillage de leurs biens (Thiolay). Il était directement responsable du « massacre de Rillieux », exécution en représailles de sept Juifs en 1944 (« Vergez-Chaignon » 00:02:36). Sa condamnation en 1994 à la réclusion perpétuelle pour complicité de crime contre l'humanité (Conan et Rousso 157) met fin à cinq ans de procédés judiciaires qui contextualisent la production et la sortie de *L'Œil de Vichy* et de *Pétain*. Dans l'intervalle, la frénésie multigénérationnelle est passée à l'agent plus

¹⁶ En fait, « René Bousquet, Maurice Papon et Paul Touvier sont trois des six inculpés en France pour crimes contre l'humanité » (Bernard Lambert, *op. cit.*, p. 9). Les autres sont le Français Jean Leguay, un délégué de Bousquet qui est mort avant son procès, l'Allemand Klaus Barbie et le Hongrois Aloïs Brunner.

important, Papon. En tant que secrétaire général de la préfecture de Gironde sous Vichy, de 1942 à 1944, il a hérité de Bousquet la responsabilité des services des Questions juives, et le fichier juif permettant « la quasi-totalité des arrestations et donc des déportations » (Lambert 172-173). Des rebondissements et des manœuvres à l'heure de *L'Œil de Vichy* et de *Pétain* reportent à 1998 le procès final de Papon. Il sera condamné « à dix ans de réclusion criminelle et à la privation des droits civiques pour complicité d'arrestations » et de déportations de 1 560 Juifs de Bordeaux (Jean et Salas 15-16). Le procès à la fois réalisera le but de définir et d'appliquer l'imprescriptibilité, et servira d'événement médiatique équivalent à une « seconde épuration », celle de la politique antijuive de Vichy (Mouralis 56-57). Comme la première épuration, la seconde laissera des vestiges ; Papon est jugé de nouveau en 2004 pour une accusation moindre mais connexe. Si Vichy a été jugé, les vestiges témoignent que la mémoire traumatique reste irrésolue. La convergence des réformes, ouvertures et procédés constitue néanmoins un moment critique. Une incursion d'histoire-mémoire empêtrant trois générations expose transitoirement la collaboration et déchaîne la mémoire refoulée de la première génération. En tenant Vichy pour seul responsable, la première génération évite néanmoins d'affronter la réalité et réprime une fois de plus la mémoire, laissant sa résolution aux deuxième et troisième générations.

L'Œil de Vichy et *Pétain* bénéficient de la convergence, reflétant l'influence dans une image qui se distingue par son intergénérationnalité. Ainsi, les représentations générées révèlent deux variations particulières des progrès du travail de mémoire, tout en véhiculant la même signification. D'une part, l'image filmique de *L'Œil de Vichy* présente la perspective du Père national Pétain, qui s'affirme illusoirement dans le milieu

de sa famille nationale patriarcale imaginée. L'intergénérationnalité consiste en un vieux Père national et en sa relation avec des adultes, des jeunes, des enfants et des écoliers, qui sont assez jeunes pour être ses enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants. Par conséquent, ce trope de famille imaginée se caractérise par un fossé de générations. Le trope engage le réalisateur de première génération Claude Chabrol avec l'image en tant que burlesque du documentaire de propagande nazie-vichyste. Le trope engage des spectateurs issus de la première à la troisième génération avec l'image comme exposé discutable de la collaboration. Quasi-documentaire, *L'Œil* illustre le potentiel de l'espace-mouvement-temps à faire rencontrer le passé effectif et les passés-présents filmiques, tandis que blâmer Pétain et Vichy pour la collaboration entraîne l'éloignement des passés-présents de réalisateur-spectateur de ce passé et son traumatisme. La représentation qui résulte de l'engagement créatif avec l'image manifeste ainsi une déconnexion multigénérationnelle. D'autre part, l'image filmique de *Pétain* présente la perspective du Père national, qui s'affirme illusoirement dans le véritable milieu de la « famille » désunifiée de Vichy. L'intergénérationnalité consiste en un Père national sénile, figure clivante dans ses relations, en des générations suivantes des hommes politiques dans son entourage et en la génération des trois jeunes adultes à son service. Ce trope de « famille » se caractérise de liens générationnels fracturés. Il engage le réalisateur Jean Marbœuf, né tard dans l'Occupation, avec une image filmique en tant que biographie relationnelle d'une figure avec qui il n'a aucun rapport personnel. Le trope engage les spectateurs issus de la première à la troisième génération avec l'image en tant que combinaison mal coordonnée d'une histoire peu attrayante supplémentée de relations inventées. Le schisme de *Pétain* entre les faits et la fiction reflète le potentiel

partiellement réalisé de l'espace-mouvement-temps qui, en reliant le passé effectif et les passés-présents de réalisateur-spectateur, n'accède à la mémoire qu'en fonction de générations disparates. Bref, la représentation qui résulte de l'engagement révèle un fossé générationnel entre la mémoire et l'histoire. En tant qu'indicateurs des progrès dans le travail de mémoire, les représentations associées à *L'Œil de Vichy* et à *Pétain* signifient le manque de réconciliation de la France avec son passé vichyste, au moment même où des phénomènes convergents touchent un point sensible exigeant la résolution de sa mémoire.

L'Œil de Vichy

Offrant prétendument des preuves documentaires¹⁷ des années noires à distance de sa mémoire troublante, *L'Œil de Vichy* est promu par Jack Lang, ministre de l'Éducation sous le second septennat de François Mitterrand (« *Un rapport accablant, Le bonus* »). Les sources du film sont des films d'actualités et des documentaires, tous de propagande,¹⁸ qui étaient projetés avant les longs métrages pendant la majeure partie de l'Occupation (Bowles, « Newsreels » 419). Si ces documents risquent de déclencher la mémoire que la génération des années noires veut éviter, leur élément de propagande modifie la présentation de l'histoire pour toutes les générations. Produits par Vichy et

¹⁷ Pour le genre « documentaire », on adopte la définition mise en avant par « l'Union mondiale du documentaire en 1949 : 'films qui rendent compte de faits réels et visent à faire comprendre des problèmes d'ordre économique, culturels et relatifs aux rapports humains' » (cité dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 13).

¹⁸ La « propaganda » se traduit en un sens plus général : action employant des techniques systématiques et des médias de masse pour faire l'opinion susceptible aux idées ou doctrines politiques et sociales. Cette définition se conforme en particulier à l'État totalitaire, comme exposé par Hannah Arendt dans *The Origins of Totalitarianism* « III Totalitarianism » (Schocken Books, 2004 [1957]).

par la Propaganda Abteilung, un service du III^e Reich à Paris, les documents illustrent deux types distincts de propagande. De caractère intégrant,¹⁹ la propagande du régime de Vichy vise à rallier les Français derrière Pétain afin de se crédibiliser. L'hebdomadaire *France-Actualités Pathé-Gaumont (FAPG)* et des documentaires tels que le bimensuel *La France en Marche (LFEM)* illustrent cette propagande unificatrice. Les sujets de l'occupant, de la collaboration et de l'antisémitisme qui seraient clivants sont en grande partie absents, et le *FAPG* accentue, parmi d'autres, le leadership idéalisé de Pétain (Bowles, « Newsreels » 427) et son rôle paternel mythique (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs* 234). Les voyages de Pétain dans la zone sud entre décembre 1940 et à l'automne 1942 reçoivent une couverture continue. *LFEM* vante l'empire colonial, l'Armée d'armistice et la Révolution nationale (Bowles, « Newsreels » 429), une triple thématique qui associe la grandeur de la France avec son renouvellement sous la figure patronale de Pétain.

Propagande d'agitation²⁰ et d'exclusion²¹, la propagande du Reich de façon agressive glorifie la « race aryenne » et condamne la « race juive ».²² L'hebdomadaire *Actualités Mondiales (AM)*, la version française d'une série allemande internationale et

¹⁹ Selon Jacques Ellul, « [l]a propagande d'intégration a pour but de stabiliser le corps social, de l'unifier, de le renforcer. Elle sera donc un instrument de choix entre les mains du gouvernement » (*Propagandes*, Armand Colin, 1962, p. 89).

²⁰ « Cette propagande d'agitation est le plus souvent une propagande subversive et à caractère d'opposition. Elle est menée par un parti qui cherche à détruire le gouvernement, ou bien l'ordre établi. Elle tend à la révolte ou à la guerre. » (Jacques Ellul, *op. cit.*, p. 85)

²¹ Bertin-Maghit, emprunte à Jacques Ellul (*Propagandes, op. cit.*) les notions de propagande d'intégration et propagande d'agitation. Bertin-Maghit qualifie la deuxième comme la « propagande d'agitation et d'exclusion » (*Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-1944, op. cit.*, p. 136). Dans « Encadrer et contrôler. Le documentaire de propagande sous l'Occupation », Bertin-Maghit l'identifie comme « une propagande d'agitation et de subversion » (*Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 63, juill.-sep. 1999, p. 37).

²² La dichotomie raciale est créditée à Maxime Belley (« Le Cinéma total : L'endoctrinement populaire en Allemagne totalitaire », *Séquences*, no. 265, mars-avr. 2010, pp. 24-25).

des documentaires dits *Kulturfilme* illustrent cette propagande assujettissante, comme modifiée pour manipuler un public français. *AM* confronte les Français à leur défaite aux mains des guerriers indomptables qui construisent la nouvelle Europe. La concession, voire la collaboration, semble donc dans l'intérêt personnel (Bowles, « German Newsreel » 47). Profitant de l'échange des extraits avec *FAPG*, *AM* ponctue le message percutant avec des extraits anodins concernant le sport, des événements culturels et les voyages de Pétain dans la zone sud (Bowles, « German Newsreel » 53). Les documentaires impliquent le public dans l'idéologie nazie en présentant la supériorité humanitaire des Allemands, tout en jouant sur les peurs et les préjugés des Français. *Prisonniers* (non-fiction,²³ 1941) et *Le Travail dans la joie* (non-fiction, 1941) présentent les conditions de vie évoluées qui bénéficient aux prisonniers de guerre français et aux ouvriers français en Allemagne (Bertin Maghit, *Les Documenteurs* 232-33). *Le Péril Juif* (fiction documentée,²⁴ 1942) et *Les Corrupteurs* (fiction documentée, 1942) présentent le Juif, ennemi du Reich (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs* 142), comme l'une des incarnations de « l'anti-France » (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs* 146). Par conséquent, *Les Corrupteurs* conclut avec un appel à se confier au Maréchal « 'qui a accompli le premier acte libérateur en édictant le statut des Juifs' » (cité dans Bertin-Maghit, « Encadrer » 37). Même après que l'hebdomadaire *France-Actualités* (*FA*) remplace *FAPG*

²³ La classification est conforme à la définition de « documentaire » de l'Union mondiale du documentaire en 1949 (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-1944, op. cit.*, p. 13).

²⁴ « 'Cinéma du réel', le documentaire se démarque de la fiction par sa forme plus 'informative' que 'narrative'. Ce qui n'exclut pas qu'il puisse raconter une histoire et utiliser la reconstitution. Une minorité de ces archives est constituée de films à valeur de document, qui partent d'un scénario préétabli et font intervenir des acteurs — on les considère de ce fait comme des fictions. » (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-1944, op. cit.*, p. 13)

et *AM* en août 1942,²⁵ cette figure de Pétain continue dans le service d'une propagande collaborationniste contrôlée par le Reich. La couverture par *FA* des voyages de Pétain dans la zone nord, entre le 26 avril et le 28 mai 1944, emploie cette figure qui « sert toujours de ciment social » au moment où « l'armée allemande subit défaites sur défaites et où la paix civile est menacée » (Bertin-Maghit, « *Les voyages* » 88). Autrement dit, l'homme qui ne cesse de répéter être à la fois le Chef et le Père (Azéma 25)²⁶ fournit une thématique qui entrelace les actualités et les documentaires des deux propagandes tout au fil de l'Occupation. Constituant des sources pour *L'Œil de Vichy*, ces documents filmés contribuent ainsi à la propagande et au thème du Père national.

Les auteurs du commentaire de *L'Œil de Vichy* sont l'Américain Robert O. Paxton et le Français Jean-Pierre Azéma, spécialistes de l'histoire de l'Occupation en France. À l'époque du film, Paxton est bien connu pour son œuvre révolutionnaire *Vichy France : Old Guard and New Order* (1972, 1997). Celle-ci avance deux arguments : Vichy n'a jamais joué un double jeu avec les Nazis afin de protéger la France, et ce régime a pris l'initiative de participer à la déportation des Juifs vers les camps d'extermination. Rédigée à partir des archives françaises et de documents allemands tirés des archives américaines, l'œuvre a ouvert un champ plus large de l'histoire des années noires, qui à son tour a requis une nouvelle réflexion sur la collaboration de l'État français. La traduction

²⁵ Bien que *France-Actualités* soit une production franco-allemande, elle constituait un monopole de l'actualité qui a ouvert la voie au contrôle croissant de Berlin sur la propagande diffusée en France (Brett Bowles, « Newsreels, ideology, and public opinion under Vichy : The case of *La France en Marche* », *French Historical Studies*, vol. 27, no. 2, 2004, p. 422).

²⁶ Dans sa totalité, la citation dit : « Il ne cessera de répéter qu'il était le Chef, mais aussi le Père, qui seul donnerait le sens de la devise '*Travail, Famille, Patrie*', qui remplaçait désormais la devise républicaine. » (Jean-Pierre Azéma, *Vichy-Paris, les collaborations : Histoire et mémoires*. André Versaille Éditeur, 2012, p. 25)

française,²⁷ *La France de Vichy* (1973), a suscité des débats animés, divisés selon des lignes idéologiques, les réactions les plus négatives venant de la droite (Wieder). Avec le temps, la division est modifiée par la position générationnelle, les réactions plus favorables venant des jeunes, ainsi que de ceux de la gauche (« Confronting »). L'historien en herbe Azéma figurait dans ce dernier groupe. Fils d'un grand collaborateur, qui avait écrit pour *Je suis partout* et avait travaillé à Radio-Paris (« Portrait »), Azéma est lui-même un jeune homme de gauche (« Portrait »). En tant que co-relecteur de la traduction pour les Éditions du Seuil (Wieder), Azéma a trouvé dans *La France de Vichy* les bases solides qu'il cherchait pour ses propres travaux (« Portrait »). Ses œuvres sur les années noires qui ont suivi exemplifient son style de l'analyse minutieuse (« Portrait »). À l'époque où il rejoint Paxton comme co-auteur du commentaire pour *L'Œil de Vichy*, Azéma est bien connu pour être un spécialiste de l'histoire de Vichy et de la Résistance. Les contributions de Paxton et d'Azéma au film sont donc considérables. Leur paternité du commentaire attribue une crédibilité qui implique la justesse historique d'un film composé d'extraits de propagande, tandis que la réception controversée de l'œuvre de Paxton et la filiation divergente d'Azéma évoquent l'idéologie nuancée entrelaçant les générations.

Au moyen des extraits de ces films, le réalisateur Chabrol envisage de révéler la réalité que cache la propagande. Ce dessein nécessite de rendre compte de l'élément d'histoire de ces documents d'archives et de gérer l'élément de propagande qui y est ancré. L'agencement chronologique et le commentaire factuel voulus qui respectent l'élément d'histoire se prêtent aussi à l'élaboration d'un « discours analytique cohérent »

²⁷ L'œuvre est traduite en français par Claude Bertrand, la mère d'Azéma, qui lui-même aide à relire la traduction avant sa parution en 1973 sous le titre *La France de Vichy* (Thomas Wieder, « 'La France de Vichy' », *Le Monde*, 8 août 2008).

(Véray ¶ 9) dans la lignée du documentaire dit classique.²⁸ Cependant, Chabrol renonce au documentaire et à sa « quête illusoire de l'objectivité », ce qui en grande partie assujettirait l'élément de propagande aux faits. Au lieu de cela, il privilégie une forme d'écriture documentaire qui s'élabore « dans une perspective critique, en particulier à l'égard des images montées et de ce qu'elles sont censées signifier de façon évidente ou sous-jacente » (Véray ¶ 6). L'élément de propagande est donc soumis à cette perspective critique, qui est poussée par le dessein de Chabrol de démasquer afin de révéler, et véhiculée par des images montées de manière supposée sans double sens. Si l'aide d'Azéma et de Paxton dans le choix et l'agencement des réduit le risque de double sens (Guérif 198), le montage est en grande partie ordonné par Chabrol en tant que co-monteur. Ainsi doublement influencée par Chabrol, la forme d'écriture documentaire reflète sa sensibilité à la propagande et sa croyance dans la capacité du spectateur de la percevoir. La sensibilité comprend ses souvenirs, en tant que fils d'un « résistant de la première heure » (Dupont), des occasions dans sa jeunesse sous l'Occupation où il se laissait avoir par cette propagande (Perrin). De même, la sensibilité comprend sa compassion envers les enfants des collaborateurs, comme Azéma dont le père a travaillé pour les journaux du grand collaborateur Jacques Doriot et pour Radio-Paris sous contrôle nazi (« Jean-Pierre Azéma »). Cette sensibilité se traduit par une antipathie envers le « régime immonde » de Vichy (Guérif 195) sous lequel la patrie « était aux ordres d'un

²⁸ Laurent Véray considère que le documentaire classique « prétend rendre compte de l'histoire, selon une trame événementielle et chronologique, à partir d'assemblages d'images 'représentant le réel' ou, tout au moins, que l'on veut faire passer pour lui » (« L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, no. 115, 2011, ¶ 6). Bertin-Maghit qualifie de plus : Un documentaire est classique dans sa structure narrative « et dans l'emploi d'archives et de témoignages » (« Le monde du cinéma français sous l'Occupation, ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, no. 88, 2005, p. 119).

pays étranger » (Guérif 199). En conséquence, Chabrol partage l'outrage du producteur Jean-Pierre Ramsay sur le non-lieu de Touvier en 1992²⁹ et répond favorablement à la proposition de faire un film sur Vichy (Guérif 196-197).³⁰ « *Le but du film est de faire comprendre aux spectateurs que le régime 'a trompé'* » (Duparc 34, italique dans l'original). En regardant à travers « l'œil de Vichy », la perspective vise à enlever le revêtement trompeur afin de dévoiler la véritable nature de ce régime. Confiant dans la capacité du spectateur à ne pas prendre les documents au premier degré, Chabrol attend que « la simple confrontation entre les images commentées et les faits suffit à expliquer ... comment la France fut gouvernée entre 1940 et 1944, dans le mensonge et la duplicité » (Perrin). L'écriture documentaire de Chabrol consiste ainsi en un discours qui laisse au spectateur le soin de comprendre que les documents révèlent les mensonges et les demi-vérités de ce régime frauduleux. Cependant, parvenir à cette compréhension est compliqué par son emphase sur le ridicule. Ce que Chabrol apporte au film est donc une forme discursive qui met l'accent sur la farce.

L'Œil de Vichy débute avec une citation d'E. M. Cioran sur des idées neutres qui évoluent en idéologies, doctrines et farces sanglantes (00:00:21). Bien qu'il s'agisse d'une

²⁹ « En prononçant le non-lieu en faveur de Touvier, les juges avaient nié le caractère profondément antisémite de Vichy. Ils ont affirmé aussi que le régime ne poursuivait pas une politique 'd'hégémonie idéologique' mais était plutôt motivé par un fatras 'de bonnes intentions et d'animosités politiques'. Selon la loi française alors, on ne pouvait pas commettre un crime contre l'humanité en son nom. » (Golsan, « Que reste-t-il de l'affaire Touvier ? Mémoire, histoire et justice », *op. cit.*, p. 107)

³⁰ La filmologie de Chabrol manifeste un penchant en désaccord avec l'idéologie de Vichy. L'intérêt personnel de Chabrol sur « le mal, la bêtise, la mesquinerie de l'homme et du monde social dans lequel il évolue » (Ismaël Dupont, « À redécouvrir : Claude Chabrol politique », *Le Chiffon rouge PCF Morlaix/Montroulez*, 13 juin 2011) mène à une critique des « valeurs gardiennes de [sic.] l'ordre social bourgeois dans » le long métrage *Une affaire de femmes* (1988). L'on note dans *L'Œil de Vichy* (1993), un retour à cette critique sévère du « 'régime immonde' de Vichy » (*ibid.*).

allusion à l'accent sur la farce, la structuration et la cadence de la première séquence laissent peu de temps pour y réfléchir. Une notice annonçant l'année 1940 déclenche une série rapide d'images filmiques dont le commentaire atone et factuel identifie les événements. Parmi eux, la débâcle et la capitulation de la France ressortent, tandis que, via son premier message radiophonique, Pétain fait à la France le don de sa personne (00:03:00) et demande aux Français de cesser le combat (00:03:08). Ainsi se présentent les thèmes du Père national et de la collaboration. L'interaction entre l'image montée, le commentaire factuel et la ponctuation audio-visuelle initie en même temps le discours du film. La série rapide se termine en annonçant l'attribution des pleins pouvoirs au maréchal Philippe Pétain, et en montrant une image fixe de son gouvernement. Une reprise du *Maréchal, nous voilà !* ponctue l'image et la lie avec le générique d'ouverture. Là, le commentaire factuel remarque les premières mesures d'exclusion par Vichy et attribue la source de *L'Œil de Vichy* aux actualités françaises et allemandes de l'époque (00:05:11). Dans le contexte de la notice qui suit, les deux remarques sont en fait des allusions subliminales à la collaboration. Le générique s'enchaîne avec cette notice, qui déclare la duplicité de « Pétain et des Collaborateurs » (00:05:31) dans la présentation de la réalité. La déclaration sous-entend ainsi l'objectif du film : ouvrir les yeux à la vérité. Laisse non reconnu pourtant est l'élément de propagande de ces films d'actualités, que le public doit apparemment déceler tout seul.

Les segments qui suivent concluent la couverture des événements de 1940, résumant de façon chronologique ceux des quatre années suivantes et mettent fin au régime de Vichy. Dans les segments sur les événements, de la désunion au sein du discours met en lumière le double thème. La poignée de main de Hitler et Pétain à

Montoire, qui apparaît quatre fois (00:07:58, 00:16:48, 00:37:20, 01:05:37) et les allusions au Service du travail obligatoire (STO) (00:13:55, 00:16:56, 00:47:59, 01:14:40, 01:15:57, 01:26:19) illustrent cette désunion en exposant le mécontentement croissant à l'égard de la collaboration. Avec la poignée de main, la voix de Pétain, en off d'abord, soutient le commentaire d'origine en assimilant la collaboration à la fidélité à sa personne. Plus tard, la voix contredit le commentaire en faisant allusion à la résistance croissante contre la collaboration. De façon similaire, le commentaire factuel et/ou des extraits de la radio clandestine contredisent ce que prétend le commentaire d'origine sur le STO. Ces exemples manifestent une tendance qui caractérise le développement du thème de la collaboration : le plus remarquable étant le désaccord, le plus amoindri étant le soutien à la collaboration. En même temps, le discours désuni développe le thème du Père national alors que l'écart se creuse entre l'apparence et la réalité. Les images filmées des messages radiophoniques de Pétain (00:24:57, 00:59:57, 01:22:56), ainsi que de ses visites (00:09:01, 00:09:45, 00:31:36, 00:52:13, 01:00:46, 01:28:56, 01:32:35) et de ses grands voyages (00:09:17, 00:10:00, 00:47:43, 01:33:38, 01:39:15) illustrent la contradiction interne du discours. Dans les messages, l'invariabilité du ton de la voix du Père prétendu dément le contenu révélateur du chaos croissant, ce qui contredit à son tour les prétentions selon lesquelles tout est sous contrôle. De façon similaire, la vieille voix tremblotante qui s'adresse aux foules lors des visites et des voyages nie ce que le commentaire d'origine affirme sur l'esprit, l'âme et le cœur juvéniles du sauveur de la Patrie. Ces exemples manifestent une tendance qui caractérise le développement du thème du Père national : la plus directe étant la contradiction, la plus grande étant l'écart.

Dans le segment final sur 1944 et dans l'épilogue, le discours laisse en arrière les thèmes de la collaboration et du Père national pour régler des détails finals. Des extraits du dernier film d'actualités de l'Occupation, de la libération de Paris, et de plusieurs retours mettent fin aux parenthèses politique et sociale imposées par Vichy. Cependant, le manque de rapports évidents entre les éléments du discours rend abrupt le passage de l'un à l'autre, et perpétue ainsi la désunion. Un commentaire factuel interrompt le commentaire d'origine sur une exposition du musée des masques exotiques (01:46:11) pour rapporter l'exil de Pétain et de ses ministres en Allemagne. Sont également brusques l'accord orchestral décisif qui termine cet extrait et la notice qui suit sur le nombre de militaires et de civils français en Allemagne à la fin de la guerre. Dans l'épilogue, du silence soudain interrompt les bruits de guerre des extraits de la bataille sanglante de Paris (01:46:54). Puis la voix de de Gaulle se superpose aux extraits de célébration qui ont interrompu le silence (01:47:21). La voix, en synchronisation avec l'extrait de de Gaulle annonçant la réapparition de la France éternelle, est interrompue à son tour par le commentaire d'origine des reportages sur la reddition et l'incarcération de Pétain (01:48:33). Sans pause, un commentaire factuel décrit des images du rapatriement des prisonniers, des ouvriers recrutés, de quelques déportés et de très peu de Juifs (01:48:58). Une seconde de noir (01:49:15) coincée entre deux fondus enchaînés monte à la hâte ce commentaire et celui annonçant que le peuple, interdit de danser sous le régime de Vichy, danse de nouveau (01:49:21). Si l'analyse révèle qu'accentuer la farce est ici le but, ce fait restera inaperçu pour la plupart de spectateurs. Comme la structuration et la cadence du commencement de *L'Œil de Vichy*, les rapports peu évidents dans la conclusion du film communiquent nettement des dénotations qui

abordent l'histoire, mais laissent peu de temps pour réfléchir aux connotations qui évoquent la mémoire.

L'estime pour l'histoire sous forme d'archives, et pour la perspective de l'historien, l'emporte apparemment sur les défauts de la structure et l'accent que Chabrol apporte. *L'Œil de Vichy* est classé documentaire, et par conséquent réputé avoir une valeur historique. En tant que tel, il connaît un succès modéré au box-office, environ 200 000 entrées (Boza). « [P]résenté en grande pompe et revendiqué par Jack Lang », ministre de l'Éducation nationale et de la Culture (« *Un rapport accablant* : Le bonus »), le film est aussi réputé avoir une valeur pédagogique. Bien que Lang et d'autres membres de la première génération aient à l'esprit les jeunes, l'exploitation du film en salles, à l'étranger et à la télévision (Guérif 197) engage des spectateurs multigénérationnels, dont la réception du film diffère selon la position générationnelle. Pour les jeunes générations, *L'Œil de Vichy* sert d'introduction aux actualités et aux documentaires de propagande qui étaient projetés en France pendant l'Occupation. Les extraits constituent ainsi des objets du passé perçus comme des artefacts de cette période-là. Pour ces générations, *L'Œil de Vichy* est essentiellement une présentation de l'histoire. Au contraire, le spectateur de première génération rencontre de nouveau des images de propagande associées à l'expérience des années noires qui réactivent la mémoire de Vichy. Revisionner les images constitue donc potentiellement un « jeu d'essence psychanalytique » obligeant ce spectateur à revivre les années noires dans « un dernier espoir d'en finir avec Vichy » (Dorléac 59). D'une manière générale, le public considère *L'Œil de Vichy* comme une exposition rapide aux actualités et documentaires de guerre de propagande (Bowles,

« Newsreels » 421). Différenciée selon la position générationnelle, cette exposition est vue soit comme un sujet d'histoire, soit comme une affaire de mémoire teintée potentiellement de soucis psychologiques.

Les journalistes et les historiens abordent *L'Œil de Vichy* conformément à sa classification de documentaire créé à partir d'archives historiques sous forme filmique. Ils s'attendent à ce que le film examine « l'œil de Vichy » à partir des preuves trouvées dans des images sources de propagande. La notion de « l'œil », examinée à travers des images d'une telle nature, fait de leur considération du film une question de perception et de propagande. Dans l'ensemble, les critiques trouvent que les images montées « n'ont pas encore fait l'objet d'une investigation suffisante » et, en conséquence, « trahissent — avec trop peu d'évidence — la vérité » (Dorléac 58). Pour la presse française en particulier, l'insuffisance de l'investigation réside dans le manque de jugement face aux preuves accablantes. Elle reproche donc au film une représentation erronée qui ramène à l'attention du public le passé vichyste sans le condamner (Roth 1242). Comme le public, la presse française perçoit le film en termes d'histoire-mémoire ; les images montées trahissent donc la vérité moins que le désir d'en finir avec le passé vichyste. En fait, la représentation est partielle, offrant des preuves nombreuses des discours compromettants des responsables de Vichy mais ignorant les contextes politiques ambigus de la période (Quart 47). Le biais émane en partie de « la place surdéterminante faite aux collaborationnistes parisiens dès 1940 » (Bertin-Maghit, « Le monde » 116), une manipulation qui filtre l'œil de Vichy à travers le regard de Berlin. Le champ de vision est ainsi tellement réduit que la représentation du passé est essentiellement unilatérale. La critique reproche à *L'Œil de Vichy* ce manque de contrepoint, puisqu'il expose le public au

piège du dispositif de propagande inhérent aux images (Boza). En outre, le fait de ne pas différencier les sources des images confond la propagande du régime avec celle du Reich, de sorte que ce qui « est présenté comme *L'Œil de Vichy* est souvent, en fait, la rétine... des nazis » (Duparc 34). Au final, la critique est tellement préoccupée par la perception et la propagande qu'elle commente peu Pétain, qui est en fait central aux deux. En tant qu'image et voix qui animent la propagande de Vichy (Rossignol 337), il est aussi la synthèse du Chef et du Père (Azéma 25) qui détermine comment le peuple perçoit cette propagande.

La relation entre ce personnage et ces personnes se conçoit comme familiale, se façonne selon la perspective du « patriarche » Pétain, et se produit dans un milieu intergénérationnel modifié par la propagande. Octogénaire sans enfant, Pétain est présenté, et se voit, comme le « Père national » des « enfants » multigénérationnels de la famille française. La présentation provient d'un culte de la personnalité axé sur l'image et la voix³¹ du héros-bienfaiteur mythique (Rossignol 337), une invention pour « habiller Vichy et sa Collaboration d'État de manière convenable » (Azéma 207). La perception provient de l'imagination de Pétain, complice volontaire dans la réalisation d'un culte exaltant sa personne.³² Si le tout-évident fossé des générations ne concorde pas avec la

³¹ Dominique Rossignol remarque : « Le Chef Pétain développe un culte à son image.

L'image/présence/discours induit le réflexe Pétain = France = Sauveur = Espérance ». Il parle aussi du culte de la personnalité comme un « discours-image d'une propagande écran à l'enseigne d'un homme » (*Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944 : L'utopie Pétain*, Presses universitaires de France, 1991, pp. 94, 38). L'existence du magazine d'actualités « Images et paroles du Maréchal Pétain » atteste également les axes visuel et auditif de ce culte de la personnalité (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, op. cit., p. 77).

³² Pétain « est sûr de lui, conscient de son prestige, assuré de ses mérites, attaché aux honneurs qu'il ne recherche peut-être pas mais qui lui paraissent dus. Il garde le besoin de servir, d'être utile, presque

prétendue relation familiale, ce fait indique la caractéristique principale du milieu. Inventé, le milieu n'existe que dans une illusion influencée par la tromperie de la propagande et par l'imagination du Père. Ce milieu intergénérationnel se caractérise par une déconnexion générationnelle et relationnelle, qui nie l'existence même du milieu dans la réalité. La déconnexion générationnelle est particulièrement évidente dans des extraits des nombreuses visites de Pétain. Ils affichent l'image d'un vieillard qui, au mieux, est un parent éloigné plutôt que le « Bon Papa » de la France (Bertin-Maghit, *Les Documenteurs* 103).³³ À Toulouse et ses environs, Pétain semble être un arrière-grand-père recevant des fleurs de deux fillettes (00:09:09), un frère aîné serrant la main des anciens combattants (00:09:26) et un parent distant bavardant avec l'instituteur dans une école d'agriculture (00:09:47). Au contraire de ce que le commentaire prétend, chaque image met en scène une interaction entre connaissances, au mieux, plutôt qu'entre des proches intergénérationnels. De même, Pétain est une sorte de grand-père ancien qui tapote le torse d'un adolescent à Châteauroux (00:47:50) et un type de père Noël offrant un cadeau à un petit écolier à Vichy (01:01:09). Alors que l'image atteste avec constance la distance générationnelle, aussi tard que 1943 la propagande présente le Père comme un « ancien jeune en quelque sorte » (Miller 72), toujours caractérisé par « la jeunesse de l'esprit, de l'âme et surtout du cœur » (01:32:57) qui le rend proche de sa famille nationale. Entre-temps, la prétendue jeunesse éternelle a tellement imprégné de vertu le héros-bienfaiteur qu'il est devenu encore plus éloigné en tant que « Père des Pères »

d'exister, démarche qui le pousse en avant, jusqu'aux responsabilités suprêmes. » (Pierre Pellissier, *Philippe Pétain*, Hachette, 1980, pp. 216-17)

³³ Bertin-Maghit emploie le terme « Bon Papa » par rapport à la relation que Pétain imagine en particulier avec les tout-petits.

omniprésent (Miller 57) et bon Père national omniscient, dont l'œil est le seul qui voie juste (Miller 64). La famille nationale est ainsi « faite de ce qu'il voit (les Français), de ce qu'il ne voit pas (la lutte des classes), de ce qu'il feint de ne pas voir (la réalité nazie), de ce qu'il veut ne plus voir (les juifs, les communistes, les francs-maçons, etc.) » (Miller 64). Cette re-vision est effectuée par une Révolution nationale, dont la devise « Travail, Famille, Patrie » signale le retour à un mode de vie agricole d'antan centré sur un vieillard entouré d'une famille nombreuse. Autrement dit, l'illusion qui caractérise le milieu est optique et dominée par une perspective patriarcale.

L'illusion est également auditive et dominée par la voix du Père exprimant cette perspective. Au moyen d'une parole essentiellement continue (Pellissier 104), la voix assume une omniprésence par laquelle elle devient la contrepartie de l'œil omniscient, et la parole celle de l'image. Avec l'image, la parole manifeste ainsi la double déconnexion caractérisant le milieu. Comme l'image de la relation Père-famille affiche une distance générationnelle malgré ce que la propagande prétend, la parole fait remarquer une distance relationnelle en dépit de ce que l'imagination perçoit. Cette distance relationnelle se montre dans toutes les activités du milieu : les visites et voyages fréquents, les discours en direct et les messages radiophoniques. Dans chacun de ces événements, la parole articule la perspective patriarcale en sollicitant le respect dû au Chef-Père en tant que rénovateur de la France. C'est lui seul qui peut donner le sens de « Travail, Famille, Patrie » (Azéma 25). Conformément à la perspective, le sens se traduit par une autorité et une obéissance en alternance avec « un lien personnel qui implique une confiance réciproque » sur le plan affectif (Vergez-Chaignon 436). Cependant, l'autorité l'emporte sur l'affect, car la réciprocité est subordonnée à l'appel constant aux

Français d'obéir au Maréchal, de le croire et de le servir (Rossignol 15). La parole dans les messages radiophoniques,³⁴ en particulier, manifeste la distance relationnelle qui résulte d'une telle subordination. Elle privilégie le Chef sur le Père, l'autorité sur l'affection. Dans le tout premier message, la parole offre le don affectueux de la personne du Chef-Père pour atténuer les malheurs de sa famille (00:03:00). En même temps, elle se modifie en exigeant une obéissance à l'ordre de cesser le combat. Dans un message ultérieur, la parole charge les Français de remplir le devoir de justice en cessant les attentats contre l'occupant, évitant ainsi les représailles sanglantes. Seulement, l'appel à ne plus faire de mal à la France (00:37:56) semble exprimer de l'affection paternelle, et cela en guise d'ordre. La parole dans le message de Noël 1941 en fait autant en invitant la famille nationale à venir au Chef-Père avec confiance (00:26:25). L'invitation apparemment affectueuse suit en réalité une demande de la foi du cœur et de la raison, de la sagesse et de la patience, que les Français n'acquerront qu'à travers la discipline imposée par le Chef-Père. Si la parole dans le message de Noël 1943 semble accentuer l'affection sur l'autorité, elle exprime les vœux du Chef rendu impuissant par Berlin³⁵ et re-présenté par la propagande essentiellement sous le contrôle allemand.³⁶ La parole remarque donc l'absence des parents, partage l'espoir qu'ils retrouveront leur foyer et proclame l'affection de l'homme qui n'est là que pour les Français et qui les aime comme un père

³⁴ Pour une collection des messages, des appels, des discours et de l'allocution du Maréchal, voir *Discours aux Français 17 juin 1940-20 août 1944. Textes établis, présentés et commentés par Jean-Claude Barbas* (Éditions Albin Michel S. A., 1989).

³⁵ « Lors de l'invasion de la zone libre [en novembre 1942], il [Laval] obtient les pleins pouvoirs, y compris celui de promulguer seul les lois (Acte n° 12, 17 novembre 1942). Affaibli et isolé, Pétain en est réduit à des manœuvres sans portée. » (Henry Rousso, *Le Régime de Vichy*, Presses universitaires de France, 2007, p. 88)

³⁶ La chute de Pétain et la collaboration de Laval placent presque entièrement la propagande vichyste dans l'orbite de la propagande nazie.

(01:23:15). Cependant, elle les préface d'une exhortation suprême d'éviter une guerre civile, et ordonne à la famille française d'écouter la proclamation. Le Chef reste ainsi présent avec le Père, quelle que soit la propagande aux commandes. La parole finale, une promesse que les Français recommenceront à s'aimer (01:24:02), communique toute la confiance du Chef-Père en la relation familiale qu'il imagine. Ainsi façonné selon la perspective patriarcale et modifié par les propagandes, le milieu reste sous l'emprise de la tromperie et de la propagande. Bref, le milieu est toujours une affaire d'illusion.

Conformément à la place centrale de l'illusion dans la duplicité du régime de Vichy, le style de Chabrol joue sur la perception. Le réalisateur assume un point de vue derrière l'image et son commentaire d'origine, qui sont montés et commentés factuellement d'une façon qui les fait se confronter. Ainsi, le style consiste en un discours sur le « voir » manipulé par Vichy. Parfois, le discours permet aux extraits de communiquer par eux-mêmes. Une séquence de 1941 montre l'impression en masse, la distribution et le démarchage à domicile d'une photographie de Pétain en quatre poses. Elle se conclut par deux gros plans mettant en valeur la vue de Vichy. Sous la forme de la photographie, le maréchal Pétain devient la personne centrale du foyer : le propriétaire la considère d'un air approbateur tandis que le commentaire d'origine affirme que l'image chère à tous les cœurs doit être chez tout le monde (00:17:16-00:17:43). L'admiration excessive et le jeu peu convaincant n'ont pas besoin d'autre commentaire. De même, le message radio filmé de Noël 1943 (01:22:56-01:24:04) est une promotion de Pétain comme centre de la famille française. Cinq plans, cadrés différemment, tournent autour de Pétain dans le studio, où il est littéralement le centre de l'attention du réalisateur et

de l'équipe de tournage. Quatre plans frontaux, cadrés successivement plus près de Pétain, captent la focalisation radio-film pour le public et renforcent sa supposée centralité familiale. Tout en regardant fréquemment dans l'objectif, il exhorte les membres de sa famille nationale à tenir compte des conseils de celui qui les aime comme un père (01:23:18). L'isolation physique de Pétain de cette famille rend ridicule toute prétention d'en être la figure centrale. De façon similaire, la distance trahit l'impression supposée du contact intime de Pétain avec la famille nationale lors de la grande série de voyages en 1944. À Nancy (01:39:20-01:40:08), quatre plans d'ensemble présentent le Père national comme une figure miniature qui passe entre les deux moitiés d'une foule multigénérationnelle immense sans interagir avec personne. Dans les trois gros plans de son allocution cordiale depuis un balcon (01:39:39), le Père est une figure élevée et ainsi séparée des membres minuscules de sa famille. Encore une fois, le discours unilatéral suffit à lui-même pour confronter, voire contredire, ses propres prétentions.

D'autres fois, le commentaire factuel engage le dialogue avec l'image et son commentaire d'origine afin d'explorer la farce inhérente au « voir » manipulé par Vichy. Le gros plan d'une photographie de 1940 lance l'exploration en identifiant Pétain et le régime de Vichy comme étant l'origine de la farce. Alors que la majorité d'un grand groupe d'hommes regarde vers la droite de la caméra, Pétain en uniforme, devant et au centre, regarde directement l'objectif. Une reprise de *Maréchal, nous voilà !* (1941) ponctue le plan de quatre secondes, tandis que le commentaire factuel annonce « voici le gouvernement » (00:04:26). Ici, le discours expose non seulement le manque de synchronisation qui caractérisera le régime tout au long de sa trajectoire, mais parodie également sa duplicité en prétendant qu'il en est autrement. Dans une paire de

séquences successives, l'exploration de la farce assume un ton glaçant. Une vingtaine de plans dans la première séquence montrent le départ des enfants en vacances d'été (00:44:04-00:45:00). Le commentaire d'origine promouvant le Secours national alterne avec le commentaire factuel remarquant des rafles et la déportation des Juifs. Des remarques sur la détention en juillet 1942 de 8 160 hommes, femmes et enfants juifs dans le Vélodrome d'hiver (00:44:28) accompagnent trois plans de demi-ensemble des groupes d'enfants supervisés dans les camps de vacances. Puis des remarques sur le transport des adultes au camp d'internement de Drancy le 31 juillet sont associées à un plan rapproché poitrine de deux parents et à un plan moyen des enfants, dans un train en partance, se faisant au revoir de la main (00:44:53). L'effet est poignant, voire tragique. Dans la deuxième séquence (00:45:00-00:45:38), une vingtaine de plans montrent la production de carbone, qui servira de source alternative de carburant (00:45:01-00:45:39). Le commentaire factuel lance une seule remarque sur la déportation des adolescents et des enfants de moins de seize ans pour une extermination immédiate à Auschwitz (00:45:18). La remarque coïncide avec la fermeture du couvercle d'un grand brûleur rempli de bois et l'ouverture du couvercle pour révéler les restes de charbon de bois (00:45:13-00:45:26). Encore une fois, l'allusion à l'Holocauste est claire. Au moyen de cette paire de séquences, le discours expose ainsi des conséquences sanglantes de la farce, qui dure jusqu'aux jours ultimes de Vichy. Par conséquent, la séquence de treize masques macabres tirée du dernier des films d'actualités de l'Occupation (01:46:11-01:46:44) fournit une image toute faite pour conclure l'exploration de la farce et de l'œil de Vichy. Ici, le commentaire factuel sur l'exil de Pétain et les membres de son gouvernement alterne avec le commentaire d'origine sur une exposition de masques

« grotesques et effrayants » (01:46:30), dont les yeux sont grands ouverts, fermés, des fentes creuses, et apparemment inexistantes. Le dialogue entre le commentaire factuel et l'image avec son commentaire d'origine établit donc une association qui parodie la farce et l'œil de Vichy. Compte tenu de l'intention de Chabrol de révéler les deux, ce dialogue constitue la pique finale du discours et l'expression suprême de son style.

Ce style consiste donc en un discours effectué par la soi-disant disparition du réalisateur derrière les extraits d'archives (Dorléac 58), qu'il a triés sur le volet et montés avec très peu d'interventions (Guérif 197). De ce point de vue, Chabrol fixe son regard sur le « voir » de Vichy d'une manière directive. Ces investissements créatifs, ainsi que les interprétations du public et de la critique, manifestent une déconnexion multigénérationnelle avec l'image, comme en témoigne un regard vers l'extérieur. Dans l'interprétation du public, la déconnexion se révèle dans le choix des appuis pour comprendre la « succession saccadée d'images » destinée à faire comprendre « *que le régime 'a trompé'* » (Duparc 34, italique dans l'original).³⁷ Afin de déceler le trompe-l'œil de Vichy affirmé par Chabrol (Boza), les spectateurs post-générationnels s'appuient sur l'histoire, attestant ainsi une rupture temporelle avec l'image et avec son trope de famille. Les spectateurs de la première génération s'appuient plutôt sur des souvenirs personnels appartenant à un passé « familial », évoqué par l'image montée mais différant d'elle. De concert avec cette déconnexion multigénérationnelle, le public en général regarde le « voir » supposé du régime de Vichy comme extériorisé à travers le regard de

³⁷ Jean Duparc cite l'affirmation que Chabrol a écrite pour le dossier de presse pour *L'Œil de Vichy* (« *L'Œil de Vichy : Chabrol et Vichy : un rendez-vous manqué* », *Positif*, no. 386, avr. 1993, p. 34).

Chabrol. Dans l'interprétation des critiques, la déconnexion se révèle dans l'analyse du regard directif de Chabrol sur « le regard de Vichy sur ces (ses) quatre années d'histoire de France » (Duparc 34). Indépendamment de leur position générationnelle, les critiques analysent la lecture a posteriori et saccadée du « mensonge par omission de Vichy » comme un travail historique. Ils trouvent pourtant que la lecture par Chabrol constitue « la surimposition d'une nouvelle couche de mémoire chaotique » (Dorléac 60). Toutes les générations des critiques sont donc également éloignées de l'image par l'histoire et la mémoire, et par conséquent sans rapport générationnel avec elle. Outre cette déconnexion, la critique dirige le regard vers l'extérieur en plongeant dans le regard biaisé de Chabrol. Ce dernier regarde l'optique de la propagande à travers laquelle Pétain et Vichy ont présenté leur politique de collaboration et ont truqué ses conséquences. En fait, le regard directif de Chabrol exprime une autre interprétation. Elle se base pourtant sur les images de sources et concerne « 'la vérité des mensonges' » qui se trouvent dans la « 'vision de la France et des Français qui est celle que Vichy souhaitait' » (Boza). Membre de la première génération, Chabrol estime que ces images parlent d'elles-mêmes et sont par conséquent auto-accusatrices. Son choix de regarder par derrière les images est nécessaire pour que celles-ci transmettent la vérité de leur tromperie. « '*L'Œil de Vichy* est donc un étalage de mensonges, d'altérations de la vérité, de mauvaise foi.' » (Chabrol, cité dans Boza)

En conclusion, par son approche stylistique dans *L'Œil de Vichy*, Chabrol rejoint d'autres témoins de la première génération osant affronter la mémoire des années noires. Par le biais de l'image filmique, il implique aussi les postgénération. L'ensemble

de l'engagement avec l'image manifeste un regard vers l'extérieur et une déconnexion multigénérationnelle qui, en caractérisant la représentation qui en résulte, sont symptomatiques de ce qui, dans les années 1990, réfrène le travail de mémoire des années noires. De la même manière que les images de sources, la représentation constitue la trace « d'un regard porté sur l'époque » (Véray ¶ 8). Le regard porté sur les années noires voit la confusion des politiques et des loyautés déclenchées lorsque la politique collaborative de Vichy a préempté les valeurs de la République, et lorsque la vision patriarcale de Pétain a redéfini les relations en termes de pétainisme. Bref, ce regard visionne les mensonges masquant la rupture idéologique au sein de la mémoire traumatique des années noires. Le regard sur l'époque des années 1990 met au jour la réaction à la résurgence de cette mémoire non résolue quand la quête de l'histoire vraie des années noires déterre le problème épineux de la collaboration. La réaction, juger Vichy une fois pour toutes, préoccupe tellement la première génération qu'elle concerne également les postgénérationnelles. Le regard vers l'extérieur et la déconnexion multigénérationnelle trahissent ainsi la volonté de contourner la rupture idéologique des années noires en la réduisant à la collaboration et au pétainisme. En résumé, la représentation signale une véritable tentative d'affronter la mémoire traumatique et son échec en continuant à déplacer le blâme. Elle révèle ainsi un désengagement avec l'image de la part de la première génération, et une entrave pour s'engager avec elle de la part des postgénérationnelles. En tant qu'indicateur des progrès dans ce travail, la représentation de *L'Œil de Vichy* signifie donc le manque de réconciliation continu de la France avec son passé vichyste, même face aux forces exigeant la résolution de sa mémoire.

Pétain

Long métrage tourné en extérieur avec une distribution et une équipe assez considérables,³⁸ *Pétain* se trouve en concurrence avec *L'Œil de Vichy*, dont l'approche documentaire réduit le temps de production et trouve les faveurs du ministre de l'Éducation Jack Lang³⁹ sous le second mandat du président Mitterrand. Au lieu des extraits affichant ces hommes politiques dans les actualités, *Pétain* se compose de séquences incarnant, pour la première fois, « Philippe Pétain et Pierre Laval, sous les traits de deux acteurs » (Conan). Cette approche novatrice indique la mixité des générations impliquées dans l'adaptation de la biographie de source à l'écran. L'historien-auteur de cette biographie Marc Ferro est un membre de la première génération de la mémoire des années noires. Le co-scénariste Alain Riou et le scénariste-réalisateur Jean Marbœuf appartiennent à la charnière de la première et de la deuxième générations, qui porte le poids du devoir de mémoire. Né dans l'après-guerre, le producteur Jacques Kirsner se sent aussi obligé de transmettre l'histoire d'une génération en train de disparaître. La mixité représente une distance qui permet de l'audace tout en approchant la mémoire troublante, alors *Pétain* assume une approche frontale d'un sujet considéré sensible. Par conséquent, la production du film provoque un malaise et se trouve sous surveillance gouvernementale (*Un rapport accablant : Retour* 00:42:45). Le sujet sensible

³⁸ « Trois à quatre mille figurants vichysois [participaient] jusqu'à la mi-août à cette grosse production française (58 millions de francs) » (« Cinéma : Les fantômes de Vichy. Un film en cours de tournage 'Pétain' dans une ville dont le passé colle à la peau », *Le Monde*, 16 juin 1992).

³⁹ Il fallait que le producteur Jacques Kirsner fasse appel au ministre du Budget Michel Charrasse pour intervenir auprès de Lang en faveur de *Pétain* (*Un Rapport accablant : Retour sur le film Pétain*, réalisé par Roland-Jean Charna, Inser&Cut Prod, 2016, 00:16:50). À sa sortie, « 'Pétain' est en concurrence avec 'L'œil de Vichy' de Claude Chabrol, faux documentaire ..., présenté en grande pompe et revendiqué par Jack Lang alors ministre de la Culture. » (« *Un rapport accablant : Le bonus* », *L'Œil du Témoin TV*)

est la relation actuelle avec la mémoire des années noires comme étant réduite à Pétain et Vichy. Le malaise vient au moins de la part de Mitterrand, dont la « saison vichysoise » (Jeancolas, « Fonction du témoignage » 17) fait l'objet d'*Une jeunesse française, François Mitterrand 1934-1947* à paraître l'année suivante. Ainsi, Mitterrand hésite, pour des raisons nationales et personnelles, à rouvrir la mémoire des années noires.⁴⁰ Le malaise et la surveillance contribuent à retarder la sortie de *Pétain* jusqu'à deux mois après la projection du documentaire *L'Œil de Vichy*. Ainsi, *Pétain* ne naît qu'après coup (« *Un rapport accablant* : Le bonus »), tandis que le malaise persiste puisque le film aborde de face « les rapports troubles et obsessionnels qu'entretiennent les Français avec le souvenir » des années noires (Conan).

D'une part, l'approche frontale de *Pétain* reflète l'objectif de la biographie de source parue en 1987. Œuvre volumineuse du même titre réalisée par l'historien Marc Ferro, la biographie cible le « pétainisme » à travers l'attitude des Français envers leur Chef pendant les années noires (Ferro I). Basée sur des documents officiels et sur des écrits de l'entourage proche de Pétain, cette biographie relationnelle révèle le « mariage » de la France avec Pétain et la perversité du régime de Vichy (Ferro II). La résurgence de la mémoire des années noires six ans après la parution de l'œuvre indique que le diagnostic touche encore un point sensible. Ferro lui-même sert de consultant historique du film, tandis que la biographie contribue au pétainisme nuancé et à la notion d'interactions intimes. D'autre part, l'approche frontale reflète l'accent des co-scénaristes Alain Riou et Jean Marbœuf sur les personnages impliqués dans le « mariage » et la

⁴⁰ Pour une discussion détaillée des raisons personnelles, voir « Symposium on Mitterrand's Past » (*French Politics and Society*, vol. 13, no. 1, 1995) pages 4 à 35.

perversité. Leur adaptation dépend en grande partie du scénario de Jean-Pierre Marchand,⁴¹ écrit pour le projet originel de 1987-1988 du producteur Jacques Kirsner (*Un rapport accablant : Retour* 00:04:39, 00:12:19). Riou se concentre sur le « vieux couple à la Ionesco », Philippe Pétain-Pierre Laval (Ferro 524), développant Laval en tant que personnage de méchant mais humanisé, et se focalisant sur ses échanges oppositionnels avec Pétain. Ces échanges attribuent une intimité à leur relation obligée, et contribuent au sens général de Vichy se jouant comme une opérette (*Un rapport accablant : Retour* 00:26:32). Marbœuf invente trois « petits personnages » et leur milieu à l'Hôtel du parc. Représentatifs du peuple, ils se trouvent mêlés à l'opérette et divisés par ses conséquences semi-tragiques. Riou et Marbœuf présentent ainsi le mariage avec Pétain et la perversité de Vichy comme vus d'en haut et d'en bas. Leurs efforts finissent le projet entretenu par Kirsner durant « six années d'obstacles ... et quatre projets avortés » (Conan). Bien que Kirsner insiste sur un accent pédagogique (*Un rapport accablant : Retour* 00:30:51), il est éclipsé par les contributions de Ferro et de Riou et Marbœuf, l'exactitude historique des événements et l'ajout de la fiction. Enfin, l'approche frontale exprime le regard socialement engagé du réalisateur Marbœuf et son intérêt pour « la fragilité de la condition humaine » (Alion). La tentative de fusionner l'histoire et la fiction donne à Marbœuf « l'occasion ... de fustiger le régime de Vichy et d'exprimer encore sa fibre antiautoritaire et son refus de la comédie des apparences » (« Jean Marbœuf »). Passionné des dialogues, des mots d'auteur et des situations (Alion), Marbœuf l'exprime

⁴¹ Dans sa critique impartiale du film *Pétain*, Éric Conan note également que « le scénario doit visiblement beaucoup au 'Laval' de Fred Kupferman (Balland, 1987) et au regard ironique et désabusé d'un témoin de premier plan, Moulin de Labarthète, qui ... publia ses souvenirs amers et goguenards ('Le Temps des illusions', Le Cheval ailé, 1947) » (« *Pétain*, le film », *L'Express*, 29 avr. 1993).

au moyen de relations centrées sur Pétain qui soumettent de vraies personnes politiques et les trois personnages fictifs à l'influence de sa vanité. Au film, le réalisateur Marbœuf apporte ainsi une théâtralité et une caractérisation qui communiquent l'aspect d'opérette de Vichy et son effet semi-tragique.

« Le peuple va où les autorités mènent » (00:00:05). Cette citation de Charles Péguy⁴² dans le pré-générique introduit Pétain comme le centre des douze segments du film. L'affirmation finale : « Le pétainisme n'a jamais été jugé » (02:06:26) résume la relation des Français avec Pétain que les segments développent. Le maréchal Pétain entre dans le premier, suite à une attaque aérienne en juin 1940 visant un pont défendu par une poignée hétéroclite de soldats français. Parmi eux figure François (00:01:07), sous-chef à l'Hôtel du parc où Pétain et son gouvernement de Vichy seront hébergés après de brefs séjours au Château de Cangé (00:12:00) et à Bordeaux (00:18:05), dans les segments deux et quatre. En route vers l'hôtel, François passe devant le château au moment où Pétain déclare aux officiels français qu'un armistice est nécessaire (00:15:46). Cette deuxième rencontre identifie François comme l'un des trois personnages ordinaires avec qui Pétain va interagir à Vichy. Les deux autres sont Bergaunon et Colette, et ensemble ces trois représenteront le « mariage » de la France avec Pétain, vu d'en bas. Entre-temps, la conversation téléphonique du Chef Pétain avec sa femme et la

⁴² Le choix de Péguy reflète sa réhabilitation au début des années 1990 par le philosophe Alain Finkielkraut, parmi d'autres (Jean-Marc Bastière, « Charles Péguy, écrivain vivant », *La Vie*, 5 sep. 2014). Plus important encore, le choix indique la correspondance socialiste entre la vision de Péguy de la fraternité et de la liberté (Elizabeth Lee, « Ideals in Modern French Literature. Charles Péguy », *The Library*, Volume s3-VII, iss. 25, 1916, pp. 53-65) et l'intérêt de Marbœuf pour « la fragilité de la condition humaine » (Yves Alion, « Entretien — Jean Marbœuf à l'occasion de la sortie de trois de ses films en DVD », *L'Avant-scène cinéma*, 28 fév. 2019) et sa fibre antiautoritaire (« Jean Marbœuf, Carrière », *Cinémathèque française*).

conversation de Laval avec son chauffeur révèlent la vanité et les ambitions qui vont caractériser la relation Pétain-Laval. Le Chef est irrité d'être considéré comme une mascotte (00:08:50), et Laval est résolu à ce qu'il ne soit que cela dans le nouveau gouvernement (00:11:43). Des manœuvres politiques à Bordeaux présentent des hommes politiques qui vont figurer dans l'entourage proche de Pétain, et lancent la relation Pétain-Laval qui va déterminer le parcours du régime de Vichy alors qu'il est éclipsé par le III^e Reich. Ces hommes politiques vont représenter le « mariage » de la France avec Pétain vu d'en haut. Les deux visions convergent dans le segment quatre avec l'arrivée de Pétain et de son gouvernement à Vichy pendant la célébration du mariage de François et Colette. Inséré au milieu de la fête (00:31:25), le maréchal Pétain occupe le devant de la scène. Le porteur Bergaunon annonce et salue Pétain, qui sort de son automobile sous les acclamations de la foule pour donner une bénédiction paternelle aux jeunes mariés.

De même, Pétain est le centre politique et diplomatique des segments cinq et six, où il est le Sauveur national qui reçoit les pleins pouvoirs à Vichy le 10 juillet 1940 (00:46:10), et un collaborateur apparent qui serre la main d'Hitler à Montoire le 19 octobre 1940 (00:59:15). Redevable à Laval d'avoir négocié son acquisition des pouvoirs, Pétain exerce néanmoins librement ce pouvoir lorsque la collaboration commence à éroder sa popularité en tant que Père national. Il interprète la multiplication des lettres de dénonciation (01:02:56) et des articles défavorables de la presse parisienne (01:15:05) comme des retombées du rendez-vous à Montoire devenu de plus en plus impopulaire. Vindictif envers Laval qui lui a imposé le rendez-vous (01:15:16), Pétain le trompe pour qu'il démissionne (01:13:14-01:14:42), puis le fait incarcérer (01:17:23) jusqu'à ce que

Hitler ordonne sa libération (01:19:09, 01:21:38). Complices de la ruse, les membres de l'entourage proche sont aussi chargés de maintenir l'image de Pétain alors même que le III^e Reich empiète de plus en plus sur l'autorité de Vichy. En fait, l'entrée armée du général Abetz en zone libre pour communiquer l'ordre d'Hitler concernant Laval déclenche une série de coups positionnant le Reich pour mettre Vichy KO. Dans les segments sept à dix, Pétain exige un serment de loyauté envers sa personne et son régime (01:25:06), avant que Laval ne devienne le seul facilitateur de la collaboration avec le Reich (01:41:41). Dans ce rôle, Laval ordonne la déportation des Juifs de Paris en juillet 1942 (01:43:38), puis installe la Milice pour combattre la résistance armée croissante menaçant la France de guerre civile (01:50:01). Les deux derniers de ces segments signalent également les sorties de François, Colette et Bergaunon, dont les positions de résistance, d'attentisme et de collaboration reflètent les factions qui divisent la nation. Finalement, le Reich se trouve en déclin imminent dans les segments onze et douze. Comme mesure ultime, Berlin arrête Pétain en août 1944 (02:00:01) et le séquestre au château de Sigmaringen en Allemagne (02:08:48). Là, il rejoint la plupart des membres de son gouvernement, mais simplement en tant que l'un des nombreux prisonniers politiques. Privé de statut, Pétain est ainsi traité d'égal à égal par Laval, qui met fin à leur relation en pointant le défaut le plus flagrant de Pétain : le manque de courage (02:05:30). La réponse muette et le recul lent du Chef déchu préfigurent sa fin en prison annoncée par la voix off ; ils suggèrent aussi le pétainisme non résolu signalé sur la notice de clôture (02:06:26).

En conséquence de l'influence de Kirsner et des contributions de Ferro, Riou et Marbœuf, *Pétain* est classé film historique, bien qu'il soit centré sur Pétain en interaction avec des personnes réelles et des personnages fictifs. Cette focalisation donne pourtant lieu à sa classification comme film biographique (Macnab 50), ou même film de fiction (« Cinéma : Les images ») « à la prétention historique » (Conan). Le mélange d'histoire, de biographie et de fiction s'avère significatif dans une réception peu favorable qui est différenciée par la position générationnelle. La majorité du public se compose de jeunes générations qui préfèrent un cinéma divertissant plutôt que quelque chose de pédagogique conforme aux désirs de Kirsner. À cause « des dialogues démonstratifs », des « séquences illustratives » et de « l'incarnation des différentes idées par des personnages emblématiques », le film se lit comme « un livre d'image historique » visant un public scolaire (Bonini).⁴³ Ce film de 132 minutes survolant quatre années d'histoire nationale n'intéresse guère à cette majorité, qui le perçoit comme « Pétain raconté aux jeunes » (*Un rapport accablant : Retour* 00:31:31). En outre, une intrigue secondaire et fictive concernant trois jeunes personnages mineurs et transitoires ne compense pas l'histoire-biographie sur l'octogénaire distant Pétain. Finalement, la médiatisation du « procès de Vichy », qui implique déjà ces jeunes générations dans la mémoire des années noires, fait peu nourrir plus d'intérêt pour l'histoire de la période.

Une minorité du public se compose de membres de la génération des années noires. Leur réception de *Pétain* est marquée par la distance plutôt que par le désintérêt.

⁴³ D'autres critiques considèrent aussi que la portée de *Pétain* est « [d]idactique et utile à l'édification des jeunes générations » (Françoise Audé, « *Pétain : Chef de l'État français* », *Positif*, no. 388, juin 1993, p. 31), ou que le film « évite largement » le défaut de tenter d'être un cours d'histoire, « mais reste didactique » (« Cinéma : Les images de Vichy — Pour l'historien Henry Rousso, le film de Jean Marbœuf, *Pétain*, après *L'Œil de Vichy*, de Claude Chabrol, marque la fin d'un tabou », *Le Monde*, 5 mai 1993).

Cette minorité se préoccupe de l'incarnation de Pétain, la première dans un long métrage français (Conan), qui remonte à la surface le rapport continu des Français à la mémoire de Pétain (*Un rapport accablant : Retour* 00:17:51). Pour certains, « l'histoire est toujours trop chaude, mais pour d'autres ... elle n'est que le passé conjugué au présent » (Audé 30). Tous manifestent pourtant la même volonté : la tenir à distance. L'incarnation de Pétain par Jacques Dufilho entraîne des comparaisons audio-visuelles attestant la résurgence de la mémoire des années noires, mais la confinant sur le plan superficiel. Lors du tournage à Vichy, certains « vieux curistes, venus en curieux, ont un frisson » en voyant Dufilho et sa ressemblance étonnante au maréchal Pétain (Honorez). D'autres qui « y étaient » sont d'un avis contraire. « 'Il était plus grand.' 'Il avait un peu plus de ventre.' » (« Cinéma : Les fantômes ») Pour ceux-ci, Dufilho, « malgré le maquillage, ne ressemble pas du tout à l'homme providentiel », bien qu'il « possède, de manière troublante, la même voix » (« Cinéma : Un 'Pétain' chagrinant »). À la projection, les spectateurs de la génération des années noires sont également d'accord que la voix de Dufilho « retrouve tellement celle de Pétain lui-même qu'il fait illusion en bloc », incarnant ainsi Pétain de façon crédible (Audé 30). L'union du réel et de la fiction dans l'illusion permet donc que cette minorité du public accueille le film sur la base des détails qui gardent l'essentiel de la mémoire troublante sous la surface. À la fois pour la minorité et la majorité du public, même la prestation de Kirsner, Marboeuf et Dufilho « sur le plateau de 'Bouillon de culture' » ne parvient pas à faire changer d'avis. Les jeunes générations restent désintéressées du mélange d'histoire et de biographie, tandis que la première génération évite de faire face à la mémoire qu'il déclenche (« *Un rapport*

accablant : Le bonus »).⁴⁴ En fin de compte, *Pétain* est un échec au box-office (*Un rapport accablant* : Retour 00:49:48).⁴⁵

Pétain reçoit aussi un accueil peu enthousiaste de la part de la critique multigénérationnelle.⁴⁶ Contrairement à la préoccupation de l'incarnation de Pétain, la critique se concentre sur des « problèmes » structureaux et relationnels qui résultent du fait de mêler « fort maladroitement la petite et la grande histoire, la vie dans les cuisines d'hôtels vichysois et les jeux de coulisse puérils d'un gouvernement qui a odieusement mis son appareil au service du national-socialisme allemand » (Charbonneau 43). Bien que la grande histoire mêle justement l'histoire et la biographie, sa représentation de la relation de Pétain et Laval diffère nettement de « l'image faussée de ce duo » (Conan) perpétuée dans la mémoire des années noires. Montrant la relation dans son intimité, la représentation remet Pétain à sa place et rend Laval plus humain. Elle corrige donc la fausse représentation du vieillard trompé par le maudit manipulateur (Conan), et nécessite un réajustement de la part des Français qui se souviennent toujours de l'affable, sénile Pétain et du perfide, malveillant Laval. Bref, « Pétain ... est chargé, car il est capricieux, fourbe, vaniteux, tandis qu'une certaine cohérence est restituée à la politique de Laval, persuadé qu'il sauvegarde les intérêts du pays » (Bourget 83). Pour les critiques de la génération des années noires, la représentation évoque les loyautés

⁴⁴ Précisément : « ... la prestation des principaux protagonistes, Jacques Kirsner, Jean Marbœuf et Jacques Dufilho sur le plateau de 'Bouillon de culture' ne vont pas convaincre un public qui de toute façon ne voudra jamais voir ni affronter ce miroir décidément peu flatteur. » (« *Un rapport accablant* : Le bonus », *op. cit.*)

⁴⁵ Le film *Pétain* ne voit que 251 548 entrées en France (François Bonini, « Pétain – la critique du film + le test DVD », *À voir à lire*, 7 nov. 2018).

⁴⁶ En dépit de l'échec en 1993, la disponibilité du film *Pétain* en VOD et à l'achat digital en 2021 offre « peut-être l'occasion d'un second regard » sur ce biopic (François Coulaud, « *Pétain* : le biopic inédit de Jean Marbœuf en VOD et achat digital le 6 août », *Mémoires de guerre*).

idéologiques qui divisaient la nation à cette époque, et réveille la mémoire traumatique qu'elle a léguée. Ces legs impliquent aussi les critiques des plus jeunes générations dans la mémoire, alors que le traumatisme les touche d'une manière généralisée plutôt que personnelle. Autrement dit, le réajustement « est affaire de génération » (Bourget 83) qui devient multigénérationnelle.

Les critiques de toutes ces générations se trouvent dans une position comparable par rapport à la petite histoire. Ils considèrent que les problèmes structuraux et relationnels résultent de la fiction qui détourne par intermittence l'attention de l'histoire et la biographie. Bien que le couple crédible Pétain-Laval véhicule une « représentation-reflet des reflets légués par l'époque » (Audé 30), les trois domestiques d'hôtel inventés et peu développés ne sont que vaguement liés à cette grande histoire. Ils introduisent donc une inconsistance (Audé 31) suffisamment fréquente pour que leur petite histoire fasse du film « un pamphlet cousu de gros fil » (Jeancolas, « Fonction du témoignage » 19). En même temps, la relation de ces trois domestiques avec Pétain reste ancrée dans l'histoire-biographie car elle représente la vue d'en bas des gens ordinaires essayant de comprendre le régime de Vichy (*Un rapport accablant : Retour* 00:25:04). Cette relation est donc jugée superficielle, mais reconnue comme affichant la nation divisée en résistance, attentisme et collaborationnisme (Audé 30). Tout ramène ainsi « au discours politique du film, discours à la fois juste et percutant » (Audé 31), qui conserve une valeur didactique même s'il ne communique pas suffisamment « la tragédie de l'époque » (« Cinéma : Les images »). Ce qu'il communique est pourtant sans concessions. Le pamphlet cousu de gros fil « s'en prend à Pétain et à Laval avec une férocité joviale et efficace » tout en annonçant franchement : « Pétain est un salaud. » (Jeancolas,

« Fonction du témoignage 19) La réception peu enthousiaste de *Pétain* engage donc tous les critiques dans un règlement de comptes qui relance le débat sur les « anciens responsables du régime de Vichy » (Audé 31). En résumé, les problèmes structuraux et relationnels impliquent les critiques multigénérationnels dans un mélange d'histoire, de biographie et de fiction, qui remue « les cendres du passé » et interroge « la mémoire qui oublie et l'oubli qui préserve » (Charbonneau 43).

Ainsi, des relations constituent le film. Elles existent au sein d'un milieu composé de Pétain, en tant qu'inventé patriarche-Père, et des trois générations plus jeunes d'une « famille » vichyste imaginée. Passionné de l'invention, Pétain joue le rôle par une illusion comprenant deux échelons multigénérationnels familiaux. Un entourage composé de politiciens des deux générations plus jeunes que le patriarche est chargé de maintenir son image de Père national. Des auxiliaires consistant en trois employés d'hôtel assez jeunes pour être ses arrière-petits-enfants sont soumis à une relation avec ce Père. Pétain s'affirme en définissant, à travers la perspective du patriarche-Père inventé, le milieu qu'il partage avec son entourage et ses auxiliaires. Cependant ses véritables interactions condescendantes avec ces gens découvrent l'illusion de la famille. Avec l'entourage d'en haut, la condescendance se traduit en infantilisation, avec les auxiliaires d'en bas en paternalisme. Le milieu est donc la « famille » quadri-générationnelle de Vichy, fragmentée par un écart grandissant entre l'illusion et la réalité. L'interaction de Pétain avec le jeune auteur de son premier message radiophonique préfigure à la fois l'infantilisation de l'entourage bigénérationnel et le paternalisme des très jeunes employés d'hôtel. Essentiellement leçon de stylistique infléchie par l'illusion émergente,

l'interaction a lieu dans la salle de classe d'où est diffusé le message. Pétain est assis dans la chaise du maître. Tout en se déclarant « l'Académie française » même (00:22:19), ce maître rabaisse son jeune élève pour des erreurs stylistiques quoique ce dernier ait suivi à la lettre ses consignes. L'élève-rédacteur accepte à contrecœur l'infantilisation, tandis que le maître-Pétain corrige le texte. Un fondu enchaîné relie la leçon à l'émission au moment même où le hautain Pétain prononce la formulation corrigée, « Je fais à la France le don de ma personne » (00:22:38).

L'image du Père national ainsi lancée, la condescendance ne doute pas de la soumission des hommes de l'entourage à Vichy à la même infantilisation. Bien que tous, sauf Laval, s'y soumettent, leur concession devient de plus en plus indépendante du patriarce alors que le milieu se fragmente au fil des années. L'échange avec cinq membres de l'entourage en 1940 illustre la soumission initiale. Littéralement occasion de reproduction, le patriarce — assis, vêtu de son uniforme de la Première Guerre mondiale, et apparemment endormi — pose pour un portrait et un buste. Les cinq membres sont des copies en cours de formation, leurs commérages chuchotés imitant la critique du patriarce de Laval, son tabagisme et sa position sur la question juive (00:56:05). Ni endormi ni sans le savoir, le patriarce interrompt le ragot pour réprimander l'homme qui a osé l'interroger sur la réglementation juive allemande. Remettre en cause la loyauté de cet homme suscite un silence qui signale à la fois une conformité reportant la fragmentation de la « famille », et l'écart s'élargissant déjà entre l'illusion et la réalité. À mesure que la situation politique se détériore et que Pétain est déchu de son autorité, cette fragmentation est de plus en plus évidente, notamment autant que la concession à l'infantilisation évolue. Elle devient une puérité que

l'entourage assume même quand le patriarche n'est pas présent. L'échange entre les cinq membres quand ils se rencontrent dans la salle de courrier l'illustre. Au courant des retombées sociales de la politique vichyste qui s'aggravent dès l'hiver 1941, ils sont impliqués dans la lecture de deux lettres à Pétain dénonçant un voisin ainsi que le « catéchisme » de la Révolution nationale (01:02:56). Semblable à une scène de cinq frères divisés sur des bêtises de deux d'entre eux en l'absence d'un parent, l'interaction se caractérise par une puérilité devenue la norme. Deux des hommes plaisantent sur le contenu des lettres, deux évitent de s'en mêler, et le cinquième défend la morale vichyste. La division tripartite se reproduit aussi dans un échange suscité par la volte-face fantasque de Pétain sur les représailles sanglantes de Berlin contre les résistants français (01:33:12). En présence du Maréchal, trois hommes de l'entourage répondent à la condescendance en faisant appel à l'orgueil de Pétain afin de le conseiller. Un échange de regards exprime l'accord sur les conseils, ainsi qu'une conscience partagée du chasme entre l'illusion et la réalité. La maturité du moment régresse vers la puérilité dans l'intimité. Celui qui a énoncé les conseils fulmine sur la collaboration avec un « k » majuscule, tandis qu'un autre prend note de l'emportement dans un calepin, comme un enfant ayant l'intention de cafarder. Le troisième baisse les yeux pour éviter toute implication. Si la puérilité assumée atteste une fragmentation du milieu bien amorcée, le retour de Laval au gouvernement en 1942 l'accélère, alors que sa direction garantit la détérioration de la politique et la déchéance de Pétain.

Dès le départ, Laval est le rival plus jeune dans une relation arrangée avec un patriarche perpétuellement offensé par son refus de se soumettre à l'infantilisation. Le refus a tellement tendu la relation par le renvoi de Laval en 1941 (01:13:14) que la

fragmentation ultime du milieu est certaine. En attendant, la condescendance perpétuelle, encouragée par la complicité de l'entourage apparemment soumis, perpétue l'illusion. Le patriarche a l'intention de dénigrer l'insoumis Laval mais se trouve, au lieu de cela, mêlé dans un renversement de rôles. Le cadet, plus mûr, s'oppose à l'enfantillage et à l'inconstance du patriarche, demande une explication pour le renvoi et prédit la désapprobation de Berlin. Si l'écart du protocole patriarcal accentue la fragmentation, la réponse de Pétain l'intensifie. Comme un enfant furieux de se voir refuser ce qu'il veut, il ordonne à Laval de se taire (01:15:31) et s'exclame à trois reprises que Laval a perdu sa confiance (01:15:37). Son énoncé, « Et puis, les Français ne vous aiment pas. Voilà. » (01:15:34) trahit la condescendance qui est à la fois au cœur de l'illusion et également la cause de la fragmentation. Le refus de Laval de céder à ce vieillard enfantin expose l'illusion et aggrave la fragmentation. Son affirmation que Pétain n'est qu'une girouette qui tourne dans tous les sens (01:15:43) insulte l'orgueil du patriarche, scelle le renvoi et préfigure l'échange final. Malgré sa stature réduite après le retour obligé de Laval, Pétain persiste dans l'illusion de patriarche-Père jusqu'à ce que sa séquestration à Sigmaringen fasse de lui un chef dépourvu de l'autorité et un père séparé de sa famille française. La condescendance reste pourtant inchangée, et l'infantilisation s'adapte aux relations modifiées. Par conséquent, Pétain envisage un tête-à-tête d'adieu avec Laval (02:03:02) lors duquel il perpétue l'illusion de sa propre innocence en ridiculisant le rapprochement de son rival avec les Allemands. Au lieu de cela, il se retrouve à faire une série d'aveux sur son vrai rôle dans la collaboration. La remise en cause par Laval du retour en France prévu de Pétain l'oblige à reconnaître sa complicité dans l'antisémitisme nazi. La remarque de Laval sur leur désir commun d'un succès de l'Allemagne provoque un

deuxième aveu, quoique sous-entendu par l'accusation selon laquelle Laval l'a souhaité plus longtemps. La protestation de Laval contre son rôle assigné comme vilain et traître incite Pétain à prétendre avoir été le bouclier, aveu voilé de sa co-complicité qui veut également dissimuler son inconstance. Enfin, Laval dénonce la dissimulation en diagnostiquant l'hésitation politique de Pétain comme un manque de courage (02:05:29). Insoumis, le patriarche prétendu échange un regard défiant avant de se retirer silencieusement. Ainsi, le refus de Laval de céder à l'infantilisation entraîne la fragmentation ultime du milieu en exposant une réalité qui chasse l'illusion.

Entre-temps, le « Père national », qui a fait don de sa personne à la France, manifeste la condescendance qui ne doute jamais de la soumission des trois très jeunes employés d'hôtel à son paternalisme. François, Colette et Bergaunon commencent par se soumettre à la figure apparemment bienveillante mais autoritaire. Ensuite, ils se divisent peu à peu sur leur rapport à un Père national dont les actes réels correspondent de moins en moins à l'illusion d'un Chef paternel. Indicateur de la fragmentation du milieu, la division se caractérise par une désillusion avec l'image inventée du Père national, et existe selon des lignes idéologiques. François déchanté en regardant derrière l'image imposée aux Français. Le maréchal détaché qui salue un soldat mort sur le pont bombardé (00:06:24) contraste nettement avec le Chef célèbre qui accorde une bénédiction paternelle de mariage à Vichy (00:31:27). Une émission clandestine de de Gaulle (00:28:52) et des conversations avec des résistants (00:51:25, 00:52:46) lèvent le voile sur les machinations autoritaires derrière l'image du Père bienveillant. De plus en plus rebelle, François sabote une cargaison de l'image sous forme de bustes (01:30:28), puis rejoint le maquis plutôt que d'être enrôlé dans le Service de travail obligatoire (STO)

(01:47:29). En tant que résistant, François fracture le milieu en en divorçant. Colette déchantée de l'image quand la réalité de l'autorité limitée du Chef corrige sa vue myope du Père qui a béni son mariage (00:31:32). De son contact direct avec le Père résulte la promesse d'une fête nationale des mères en son honneur (01:28:08), et l'intervention du Père au nom de l'amie juive Judith (01:09:08). Cependant, l'arrestation de Judith (01:42:44) et le départ de François (01:49:28) corrigent la myopie avec une vue réaliste sur l'autoritarisme nocif du Père bienveillant. Colette s'adapte en tolérant le paternalisme jusqu'à la fin de la guerre, quand elle défile en soutien aux libérateurs américains (01:55:25). En tant qu'attentiste, Colette contribue à la fragmentation en regardant le milieu à travers une vision progressivement corrigée. Bergaunon déchantée de l'image en conséquence d'une surexposition à la politique qu'elle représente. Faute d'interaction avec le Chef-Père, il dépend en grande partie de François pour comprendre la situation tandis qu'il s'occupe de subvenir aux besoins de sa mère. L'arrivée de son avis d'appel au STO (01:47:15) lui impose la politique et un dilemme. Tirailé entre l'obéissance au Père et la loyauté à sa mère (01:49:48) après le départ de François, Bergaunon se croit sans recours ou cachette. Il succombe à la pression écrasante de la politique vichyste en s'enrôlant dans la Milice. L'image énorme du Chef-Père qui surveille la prestation de serment (01:50:35) atteste l'effet de la surexposition. Collaborationniste par contrainte, Bergaunon contribue à la fragmentation du milieu en ne se conformant à l'illusion qu'à contrecœur.⁴⁷ La vue d'en bas de ces trois très jeunes auxiliaires contrecarre ainsi la

⁴⁷ La fracture idéologique de François, Colette et Bergaunon est autrement interprétée comme étant parmi « le gaullisme, le communisme et le pétainisme », respectivement (Véronique Chemla, « La Collaboration 1940-1945 », *Informations et analyses de géopolitique, sur l'antisémitisme, la culture, les Juifs, Israël, l'histoire et l'aviation*, 5 juin 2020).

perspective du Père national, tout comme celle d'en haut de l'entourage bigénérationnel contrarie la perspective du patriarche. Les deux vues finissent par chasser l'illusion d'une « famille » à Vichy, révélant que la famille n'avait existé que dans l'imagination de l'aspirant patriarche-Père.

L'interaction de Pétain et de cette « famille » véhicule le style du réalisateur Marbœuf. Sa passion pour les dialogues et les situations s'exprime à travers une théâtralité qui manifeste, au moyen des déplacements et des répliques, la comédie des apparences de Vichy. De même, son intérêt pour la condition humaine se dévoile à travers une caractérisation des conséquences semi-tragiques de cette comédie. Deux séquences en particulier constituent des actes qui illustrent les déplacements et des répliques théâtrales. D'abord, la réception d'inauguration du régime de Vichy (00:48:19-00:53:07) consiste en une trentaine de plans, lors desquels six travellings et des remarques connexes entrelacent l'action du spectacle prétentieux sur la scène et l'activité de la vie véritable dans les coulisses. Sur la scène, deux travellings dans des plans rapprochés accompagnent la présentation surjouée de « l'écrivain, [du] dramaturge [et du] ministre » (00:49:57) Jean Giraudoux, et sa récitation de quelques vers grandioses sur la France « si pure » (00:50:11). De la musique à la big band souligne le faux-semblant du haut protocole, et accentue le cabotinage. En même temps, trois travellings dans les coulisses introduisent un étranger dans la cuisine puis le déplacent, avec le cuisinier Antonio et le sous-chef François, dans le couloir adjacent pour discuter des événements politiques et de la résistance croissante. Leur discussion sert ainsi de réplique aux vers. Composée de onze gros plans en champ-contre champ, la discussion dément la pureté

prétendue de la France en dévoilant le prétexte d'un régime trahissant déjà la France par sa fraternisation avec les Allemands (00:51:47). De retour sur scène, le travelling dans un plan rapproché met un officier français en contact avec Colette, qui l'escorte dans les coulisses devant le groupe de trois, liant les deux espaces et les conversations. Des remarques de l'officier sur les gouvernements en exil à Londres (00:52:39) figurent ainsi dans la discussion. Son intérêt éveillé, François monte l'escalier de service derrière l'officier et Colette, tandis qu'un panoramique finit les déplacements de la séquence. De même, le désaccord de l'officier et de François sur le meilleur plan d'action — rejoindre de Gaulle (00:52:45) ou réfléchir aux options autres que de Gaulle ou Pétain (00:52:58) — conclut les répliques tout en répondant encore une fois au prétexte vichyste.

Puis, l'intercession de Madame la maréchale pour Judith, l'amie juive de Colette (01:06:44-01:09:15), se compose de cinq plans lors desquels la chorégraphie des mouvements et des interactions établissent Pétain comme le centre de la comédie des apparences. Dans le premier plan, Pétain se révèle en étant la plaque tournante des déplacements et des répliques. La fermeture de la porte d'une armoire par Colette coïncide avec l'ouverture de la porte de la chambre par Pétain afin qu'il puisse entrer en scène pour déclencher la chorégraphie. Il sort du cadre et un travelling le rattrape dans le reflet d'un grand miroir, où il entame un échange avec Madame la maréchale qui défait ses valises avec l'aide de Colette. Par la suite, deux travellings en sens inverses (01:07:05, 01:07:31) font circuler les déplacements des femmes autour de Pétain. En même temps, Madame fait de Pétain le sujet de conversation, préparant le terrain pour une intercession qui fait appel à l'égoïsme démesuré de son mari et le module avec une dose de réalité. Le badinage sur l'historique militaire de Pétain (01:07:34) et sur leur

mariage forcé (01:07:38) constitue le tournant de l'échange, et elle fait signe à Colette de sortir. Encore une fois, le déplacement de Pétain est le déclencheur. Il sort du cadre, Colette quitte la chambre, puis un travelling réunit Madame et Pétain. Ce long plan est en fait la première partie d'une scène mettant à nu la vanité de Pétain qui est au cœur de la comédie des apparences. Au cours d'un échange en champ-contre champ, de deux gros plans de Pétain intercalés par un plan rapproché poitrine de lui et Madame, elle l'avertit sur les conséquences possibles compte tenu des circonstances actuelles. La vanité de Pétain est un « petit défaut » qui, conjugué au pouvoir excessif à la disposition d'un homme de son âge, menace de causer sa chute (01:08:26). Avec l'avertissement, Madame gagne l'oreille attentive qu'elle recherchait, même si la vanité s'entête, se manifestant d'abord par une inflexibilité, puis par une présomption. Un travelling dans le dernier plan de la séquence repositionne Pétain et Madame devant la porte de la chambre pour le dénouement de la scène. Madame plaide en faveur de la Juive, dont le père est français et a fait son service militaire (01:09:02). Un refus initial atteste de l'inflexibilité du Chef qui a promulgué les mesures anti-juives, puis sa concession à la demande sous la forme d'une présomption de surpasser quiconque s'opposerait à lui (01:09:23). La vanité de Pétain commande manifestement la comédie des apparences.

La caractérisation développe cette vanité en tant que cause principale des ruptures nationales et de la séparation relationnelle. La séquence où, grâce à Laval, Pétain assume les pleins pouvoirs établit la mesure immodérée et le caractère récalcitrant de cette vanité. Peu disposé à partager la gloire, Pétain trompe Laval (00:46:45) afin d'apparaître seul sur le balcon devant la foule en liesse. À juste titre, l'ovation que Pétain considère être son dû, s'affiche dans un plan de demi-ensemble de lui faisant

pompeusement un salut militaire tout en baissant les yeux sur la foule, qui n'est pas montrée mais entendue clamant : « Vive le Maréchal ! » (00:47:02). Deux séquences ultérieures illustrent la constance des traits vaniteux malgré les conséquences sur le plan national : un examen de conscience au tournant du régime (01:51:25-01:52:47) et une séance de rédaction après sa chute (02:00:59-02:01:41). L'examen de conscience répond à l'invasion belliqueuse de la zone libre par les Allemands en novembre 1942. Un plan d'ensemble cadre une troupe de lumières volantes floues, qui grossissent et deviennent nettes sous la forme de phares d'un convoi imbattable, au moment où il perce la barricade de la ligne de démarcation. Une voix off indique : « Suite au débarquement allié en Afrique du Nord, Pétain a réaffirmé que la France se défendrait, l'Amiral Darlan a signé un armistice, et Laval est parti pour rencontrer des liaisons du Reich » (01:51:25-01:52:16). Bref, la nation est soumise à l'opresseur et sur le point de se désintégrer. Par la suite, un fondu enchaîné lie un plan de demi-ensemble, des troupes allemandes défilant devant l'Hôtel du parc (01:52:31), et un gros plan en contre-plongée de Pétain, subissant les affres d'un examen de conscience (01:52:34). Puis un long fondu enchaîné superpose ce gros plan sur un plan rapproché de bottes nazies toujours en train de défiler. Sous forme de voix off, Pétain articule : « Et à ce moment-là, je me suis demandé, 'Suis-je toujours un bon Français ?' » (01:52:40). Quoique Pétain soit confronté à une rupture nationale catastrophique, l'examen de conscience n'aboutit évidemment pas à modérer sa vanité, car elle se montre inchangée lors de la séance de rédaction après la chute de Vichy. En anticipant des accusations de collaboration avec la politique nazie, Pétain présume de son propre témoignage comme preuve irréfutable de l'innocence. La concentration sur des faits par deux fidèles, apparemment en train de préparer une

défense pour Pétain, contraste avec son élaboration d'une déclaration, dont la preuve des affirmations est sa parole. Deux plans rapprochés identifient le docteur Ménétrel et Madame la maréchale comme les fidèles, et révèlent des articles de presse et des documents comme la source des faits. Les remarques et les regards des fidèles s'adressent à Pétain, tandis que la mise en scène accentue sa vanité en se centrant sur lui et en les marginalisant. Pétain seul domine ainsi le plan rapproché épaule qui suit, et éclipse les fidèles à ses côtés dans le plan rapproché poitrine qui conclut la séquence. De même, Pétain est le sujet unique de la déclaration qu'il lit à haute voix. « 1. J'ai toujours résisté aux Allemands (02:01:20). 2. Donc, je ne pouvais être que favorable à la Résistance. » (02:01:20) Émise après quatre années de collaboration vichyste-allemande, dont Pétain lui-même a témoigné des ruptures nationales, la déclaration atteste l'immodération et la récalcitance de sa vanité. Sa présomption d'auto-témoignage comme preuve incontestable double l'attestation.

Équivalent des ruptures nationales, la séparation relationnelle est la conclusion inévitable d'une dispute et d'un déchirement causés par l'imposition de cette vanité sur l'amitié de François, Colette et Bergaunon. Les séquences du parcours de Bergaunon en tant que porteur de lettres de délation (01:01:19-01:04:13) et de la réponse à l'appel au Service du travail obligatoire (STO) (01:46:42-01:47:44) en sont une illustration. Le parcours rend Bergaunon d'abord révélateur de cette imposition, puis son agent. Six plans, dont quatre plans rapprochés épaule en champ-contre champ, montrent Bergaunon, Colette et Judith sur le grand escalier de l'hôtel lors d'un échange bref centré sur l'inquiétude de Judith suscitée par des mesures anti-juives de l'hiver 1940-1941. Promulguées par Pétain, ces mesures présument de la supériorité de son propre

point de vue, et de son habileté avec le Reich. Sur le plan national, elles initient un débat sur la question juive. La mine anxieuse de Judith (01:01:33, 01:01:39) témoigne de l'intrusion de cette fracture nationale dans sa vie personnelle, et le champ-contre champ cadre l'intrusion dans la relation entre les amis. Par le biais de son parcours, Bergaunon en est ainsi le révélateur. Une voix off retrace le parcours et débute une série de six autres voix off qui, en résumant des censures des droits humains et citoyens, élargissent la portée des mesures d'exclusion. En même temps, le parcours dirige Bergaunon le long d'un couloir tandis qu'un long travelling à travers cinq cabinets ministériels est fait en parallèle. Le passage de Bergaunon attire des ministres à la salle de courrier, où il reste en tant que figure de second plan (01:02:44, 01:02:55) dans une douzaine de plans rapprochés lors de la lecture clivante de deux lettres de délation. Destinées au Sauveur-Chef de la nation, ces lettres révèlent la détérioration résultant de sa méthode de sauvetage, et l'une emploie la flatterie pour rapporter les méfaits d'un voisin. Conséquence nocive de la campagne de correspondance qui se nourrit de la vanité de Pétain, ces lettres attestent du « génie littéraire » dénonciateur qui afflige le peuple sur le plan national (01:03:40). Impliqué dans la livraison et la lecture, Bergaunon est le porteur de la rupture et, sur la reprise du parcours, l'agent de son imposition. Il assume ce rôle lors de la rencontre avec François et Colette qui conclut le parcours. Cadrée dans un seul plan rapproché taille des trois amis au bas d'un escalier de service (01:03:50), la rencontre éclate en une dispute aigüe sur l'affiliation de Bergaunon avec le régime de Vichy. François est outragé et la lui reproche sévèrement, Bergaunon se défend avec indignation, Colette tente une médiation, Bergaunon critique son implication avec Judith et s'en va furieux.

Quoique conséquence temporaire, la dispute préfigure le déchirement occasionné par l'appel du STO en novembre 1942. Cette séquence implique que la vanité de Pétain est la force motrice de la détérioration nationale, et donc responsable du déchirement et de ses ramifications finales. Dans l'échange qui précède la séquence, Pétain sert de rédacteur auto-désigné qui corrige une phrase clé du discours radiophonique de Laval sur le STO (01:46:20). La séquence débute par un plan rapproché poitrine de Laval devant un microphone articulant cette même phrase. Pendant que l'émission continue sur le haut-parleur de l'hôtel, deux plans de demi-ensemble de Bergaunon, son appel à la main, le font atteindre la chambre du couple François et Colette. À l'intérieur, un plan rapproché poitrine des trois amis emploie une mise au point changeante pour montrer le déchirement du point de vue de chacun. D'abord, les trois amis sont au point. Lorsque François déchire son appel et se lève pour déclarer : « J'y vais pas » (01:47:17), la mise au point changeante se déclenche. Une focale plus courte rend Colette floue en arrière-plan, pour se concentrer sur le déchirement entre Bergaunon et François en train de se développer au premier plan. Ensuite, un travelling arrière se focalise exclusivement sur François, jusqu'au moment où il annonce : « Je rejoins le maquis » (01:47:29). La mise au point s'ajuste alors pour révéler la réaction de Bergaunon, un coup d'œil incrédule à Colette, suivi d'un regard craintif vers François. Trois autres recentrages suivent, représentant les différents points de vue et signifiant la conclusion de l'affaire. Bergaunon rejoint François, ce qui amène la mise au point sur les deux pour exprimer, respectivement, une anxiété croissante et une détermination calme. Puis la caméra se focalise uniquement sur Colette, qui s'approche pour déclarer son intention d'accompagner François. L'intention et la focalisation sont pourtant abrégées par le refus

et le départ de François, qui signalent le recentrage exprimant la réalité du déchirement. De nouveau floue, Colette est anéantie et se retire au second plan ; de nouveau sous la focalisation, Bergaunon est bouleversé et regarde anxieusement vers la porte qui claque derrière François. Suivi d'un plan-séquence où Pétain hésite à modifier le STO, malgré les retombées clivantes (01:48:04), ce déchirement s'affirme comme une conséquence de la vanité de Pétain. Bien qu'il soit sans rancune, le déchirement en 1942 s'achève en une séparation définitive, avec l'incorporation de Bergaunon dans la Milice en 1943 (01:50:35) et l'assassinat de Colette par des miliciens extrêmes en 1944 (01:56:16). Comme son équivalent national, la séparation relationnelle présente un drame qui assombrit la comédie des apparences du régime de Vichy. En résumé, la caractérisation à deux volets manifeste l'effet semi-tragique de l'opérette de Vichy, dont la théâtralité est poussée par la vanité de Pétain.

Le style employé dans *Pétain* remue les cendres de ce passé (Charbonneau 43) en entrelaçant une vue historique d'en haut et une vue fictive d'en bas, qui toutes deux évoquent la mémoire des années noires. Loin d'être neutre, le style vise un film « engagé » qui diagnostique le pétainisme (Ferro I) et fustige Pétain et son régime (« Jean Marbœuf »). Cependant, l'engagement créatif avec l'image filmique et ses interprétations révèlent un fossé « générationnel » entre l'histoire et la mémoire en conséquence de l'imagination divisée entre les faits et la fiction. Le film rate ainsi son coup. Chez Marbœuf, le fossé se révèle dans une tentative de compléter l'histoire avec l'imagination afin de comprendre une mémoire avec laquelle il n'a aucun lien viable. Inondée par les faits de la biographie approfondie, son imagination est tiraillée entre une

reconstitution juste,⁴⁸ et l'invention de trois petites gens. Donc, la vacillation entre les deux récits matérialise le fossé générationnel. Le public post-générationnel manifeste le fossé dans sa démarche de remplacer les faits secs de « Pétain raconté aux jeunes » (*Un rapport accablant : Retour* 00:31:31) par la fiction divertissante. S'appuyant presque exclusivement sur l'imagination, la sienne ajoutée à celle de Marbœuf, ce public ignore en grande partie l'histoire et la mémoire. Cette quasi-omission à la fois témoigne et renforce le fossé générationnel. Confronté au « passé conjugué au présent » (Audé 30), le public de première génération évalue l'image historique-fictionnelle en la comparant avec l'image audiovisuelle de Pétain en tête. Cette préoccupation révèle un fossé « générationnel » particulier à ce public, un fossé entre lui et l'histoire-la mémoire traumatique des années noires. La critique multigénérationnelle manifeste un fossé dans son évaluation de la fiction d'après ses attentes d'un film factuel sur Pétain sorti lors de la résurgence de la mémoire des années noires. Impliquée dans une « affaire de génération » devenue multigénérationnelle (Bourget 83), la critique déprécie l'exercice imaginaire de Marbœuf et juge la justesse du récit historique-biographique. Elle arrive pourtant à une interprétation qui frôle la rupture idéologique traumatique de la mémoire, mais la lie au débat actuel, et par cela la confine aux responsables du régime de Vichy (Audé 31). L'interprétation confirme le fossé générationnel entre l'histoire et la mémoire pour la critique post-générationnelle. Elle révèle également un double fossé « générationnel » unique à la critique de première génération, entre elle et l'histoire

⁴⁸ Chez quelques-uns, ce « livre d'images historique » caractérisé par « la précision chronologique, l'incarnation des différentes idées par des personnages emblématiques » manque d'« une vision, [d']une 'patte', [de] quelque chose qui transcende l'accumulation de faits » (Bonini, *op. cit.*). Chez d'autres, la reconstitution constitue « une accumulation nauséuse de scènes » (Alain Charbonneau, « Les cendres du passé », *24 images*, no. 70, déc. 1993-jan. 1994, p. 43).

objectivée ainsi qu'entre elle et la mémoire freinée. Malgré toutes les variations générationnelles de l'interaction de l'imagination avec les faits et la fiction, un fossé « générationnel » commun entrave l'engagement visé par le style. *Pétain* est donc un diagnostic interrompu du pétainisme et une condamnation atténuée de Vichy.

En conclusion, l'approche stylistique dans *Pétain* catalogue Marbœuf comme étant membre de la génération 1,5, l'intermédiaire dans le devoir d'une mémoire qu'elle ne connaît pas. Cependant, l'engagement avec une image cinématographique centrée sur Pétain implique également les postgénération et la première génération dans ce devoir tout en rétrécissant sa portée. Le résultat est une représentation caractérisée par une imagination divisée et un fossé générationnel nuancé, qui signale l'ignorance du pétainisme comme ce qui bride le travail de mémoire des années 1990. En tant que déclaration qui termine le film, « Le pétainisme n'a jamais été jugé » (02:06:26) est donc révélatrice. L'épuration de l'après-guerre peut être considérée comme une tentative de ce type. Après tout, les cours et les tribunaux militaires ont mené un effort substantiel pour juger les responsables et les agents de Vichy, ainsi que les militaires, les magistrats et les fonctionnaires liés à ce régime et son Chef Pétain (Conan et Rousso 25-27).⁴⁹

L'effort a pourtant laissé inachevé un procès qui, dans un sens, aurait nécessité de juger toute la France (Charbonneau 44) pour son mariage avec Pétain (Ferro II). C'est cet inachèvement qui encombre encore la France avec le pétainisme (Conan) au jour de *Pétain*. Marbœuf est ignorant de ce mariage, même si lui, sa génération et les postgénération sont mêlés à ces restes. La déclaration reflète cette ignorance en

⁴⁹ Voir la répartition et les chiffres de cet effort dans Éric Conan et Henry Rousso (*Op. cit.*, pp. 25-27).

évoquant audacieusement le manque de résolution avec le pétainisme. Peu remarquée par la première génération, la déclaration s'interprète d'après sa préoccupation de la justesse de l'apparence et de la reconstitution. L'ignorance de cette génération est donc un choix : elle ignore ce qui réveillerait la mémoire traumatique de ce mariage. Ainsi, la représentation communique l'obligation morale d'aborder cette mémoire, tout en la négligeant. Les progrès dans le travail de mémoire sont alors ruinés par un engagement évasif avec l'image de la part de la première génération, et un engagement incompetent avec elle de la part de la génération 1,5 et des postgénération. En tant qu'indicateur des progrès dans ce travail, la représentation de *Pétain* signifie donc l'aliénation de la France à son passé pétainiste à l'heure où l'alignement des forces oblige qu'elle s'occupe de sa mémoire traumatique.

Les représentations produites par *L'Œil de Vichy* et *Pétain* constituent une paire d'indicateurs importants des progrès du travail de mémoire dans une décennie unique, où des phénomènes convergents impliquent trois générations dans la résurgence brutale puis le refoulement consécutif de la mémoire traumatique des années noires. En tant que telles, les représentations véhiculent une seule signification : les Français ne sont pas réconciliés avec un passé défini en grande partie par leur relation avec le Père national. La signification reflète la frénésie des années 1990 visant à exposer le passé vichyste-pétainiste et sa révision de l'histoire que les réformes d'éducation, l'ouverture des archives et les affaires Bousquet, Touvier et Papon ont déclenchée. De même, elle indique la ruée des films qui, dans la lignée du *Chagrin et la pitié* (Ophüls, 1969) comme révélateur de l'histoire révisée sous les mandats de de Gaulle, continuent de jouer un

« rôle dans les rapports troubles et obsessionnels qu'entretiennent les Français avec le souvenir » des années noires (Conan). Cependant *L'Œil de Vichy* et *Pétain* adoptent une vision plus large de l'histoire qui semble distinguer ces deux films de la frénésie et de la ruée. Par cette vision, ils « ne se focalisent plus seulement sur certains aspects particuliers de Vichy ou de la collaboration, comme la haine antisémite, mais ils essaient ... de donner une vision plus large qui restitue aux événements leur complexité » (« Cinéma : Les images »). La vision permettant à *L'Œil de Vichy* et *Pétain* d'examiner de près l'histoire des années noires est néanmoins limitée par la position générationnelle des réalisateurs et l'engagement tripartite avec l'image. En combinaison, ces facteurs engendrent les variations de l'intergénérationnalité de l'image qui nuancent la signification unique.

La variation associée à *L'Œil de Vichy* tient à un réalisateur de première génération et à un engagement déterminé en grande partie par lui. Produit de ce réalisateur, *L'Œil de Vichy* est une charge directe contre la « farce » de Vichy. Le film démasque cette farce principalement en termes de conséquences sanglantes de la collaboration franco-allemande par laquelle Pétain et Vichy étaient impliqués dans l'Holocauste. Menée comme une stratégie discursive sous un regard directif, la charge mobilise le public et la critique en un engagement multigénérationnel et homogénéisé avec une parodie. Le public et les critiques sont donc des participants secondaires dans l'engagement. Sous le regard directif, *L'Œil de Vichy* s'oppose ainsi à la révision de l'histoire en ripostant avec une histoire opposée. La variation de l'intergénérationnalité de l'image associée à *Pétain* consiste en un réalisateur de génération 1,5 et son engagement infructueux et sans éclat. *Pétain* est une attaque incohérente sur le faux-semblant de Vichy, démasqué

principalement dans les interactions en coulisses qui répliquent aux affirmations de Pétain et de Vichy sur la collaboration et l'Holocauste. Menée à travers un double récit et une perspective indirectement informée, l'attaque rassemble peu de partisans mais mêle un groupe hétéroclite multigénérationnel à une histoire-fiction. En définitive, *Pétain* s'oppose à la révision de l'histoire en proposant une histoire augmentée. Si *L'Œil de Vichy* et *Pétain* osent regarder derrière le rideau de l'histoire révisée, en se focalisant sur le régime de Vichy ils limitent le champ de vision sur la mémoire des années noires et participent après tout à la frénésie et la ruée. À ce titre, *L'Œil de Vichy* et *Pétain* constituent un premier regard multigénérationnel sur l'histoire des années noires qui lègue pourtant le travail de sa mémoire aux postgénérationnels.

4 CAUSE : PARADOXES POLARISANTS

Si la résurgence de la mémoire des années noires indique l'apogée de l'urgence de confronter cette mémoire traumatique dans les années 1990, elle est précédée par un choc imprévu dans les années 1970 et est succédée par sa désensibilisation apparemment totale dans les années 2010. *Lacombe Lucien* (Malle, 1974) et *Les Hommes libres* (Ferroukhi, 2011) correspondent à ces repères, fournissant la paire finale de représentations dans le travail de mémoire. Le « regard » de chaque film détermine la signification de ces représentations. Celui de *Lacombe* est un regard en arrière qui remue les profondeurs de la répression de la mémoire traumatique des années noires. Provoquant une réapparition brusque de cette mémoire entre *Le Silence de la mer* (Melville, 1949) et *L'Œil de Vichy* (Chabrol, 1993)-*Pétain* (Marbœuf, 1993), *Lacombe* figure parmi les premiers films jouant un rôle « dans les rapports troubles et obsessionnels qu'entretiennent les Français avec le souvenir » des années noires (Conan).¹ Le regard en arrière révèle la confusion idéologique à cette époque-là, ainsi que la juxtaposition paradoxale dans les années 1970 d'une distance présumée de la mémoire des années noires et de l'imminence véritable de son traumatisme. Un débat idéologique passionné qui est déclenché par le film trahit la fausse croyance bigénérationnelle d'avoir mis hors de vue ce passé et sa mémoire. Le nouveau refoulement de cette mémoire qui en résulte garantit ainsi la résurgence brutale du traumatisme à l'époque de *L'Œil de Vichy-Pétain*. *Les Hommes* jette un regard en avant qui, en explorant une histoire peu connue, perçoit les années noires comme liées à son propre ère par une mémoire connexe sans rapport

¹ *Le Chagrin et la pitié* (Ophüls, 1969), qui brise le mythe gaullien d'une France unie et résistante, sert de précédent pour ce rôle provocateur du cinéma.

avec le traumatisme. *Les Hommes* dépasse ainsi *L'Armée du crime* (Guédiguian, 2009) au bout du travail de mémoire en affichant une version « corrective » de l'histoire des années noires en cohérence avec les demandes et politiques de réparation inspirées par l'Holocauste en tant que « sorte de paradigme mémoriel » (Golsan, « Entretien »).² Soucieux de répondre aux tensions ethniques, *Les Hommes* demande un champ d'histoire-mémoire plus vaste et une vision des années noires plus inclusive. Le regard en avant révèle de telles tensions dans les années 2010, ainsi que la juxtaposition paradoxale d'une vision prétendument claire du traumatisme des années noires et d'une vue effectivement floue de sa mémoire. L'écart de soixante-sept ans de cette période est évident dans les interprétations post-générationnelles déconnectées de l'image filmique des *Hommes*. Ensemble, les représentations de *Lacombe* et des *Hommes* indiquent, respectivement, une rencontre précoce avec la mémoire des années noires et une considération tardive de l'expérience de cette époque. Les regards en arrière et en avant donc présagent la résurgence de la mémoire des années noires dans les années 1990, et terminent apparemment ce travail de mémoire dans les années 2010.

Les regards sont inhérents à l'image filmique et orientent l'engagement multigénérationnel avec elle. Les images des deux films partagent une seule perspective, celle du jeune homme qui s'affirme face aux questions morales des années noires. Cependant, les interactions du jeune homme avec des milieux intergénérationnels

² Avec *Indigènes* (Bouchareb, 2006) et *Hors-la-loi* (Bouchareb, 2010), *Les Hommes libres* s'inscrit dans un courant du cinéma maghrébin-français qui offre « an alternative or corrected version of the existing (national) historical narrative as it relates to colonialism, immigration or the Algerian war » (Will Higbee, *Post-Beur Cinema : North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*, Edinburgh University Press, 2013, p. 71). Voir Chapitre 3. « Colonial Fracture and the Counter-Heritage Film » dans le même livre pour une discussion complète du cinéma maghrébin-français chez Higbee.

manifestent d'emblée la divergence directionnelle des regards. Dans *Lacombe*, le jeune homme Lucien s'affirme de façon amoralité tout en s'opposant à ses cinq milieux caractérisés par des fractures. L'amoralité fait monter à la surface la confusion idéologique, tandis que l'opposition exacerbe la fracturation. Le trope des « familles » dysfonctionnelles qui émerge des interactions conflictuelles intergénérationnelles engage la créativité du réalisateur Louis Malle avec l'image filmique en tant qu'exposé des ambiguïtés des années noires. Âgé de onze ans en 1944, Malle appartient à la première génération et profite de l'engagement avec l'image pour explorer sa propre curiosité sur les ambiguïtés idéologiques. Le trope obtient des spectateurs de première et de deuxième génération un engagement qui donne lieu à des interprétations de l'image filmique comme à la fois soutenant et condamnant la Résistance et la collaboration. Les problèmes familiaux dans l'image se reflètent donc dans la confusion sur la signification idéologique. Dans *Les Hommes*, le jeune homme Younes s'affirme moralement tout en se conformant aux devoirs de ses deux milieux marqués par l'inclusion. La conformité répond aux tensions ethniques, tandis que l'inclusion qualifie la réponse. Un trope de famille élargie, née d'interactions respectueuses, engage la créativité du réalisateur Ismaël Ferroukhi avec l'image filmique en tant que portrait de l'humanité durant les années noires. Membre de la quatrième génération de la mémoire, Ferroukhi s'engage avec le trope pour exprimer sa fascination du rapprochement musulman-juif à cette époque-là. S'engageant facilement avec le trope, des spectateurs de la deuxième à la quatrième génération interprètent l'image filmique comme une version inédite et clivante d'une histoire peu connue et peu documentée. La fraternité familiale dans

l'image est par conséquent contredite par une division concernant le sens du rapprochement.

Lacombe Lucien

De nouveaux intérêts du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale et l'héritage du *Silence de la mer* contextualisent la production de *Lacombe Lucien*, préparant le terrain pour la rencontre précoce avec les années noires que ce dernier provoquera. À partir des années 1960, les intérêts du Comité ont évolué de la Résistance à la collaboration, des figures stéréotypées aux personnes véritables dans les deux camps. Sept numéros de la *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale* consacrés à la Résistance, et le numéro 91 de juillet 1973 consacré à la collaboration, témoignent de cette évolution (Jankowski 460). Le numéro 91 comprend des articles sur le régime de Vichy, son ministre du Travail Marcel Déat et la Milice. En accord avec la Résolution 2391 (XXIII) de 1970 de l'Organisation des Nations unies attirant l'attention du monde sur les représentants et agents de l'autorité de l'État impliqués dans des crimes contre l'humanité (« 2391 [XXIII] »),³ les articles font allusion à leur implication dans l'Holocauste. Parallèlement, d'autres articles analysent les partis politiques collaborateurs et les citoyens ordinaires qui les ont rejoints. Contrairement aux convictions idéologiques pures des partis, l'adhésion était basée sur un motif mélangé. Les convictions de la majorité se divisent entre le nationalisme, le pétainisme et le national-socialisme

³ La Résolution 2391 (XXIII) est entrée en vigueur le 11 novembre 1970. Une discussion brève de la place de cette résolution dans l'évolution de l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité se trouve dans l'introduction du Chapitre 3 de la présente étude.

(Gounand 52), tandis que celles de la minorité se répartissent entre l'intérêt et la contrainte (Durand et Bohbot 74). Le traitement des personnes lambda et réelles⁴ par les articles, ainsi que la révélation du mélange politique, constituent un contexte opportun pour *Lacombe*, film qui explore la confusion idéologique des années noires au travers d'un jeune homme ouvrier. *Le Silence* lègue une perspective sur la Résistance et un style éclectique qui brouillent les frontières morales entre Résistance et collaboration, entre le bien et le mal, et qui rendent des personnages réalistes et psychologiquement complexes.⁵ Cet héritage constitue un précédent stylistique dont *Lacombe* profite en abordant de façon provocatrice le psychisme de personnages qui incarnent les ambiguïtés des années noires.

La provocation s'enracine dans les expériences du réalisateur Louis Malle qui ont inspiré le récit : une rencontre en Algérie, un séjour au Mexique et la résurgence d'un souvenir. En Algérie, la rencontre avec un jeune « officier de renseignement » a engendré l'idée. Bourgeois tout à fait normal, il justifiait la torture des djebels de manière conforme à la notion de « banalité du mal » (*Malle on Malle* 90). Formulée par Hannah Arendt, la notion se résume à la complicité avec le mal en raison de l'éloignement de la réalité et de

⁴ Les notions de « citoyens ordinaires » et de « personnes lambda » dérivent de l'identification des collaborateurs selon les « milieux socio-professionnels : artisans, employés, ouvriers, personnel de service » (P. Gounand, « Les Groupement de collaboration dans une ville française occupée : Dijon », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, année 23, no. 91, juill. 1973, p. 52), et agriculteurs, commerçants, employés de bureau, cadres supérieurs, enseignants, journalistes, etc. (Yves Durand et David Bohbot, « La Collaboration politique dans les pays de la Loire moyenne : étude historique et socio-politique du R.N.P. en Indre-et-Loire et dans le Loiret », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, année 23, no. 91, juill. 1973, p. 67).

⁵ Voir Chapitre 2 de la présente étude pour une discussion sur le style du *Silence de la mer*.

l'absence de pensée.⁶ Le séjour au Mexique a coïncidé avec un scandale de police impliquant des « innocents » dans cette banalité troublante. Un lavage de cerveau a transformé de petits délinquants des bidonvilles en officiers para-policiers, qui infiltraient les rangs des étudiants pour mettre fin violemment, et souvent mortellement, à leurs manifestations (*Malle on Malle* 91). La résurgence a recontextualisé cette implication des innocents dans les années noires. Malle se souvenait de sa naïveté comme collégien, qui faisait de lui un complice involontaire du mal antisémite nazi (*Malle on Malle* 91). À terme, l'inspiration se manifeste comme l'idée d'un jeune homme idéologiquement ignorant qui, par inadvertance, devient un collaborateur corrompu. Ce thème de la jeunesse perturbée et de la complicité irréfléchie touchera des points sensibles de la mémoire des années noires.

La provocation se développe alors que les co-scénaristes Malle et Patrick Modiano, romancier, poursuivent leur fascination commune pour les marginaux et pour les ambiguïtés en explorant l'obscurité de la collaboration. Fils de Résistants, Malle est curieux des types de gens impliqués dans la collaboration. À l'instar du documentaire *Le Chagrin et la pitié* (Ophüls, 1971), qui a récemment démasqué le mythe gaulliste de la France résistante,⁷ *Lacombe* sera un film de fiction réaliste qui étudie des collaborateurs

⁶ Malle emprunte apparemment à Hannah Arendt, qui a fait un compte rendu du procès Eichmann à Jérusalem (le 11 avril au 15 décembre 1961). Arendt conclut : « when I speak of the banality of evil, I do so only on the strictly factual level, pointing to a phenomenon which stared one in the face at the trial. Eichmann was not Iago and not Macbeth, ... Except for an extraordinary diligence in looking out for his personal advancement, he had no motives at all. ... It was sheer thoughtlessness ... And if this is 'banal' and even funny, if with the best will in the world one cannot extract any diabolical or demonic profundity from Eichmann, that is still far from calling it commonplace. That such remoteness from reality and such thoughtlessness can wreak more havoc than all the evil instincts taken together which, perhaps, are inherent in man — that was, in fact, the lesson one could learn in Jerusalem. » (Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem : A report on the banality of evil*, Penguin, 2006 [Revised] ed., eBook, p. 287)

⁷ Louis Malle est pleinement conscient de la sensibilité du sujet. Bien que *Le Chagrin et la pitié* soit réalisé en 1969, l'Office de Radiodiffusion Télévision Française a refusé de le diffuser à la télévision. Par

dans les provinces. Bien qu'il soit un jeune homme crédible, le personnage principal Lucien est un exemple extrême des « personnages ... en marge, en situation de rupture » (Decock 675) qui peuplent la plupart des longs métrages de Malle. Malle l'étudie de l'extérieur afin de comprendre comment un tel jeune homme « pouvait finalement se trouver si confortable tout en ... devenant objectivement le salaud sartrien » (Decock 675). Lucien, ce jeune homme inventé comme socialement inepte et idéologiquement ignorant, est mis sur un chemin où il profite du hasard sans révéler ses motivations pour passer d'un maquisard aspirant à un policier allemand (Nacache 102). Il semble donc être à la fois un fasciste conscient et une victime de circonstances avec qui l'on peut sympathiser (Cieutat 91). En somme, le co-scénariste Malle attribue à Lucien une ambiguïté déstabilisante : « positive, agressive, l'affirmation de la complexité » (Billard 347) ; cette ambiguïté défie la dichotomie établie de résistant-collaborateur, de bien-mal. Au scénario, Modiano « apporte son lot de fascination et d'ambiguïté » (Jeancolas, *Le cinéma* 216), qui sert à focaliser l'intention de Malle. Né dans l'immédiate après-guerre, Modiano fouille les recoins les plus troubles de l'histoire et de la mémoire pour découvrir « the climate and ambiance of the Occupation down to its smallest details » (Golsan, « Modiano » 416). Le portrait noir et louche qui en résulte se caractérise par des thèmes modianesques : « l'humiliation, la lâcheté, la trahison et, à travers leurs manifestations, la quête d'une identité » (Sineux 25). Lucien manifeste son flou idéologique et son caractère trouble (Billard 339) tout en orchestrant de tels thèmes lors d'interactions avec d'autres « paumés, excentriques, ratés, qui usurpent des identités » (Nunez). L'un d'eux le

conséquent, la petite société détenue par Malle et son frère Vincent le distribue dans les cinémas en 1971 (*Malle on Malle*, edited by Philip French, Faber, 1996, p. 91).

présente aux Horn, une famille juive cachée. Transformée par Modiano depuis la caricature vague envisagée par Malle, la famille manifeste une réponse juive tri-générationnelle au destin douloureux imposé par Lucien (Billard 340). Par le biais de toutes ces relations alambiquées, Modiano exprime sa vision du cinéma comme une analogie pour la manipulation de la réalité (Nettelbeck et Hueston 216), par laquelle l'Occupation apparaît comme une période hallucinatoire, un vortex qui confond la réalité et la fiction (Golsan, « Author » 189). La vision de Modiano intensifie ainsi l'ambiguïté de Lucien d'une façon qui augmente la déstabilisation. Ensemble, Malle et Modiano contribuent à faire de Lucien un jeune homme méprisable et énigmatique, à la complicité idéologique complexe.

La provocation se transforme en polémique par l'inventivité réaliste et le regard du réalisateur Malle qui génèrent des personnages à l'opacité varié et au flou idéologique. L'inventivité réaliste consiste en la tonalité des couleurs et en une atmosphère sonore qui prêtent de l'authenticité au monde filmé (*Louis Malle* 142). La palette est soigneusement adaptée — selon le lieu (monde rural/monde urbain), le groupe, la tonalité documentaire ou fictionnelle et les effets de sens (Nacache 127) — pour introduire le spectateur dans l'image filmique. Là, il peut « garder 'sous surveillance' tous les rapports entre objets, décors et personnages » (Nacache 125), ressentant ainsi une proximité qui authentifie le monde inventé. L'atmosphère sonore comprend un vrai dialecte régional enregistré en direct, du vrai son ambiant enregistré sur site (*Malle on Malle* 106), et principalement du jazz des années 1940 servant de musique diégétique (*Malle on Malle* 104). Complément de ce qui est vu, ce qui est entendu renforce la proximité et l'authenticité. Les deux traits ensemble offrent une représentation

apparemment fidèle des habitants et du paysage du Lot, ravagé par la guerre à l'été 1944 (Kedward 230). En même temps, la présence sensorielle du spectateur, en tant que surveillant des rapports des éléments, y compris des personnages, fait de lui un observateur extérieur à tous. Le spectateur est donc partagé entre l'inclusion et l'exclusion, tandis que les personnages à la fois demandent de la considération et échappent à la compréhension.

Le regard de Malle exacerbe cette tension en employant une caméra essentiellement neutre pour mener une « interrogation fondamentale du regard humain » (Decock 672). Fruit de sa formation de caméraman transformée par le tournage de documentaires en Inde,⁸ la caméra neutre filme le monde inventé du long métrage essentiellement comme s'il était le monde d'un documentaire (Yakir 8). Cela permet que Malle « entre dans une réalité, sans savoir à l'avance ce qu'on va y trouver » et improvise en se laissant porté par ce qu'on voit (Jacob 30). Le point de vue ne prétend donc pas être objectif, et est exprimé consciemment par la façon de filmer (Jacob 30). Dans le cas de *Lacombe*, la caméra exprime le regard non moralisateur de Malle concentré sur la complexité et les contradictions de Lucien comme révélées par ses actions socialement ineptes et souvent repréhensibles (*Malle on Malle* 96). Parmi les premières, figurent sa corruption facile par des amis discutables et sa fréquentation maladroite de France Horn. Les dernières comprennent sa volte-face, du résistant aspirant au collaborateur apparent, et son articulation des relations gestapistes-juives. De même que la vision intensifiée exacerbe l'ambiguïté de Lucien et son amoralité idéologique, de même elle augmente

⁸ En passant six mois en Inde pour tourner *Calcutta* (1969) et *L'Inde fantôme* (1969), une série de sept documentaires, Malle a découvert son « obsession du regard » (Jean Decock, « Entretien avec Louis Malle : un cinéma du regard », *The French Review*, vol. 63, no. 4, Mar. 1990, p. 672).

l'opacité des autres personnages et les implique dans l'amoralité. L'interrogation du regard humain est limitée en conséquence. Rarement tenté, l'échange de regards qui pourrait donner une idée des motivations, surtout de celles de Lucien, est généralement non réciproque ou affiché unilatéralement. Il n'offre ainsi aucune clarification. En outre, il n'y a pas d'occasions révélatrices où quelqu'un regarde dans l'objectif de la caméra. L'interrogation du regard humain n'offre donc rien pour « entrouvrir ce qui se passe à l'intérieur » (Decock 673), soit chez Lucien, soit chez les autres. En résumé, la tension d'inclusion-exclusion produite par l'inventivité réaliste de Malle trouve son pendant dans l'ambiguïté-confusion produite par sa vision intensifiée. Malle le réalisateur accomplit donc le scénario en contribuant finalement à faire de *Lacombe* un jeune homme odieux et impénétrable, à la complicité idéologique amoral.

L'histoire débute en juin 1944. Un jeune homme de ménage à l'hospice de la ville exécute vigoureusement ses tâches, insensible aux personnes âgées grabataires qui l'entourent. Tout aussi indifférent à la politique vichyste diffusée à la radio, il continue de travailler pendant que les religieuses et son collègue s'arrêtent pour écouter. Au contraire, le chant d'un chardonneret dans la cour l'attire vers la fenêtre. En catimini et avec plaisir, il tire une fronde de la poche de son tablier, la charge avec un caillou, et abat l'oiseau. Ainsi présenté comme asocial, apolitique et brutal, le jeune homme énigmatique termine ses tâches et puis retourne à la ferme familiale pour un congé de cinq jours. Là, lors d'un échange hostile avec la famille de paysans installée dans sa maison, il est identifié comme Lucien, le fils de Thérèse. L'identification, peu révélatrice de sa personne, correspond à sa forme d'expression, qui n'offre aucun éclairage sur son

psychisme. Récupérer le fusil de son père dans sa cachette ajoute donc la menace à l'hostilité, alors que Lucien va confronter sa mère concernant des « changements » à la ferme en l'absence de son père. La menace se dissipe soudainement, malgré le fait que le changement principal est le concubinage de sa mère avec le maire Laborit. L'interaction neutre de Lucien avec Laborit, et son intérêt sincère pour la nouvelle indiquant que son fils du maire s'est enrôlé dans les maquisards, sont également inexplicables. Malgré l'intérêt, les motivations ambiguës de Lucien et son comportement marginal l'emportent lorsqu'il rend visite à Peyssac, le chef local des maquisards, cherchant à s'enrôler lui aussi. Refusé à l'admission par Peyssac, et également interdit de rester à la ferme par Laborit, Lucien retourne en ville à vélo. En chemin, il rencontre des obstacles qui ajoutent du hasard à son ambiguïté. Le mélange obscurcira davantage ses motivations et donnera libre cours à sa marginalité. Retardé par une crevaison, il arrive en ville bien après le couvre-feu, quand sa curiosité envers une fête à l'Hôtel des Grottes résulte en son interpellation par la police allemande. Quelques heures plus tard, il trahit Peyssac sans le savoir ; informé par la suite, il rejoint la police allemande sans raison claire. En acceptant ce destin gestapiste, Lucien devient responsable des choix qui le façonneront, mais le revirement idéologique ultérieur au hasard indique l'amoralité qui les caractériseront.

La vie décadente des gestapistes ignore l'ambivalence politique et donne libre cours à l'amoralité de Lucien. Sa brutalité et son asocialité ainsi encouragées, Lucien arbore un luger, qu'il brandit lors des contrôles et dans une ruse pour piéger un bourgeois aidant la Résistance. Il approuve le pillage des biens du bourgeois et se délecte de tyranniser son fils adolescent. Bientôt une mitrailleuse remplace le luger, expression plus visible du goût pour la violence. Si Lucien ne participe pas directement à la tuerie des

maquisards, ni au supplice de ceux qui sont capturés, son appartenance au groupe en fait un complice prédisposé et présent. Cet exercice enhardi de la brutalité se contextualise dans la décadence. L'alcool, le sexe et les beaux vêtements éveillent en Lucien un sentiment exaltant de puissance par laquelle il peut se venger de son humiliation dans la vie. Ce faisant, Lucien se réinvente conformément aux manières et apparences prétentieuses de son nouveau mode de vie. Deux visites chez le tailleur Horn, un Juif caché avec sa mère Bella et sa fille France, déclenchent le passage à sa nouvelle identité de complice de la politique antisémite gestapiste. La deuxième visite déclenche également la quête d'une relation sexuelle avec France, par laquelle Lucien le collaborateur amoral deviendra l'agent indifférent du destin des Horn. D'abord, Lucien exerce son autorité policière pour faire avancer France dans la queue alimentaire, une intervention autoritaire qu'elle désapprouve. S'ensuit le cadeau d'une caisse de champagne, tiède par son ignorance, qui provoque au début la même désapprobation. Puis l'usage inapproprié du terme « chérie » suscite l'amusement de France, et le contrôle dédaigneux du propriétaire du bâtiment pétainiste par la suite lui fait gagner son admiration. Rendu audacieux, Lucien poursuit son intérêt sexuel mais se trouve empêché par Horn. Quand Lucien ne réussit pas à le soudoyer avec des biens pillés, il l'extorque : soit Horn permet qu'il amène France à une soirée à l'hôtel, soit il livre Horn à ses collègues gestapistes qui y ont leur siège. Lors de la soirée, Lucien réalise sa conquête, France se montrant une partenaire pas tout à fait réticente. Il emménage chez les Horn, France s'attendant à ce qu'il les aide à fuir en Espagne.

Amant en résidence, Lucien exerce sa puissance en tant que policier allemand en même temps que la montée de la Résistance accélère la chute de la collaboration

soutenant cette identité. Il impose son ambiguïté sur les Horn, tenant la famille en otage de sa marginalité et en haleine concernant son aide. Indifférent à leurs sentiments ambivalents envers lui, et se moquant des menaces de mort que sa mère signale, il persiste dans sa nouvelle identité et la domination des Horn. Néanmoins, l'avancée imbattable de la Libération, qui intensifie les efforts gestapistes et encourage les attaques maquisardes, présage la dissolution certaine des deux. Sa domination des Horn commence à se défaire quand il diffère une conversation d'« homme à homme » avec Horn concernant France. Incapable d'empêcher l'arrestation et la déportation de Horn, après qu'il est arrivé à l'hôtel pour poursuivre la conversation, Lucien apporte la mauvaise nouvelle à France. En représailles face à sa colère, Lucien la viole, avant de l'abandonner ainsi que sa grand-mère. Puis le massacre des policiers à l'hôtel lors d'un attentat maquisard déclenche la fin de la nouvelle identité. Seul survivant de l'attaque, Lucien participe par la suite aux arrestations en représailles par des soldats allemands, et se trouve de nouveau face à face avec les femmes abandonnées. Il n'est pas clair si la rencontre résulte du hasard ou a lieu selon le dessein de Lucien. Également ambiguë est la mesure de sa complicité. Lucien semble plus intéressé par la montre à gousset carillonnant pillée, qui n'a pas réussi à soudoyer Horn, que par les deux Juives qui sont les victimes de son identité collaborationniste. Cette identité se volatilise alors que les quatre descendent vers la rue. Lucien abat le soldat, récupère la montre et enlève les deux femmes pour fuir en Espagne. Puis une panne d'automobile dans les causses signale le retour de Lucien à une identité barbare. Ses compétences concernant la chasse et la survie leur garantissent nourriture et abri, tandis qu'avec les deux femmes il se coalesce en une quasi-famille qui mène une existence primitive et apparemment idyllique hors du

temps. Tout se termine brusquement avec du texte superposé à un très gros plan de Lucien couché sur les herbes. Arrêté le 12 octobre 1944, jugé par un tribunal militaire et condamné à mort, il est exécuté pour sa collaboration avec les Allemands. Sa position apolitique et amoral, qui lui permettait de suivre le destin en ignorant les conséquences, l'a rattrapé, le laissant suspendu dans l'ambiguïté.

Traitement fictif de la collaboration en province, *Lacombe* est classé drame à caractère psychologique aux racines historiques (Sineux 25). Il remporte un succès notable, rassemblant au total 1 745 000 spectateurs français (Billard 347)⁹ de la première et de la deuxième génération. Dans un premier temps, l'accueil favorable s'accompagne d'éloges critiques sur les mérites artistiques du film,¹⁰ comme « l'extraordinaire crédibilité de la reconstitution de ce moment d'histoire exceptionnellement ambigu » (Sineux 27) et la direction excellente des acteurs (Capdenac 267) incarnant cette exceptionnalité. Une vague de critiques mitigées éclate alors en une polémique passionnée dont les divisions indiquent, selon Malle, que *Lacombe* a puisé dans l'inconscient collectif confus des années noires (*Malle on Malle* 100). La polémique prend la forme d'un débat virulent et prolongé¹¹ qui fait de *Lacombe* « le film d'une fascination » (Jeancolas, *Le cinéma* 216) tant pour la critique que pour le public.

⁹ Plus de quatre mille spectateurs ont vu *Lacombe* au cours des trois premières semaines (*Louis Malle, Patrick Modiano, Lacombe Lucien scénario ; Dossier réalisé par Olivier Rocheteau, Lecture d'image par Olivier Tomasini*, Éditions Gallimard, 1974 pour *Lacombe Lucien*, 2008 pour la lecture d'image et le dossier, p. 148), et 528 373 au cours des 23 premières semaines (Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1990 [2^e éd.], p. 311).

¹⁰ Pour un aperçu statistique et chronologique de la réception favorable, et de la polémique qui a suivi, voir Aurélie Feste-Guidon 3.I et 3.II (« *Lacombe Lucien* de Louis Malle. Histoire d'une polémique, ou polémique sur l'Histoire ? », *École nationale des chartes, PSL*, 2009).

¹¹ La thèse d'Aurélie Feste-Guidon, (*Op. cit.*) résume la chronologie de la polémique. Voir en particulier 3.I et 3.II.

Contextualisant le débat, interviennent les préparatifs d'une réforme majeure des archives nationales et la mort du président gaulliste Georges Pompidou.¹² Anticiper la réforme¹³ rappelle le démasquage, par *Le Chagrin et la pitié* en 1971, du mythe gaulliste de la France résistante, et menace à nouveau de déchaîner entièrement la mémoire refoulée des années noires. La mort de Pompidou intensifie la menace en ravivant le souvenir des troubles de mai 68 qui ont contribué à la démission de de Gaulle en 1969.¹⁴ Ainsi contextualisée, la polémique reflète la volonté de la première génération de garder intact le passé et de laisser tranquille sa mémoire. Pendant des semaines, Malle se trouve « sur la sellette, pour avoir attenté ... à l'histoire de France » (Cieutat 89). Les rédacteurs et les lecteurs débattent de *Lacombe* dans les journaux (*Malle on Malle* 100),¹⁵ et les historiens sur la place publique (Protat 40). À l'épicentre de la polémique se trouve l'ambiguïté (Jankowski 458), surtout celle de Lucien qui obscurcit la psychologie, représente l'histoire et laisse le drame ouvert à diverses interprétations. C'est le cas parce que le film s'appuie sur « un réseau d'isotopies plus ou moins convaincant, qui donne à celui qui le produit le sentiment d'avoir raison et de pouvoir l'affirmer à bon droit » (Nacache 148). Comprendre *Lacombe* est donc une affaire de lecture filmique ainsi que

¹² Diagnostiqué porteur d'une leucémie rare en 1972, Pompidou succombe le 2 avril 1974 lors de la cinquième année de son septennat (« Mort hier, à 21 heures le président Pompidou a tenu jusqu'au bout », *Le Parisien libéré*, 3 avr. 1974).

¹³ La grande réforme pour moderniser et unifier les textes dans les années 1975-1979 fera resurgir « avec fracas les séquelles de l'Occupation qui vont marquer les deux décennies qui suivent » (Éric Conan et Henry Rousso, *Vichy : Un passé qui ne passe pas*, Gallimard, 1996, p. 134). La révélation en 1972 du pardon présidentiel accordé à Paul Touvier par Georges Pompidou donne l'impulsion aux affaires Touvier, Bousquet et Papon qui figurent parmi ces séquelles. Voir aussi la discussion des trois phénomènes multigénérationnels convergents dans le Chapitre 3 de la présente étude.

¹⁴ Face à une révolte étudiante continue et une grande grève générale en 1968, de Gaulle propose un référendum pour décentraliser les lieux de décisions et modifier le rôle du Sénat. Le référendum est rejeté, et de Gaulle démissionne le 28 avril 1969 (« 28 avril 1969 : le général de Gaulle démissionne », *Fondation Charles de Gaulle*).

¹⁵ Le biographe Pierre Billard offre un résumé des phases favorable et condamatoire de la chronique de la critique (*Louis Malle : le rebelle solitaire*, Plon, 2003, pp. 343-45).

de point de départ de cette lecture. La position générationnelle du spectateur influence les deux.

Pour le public de la deuxième génération, le point de départ est Lucien en tant que personnage fictif contextualisé dans une période d'histoire appartenant à la génération précédente. Même si les retombées de cette période ont contribué à la « [c]rise politique de la société, crise de conscience, crise morale » dans les années 1970 (Capdenac 264),¹⁶ mai 68 a signalé une rupture qui raccourcit le champ de vision sur ce passé. L'histoire et les idéologies des années noires sont perçues de manière imprécise, de loin. Par conséquent, la lecture est essentiellement narrative et centrée sur Lucien, par le biais duquel ce public cherche à parvenir à la « morale » du récit. Une reconstitution de l'époque, exacte ou non, est ainsi le simple arrière-plan pour une intrigue inventée qui devrait aboutir à la signification. Certes, ce public peut trouver en Lucien, isolé, aliéné et déraciné tel qu'il est,¹⁷ un personnage sympathique (Cieutat 91). Cependant, son comportement imprévisible, extrême et asocial envers les membres de ses milieux intergénérationnels restreint tellement la sympathie que s'identifier à lui, soit comme héros, soit comme anti-héros, est problématique. Poussé par des motivations cachées, le comportement gêne ainsi la lecture fictionnelle puisque le personnage principal opaque ne peut ni illustrer une morale, ni donner du sens à ce film à la portée historique vague

¹⁶ L'on pense en particulier au mythe gaullien de l'immédiate après-guerre qui a réprimé la mémoire traumatique des années noires, et au bouleversement culturel en mai 68 et à la sortie du *Chagrin et la pitié* en 1971 qui déstabilisent le statu quo.

¹⁷ Parmi d'autres, Richard J. Golsan voit dans Lucien Lacombe l'influence forte de Patrick Modiano. Les personnages dans sa trilogie sur l'Occupation, publiée avant la sortie de *Lacombe Lucien*, se caractérisent par l'isolement, l'aliénation et le déracinement (« Modiano Historien », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, iss. 2, 1 juin 2007, p. 431). Voir également Pierre B. Daprini, « Patrick Modiano : le Temps de l'Occupation » (*Australian Journal of French Studies*, vol. 26, 1 jan. 1989, pp. 194-205) pour une analyse de cette trilogie.

pour ce public. De façon similaire, le public de la génération des années noires débute sa lecture avec le personnage inventé de Lucien. Dès lors, la présentation fictionnelle est subordonnée à l'histoire des années noires en 1944, filtrée à travers la mémoire d'un pays scindé entre la Résistance et la collaboration. Le comportement marginal de Lucien et les milieux intergénérationnels anormaux ne sont plus une affaire d'identification mais une question de représentation. Le récit est donc censé s'aligner sur des distinctions idéologiques de la période telles qu'elles sont documentées et rappelées. De ce fait, la lecture de ce public est nationale-personnelle. Il attend du film qu'il communique à une « bourgeoisie neuve, mal armée idéologiquement » la signification d'une guerre dans laquelle elle ne se sent plus directement engagée, mais dont elle conserve les formes et le spectacle (Jeancolas, *Le cinéma* 217). Si « l'exactitude minutieuse avec laquelle sont recréés le 'climat', les costumes, les décors » (Capdenac 265) contextualise la guerre, l'ambivalence de Lucien envers la Résistance et la collaboration fait de lui un « jeune homme d'aujourd'hui » (Capdenac 267)¹⁸ plutôt qu'une figure idéologique des années noires. De même, les raisons non révélées de cette ambivalence brouillent toutes les distinctions idéologiques de cette période. Lucien renforce ainsi la distance de la bourgeoisie neuve par rapport aux années noires, tout en déformant l'histoire et la mémoire politiques de cette époque-là. Ainsi donc, comme l'ambiguïté de Lucien

¹⁸ De gauche, Michel Capdenac cite la présentation du scénario publié, page 1. L'intention péjorative, car il termine la critique comme suit. En dépit de son talent, Malle « fourvoie son film, en cette occasion, dans un douteux marécage et qu'on le félicite généralement pour avoir produit un *chef-d'œuvre*, n'est-il pas le signe de l'étrange confusion qui règne, et qu'on s'évertue à entretenir, touchant les plus graves problèmes et notamment celui de la *jeunesse d'aujourd'hui* ? » (« Le Cinéma : Révolte dévoyée, film fourvoyé », *Europe*, vol. 52 (540), 1 avr. 1974, pp. 267-68).

empêche la lecture fictionnelle de parvenir à trouver du sens,¹⁹ elle déçoit les attentes de la lecture nationale-personnelle.

Les critiques, issus essentiellement de la génération des années noires, commencent avec la fictionnalisation d'un moment dans la guerre sanguinaire entre des résistants et des collaborateurs dans le Quercy²⁰ à l'été 1944. De ce fait, le personnage principal marginal et les milieux intergénérationnels anormaux, qui gênent l'engagement avec l'image filmique, s'inscrivent dans une réflexion sur la représentation historique. La lecture envisagée est une analyse factuelle-artistique, et ses critères sont l'histoire généralement admise des années noires et les conventions narratives habituelles. La représentation filmique ne se prête cependant pas aux critères. Une « fresque en filigrane d'un moment de l'occupation allemande en France » avec un angle psychologique (Sineux 25), la représentation exprime l'intemporalité du passé (Jacob 30) et le « cinéma de l'exploration » chez Malle (Jordan).²¹ Selon lui, un regard en arrière vers le passé récent permet de dégager l'intemporalité « d'un récit, d'une émotion, d'un conflit », qui renvoie souvent « à aujourd'hui, à la réalité actuelle » (Jacob 30).²² L'« amoralité candide et l'appétit de vivre en ignorant toute idéologie » de Lucien font de lui prétendument « un jeune homme d'aujourd'hui » (*Scénario* cité dans Capdenac 267), remettant ainsi en

¹⁹ Si l'on croit à la déclaration de Malle, la quête du sens est vaine : « Dans *Lacombe Lucien*, il n'y a pas de 'message' au sens direct » (« Lacombe Lucien, un enfant perdu dans un monde chaotique », *France-Soir*, 31 jan. 1974, cité dans Jacqueline Nacache, *Lacombe Lucien de Louis Malle*, Atlande, 2008, p. 167).

²⁰ Pierre Billard indique que « le Lot » ainsi que « Le Coual » et sa « région (Figeac, Montauban et Arcambal, respectivement à 40, 60 et 40 kilomètres du Coual) » étaient sous considération (*Op. cit.*, pp. 339, 340). Il désigne « Quercy » comme le site réel du tournage (*Ibid.*, p. 343).

²¹ Malle explique, « 'I wanted to explore a complex character in all his contradictions' » (*Malle on Malle*, *op. cit.*, p. 96). Hugo Frey interprète l'exploration comme une passion « to offer ideas and questions ; to provoke thought » (*Louis Malle*, Manchester University Press, 2004, p. 110).

²² Quoique très intéressé par l'histoire, et possédant de solides connaissances en histoire de l'Occupation, Malle « was not, however, a historian and his aim was to produce a striking film not a well-researched work of history. He was sometimes cavalier in his attitude to historical context » (Richard Vinen, « *Lacombe Lucien* », *Fiction and Film for Scholars*, vol. 2 iss. 1, Oct. 2011).

question la vision des critiques de l'histoire comme un sujet établi du passé. Outre ce décalage avec le critère historique, le cinéma d'exploration transgresse les normes narratives. Il consiste en une étude de la banalité du mal (*Malle on Malle* 91) à travers le regard froid (Sineux 27) et la caméra neutre (Singerman 1059) de Malle. Orientée sur le comportement ambigu et contradictoire d'un collaborateur salaud (*Malle on Malle* 103) et de ses connaissances, l'exploration opacifie tant les psychés que les actions semblent irrationnelles et l'intrigue parfois incohérente (Feste-Guidon 4.II). Les deux critères ainsi contrariés, l'analyse factuelle-artistique s'empare de l'ambiguïté essentielle du film,²³ dans une lecture qui renvoie chaque critique « à ses désirs, ses croyances, ses convictions, ses humeurs, ses révoltes » (Nacache 149).

Un critique considère *Lacombe* comme étant « 'le premier vrai film – et le premier film vrai – sur l'Occupation' » (Bory, cité dans Girard)²⁴ à cause de sa représentation juste du quotidien de l'époque (cité dans Nacache 170)²⁵ et de son « 'magistral portrait d'un pauvre type' »²⁶ qui provoque des « 'salutaires retours en arrière' » (Bory, cité dans Bauchard).²⁷ Pour un autre, le film est un chef-d'œuvre « puissant et déchirant, qui plonge ses racines dans un drame que beaucoup ont vécu et dont les remous n'ont pas fini de nous secouer » (de Baroncelli). D'autres sont divisés sur les bénéfices d'un retour à

²³ Citant Paul Bonitzer (« Histoire de sparadrap [Lacombe, Lucien] », *Les Cahiers du cinéma*, no. 250, mai 1974, p. 42), Alan J. Singerman note que l'ambiguïté du film reste « un des seuls points de convergence de l'opinion critique » (« Histoire et ambiguïté : un nouveau regard sur 'Lacombe Lucien' », *The French Review*, vol. 80, no. 5, Apr. 2007, p. 1065).

²⁴ Jean-Louis Bory, « Servitudes et misères d'un salaud — Le portrait en clair-obscur d'un traître dont on voit le cœur », *Le Nouvel Observateur*, 28 jan. 1974.

²⁵ Serge Daney, « *Lacombe Lucien* », *Libération*, 7 fév. 1974.

²⁶ Écrivant pour *Le Figaro*, Louis Chauvet considère aussi le portrait comme « une des meilleures études de caractère qui nous soit venue du cinéma » (cité dans « 5 Critiques presse pour le film *Lacombe Lucien* », *Allociné*).

²⁷ Daney, *op. cit.*

ces racines, leur dissentiment reflétant la position politique des journaux pour lesquels ils écrivent mélangée à l'expérience remémorée. À la droite-extrême, *Minute* et *Aspects de la France* condamnent le personnage Lucien pour son manque d'idéalisme qui animait les Français engagés dans la Milice vichyste ou dans la cause nazie (Golsan, *Vichy's Afterlife* 57-58). À gauche, *Charlie-Hebdo* réprovoque *Lacombe* pour être l'exemple du « 'cinéma d'extrême-droite' », démodé et académique, « 'qui entreprend de déculpabiliser les fournisseurs en victimes de l'organisation nazie' » (Delfeil de Ton, cité dans Bauchard). De même, *Libération* reproche au film d'apparemment innocenter Lucien en le présentant comme un jeune paysan sans jugement, sans idée, qui devient par conséquent une victime de ceux qui font l'histoire (Daney, cité dans Nacache 171).²⁸ L'extrême-gauche fustige ce portrait d'un « prolétarien » collaborateur et l'attaque perçue à l'histoire, condamnant *Lacombe* comme exemple parfait de la mode rétro avec son mépris de l'histoire et son obsession de vieux costumes et décors (Austin 30).²⁹ Donc, la reconstitution minutieuse du climat par Malle est considérée comme étant une préoccupation pour les effets superficiels, qui à la fois néglige les forces structurales (Kedward 229) et trahit une fascination pour l'érotisation du nazisme (Golsan, *The Vichy past* 68)³⁰ et du pouvoir (Singerman 1063).³¹ Collaborateur enivré de puissance nazie, Lucien incarne cet érotisme.

²⁸ Daney, *op. cit.*

²⁹ Si, en janvier 1974, *Lacombe Lucien* figure parmi les instigateurs du style de la « mode rétro » (Billard, *op. cit.*, p. 345), au fil de la polémique, le film devient le « plus typé du genre » marqué « de soufre et de scandale » (Rouso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, *op. cit.*, p. 268). La sortie de *Portier de nuit* (Cavani) en avril 1974 alimente la polémique en proposant une intrigue qui joue sur la puissance érotisée unissant un ancien bourreau nazi et sa victime dans l'après-guerre (Richard J. Golsan, *Vichy's Afterlife : history and counterhistory in postwar France*, University of Nebraska, 2000, p. 59).

³⁰ La discussion de Golsan de la mode rétro dans *The Vichy past in France today: corruptions of memory* (Lexington Books, 2017, pp. 67-87) comprend une analyse documentaire utile.

³¹ Autrement dit, le rôle de l'idéologie et de l'engagement politique est minimisé, et l'être humain est considéré comme une victime du destin et de l'Histoire.

« [F]asciste que les circonstances font apparaître au moins autant comme une victime que comme un bourreau conscient » (Capdenac 265),³² il incarne aussi le mépris ultime des forces structurales.³³ Pour les partisans de la mode rétro, l'existence « naturelle » et idyllique hors de l'histoire qui termine le film est la preuve de la double incarnation. Dans l'image finale, Lucien est un « jeune homme voluptueusement étendu dans l'herbe, non loin de la jeune juive qu'il a 'sauvée' », au moment même où une surimpression annonce l'exécution de cet « innocent » (Capdenac 267).³⁴ Bien que tous les critiques convergent pour interpréter la fin comme signifiant l'absolution de Lucien (Nacache 138-39), la gauche, qui a dominé la polémique, se divise sur sa valeur morale. D'une part, en aimant la jeune femme, Lucien se rétablit en bon garçon (« Entretien avec Michel » 10) qui est sauvé³⁵ par son sacrifice salvateur (Chevassu, cité dans Singerman 1064).³⁶ D'autre part, la fin constitue l'apothéose du développement d'une « ontologie de la virginité » de Lucien, qui « plaque sur le tout une esthétique de la transcendance » (Seguin, cité dans Nacache 171)³⁷ et escamote toute question de la responsabilité (Capdenac 267). La fin est

³² Ailleurs, Lucien est décrit comme « one of those flawed mediocrities who can rise to positions of relative influence and power under fascist rule » (Lenny Rubenstein, « *Lacombe Lucien* : The Fascism of Banality », *Cinéaste*, vol. 6, no. 4, 1975, p. 10).

³³ Paul Bonitzer est l'un des premiers à interpréter le portrait ambivalent de Lucien comme révélateur du but du film : « *culpabiliser l'Histoire* » (*op. cit.*, p. 46). Contrairement à la tendance, Bonitzer signale la « niaiserie prétentieuse et roublarde » du raisonnement selon lequel « le nazisme mobilise les 'forces obscures', les 'instincts' enfouis, et bref le cochon sado-masochiste qui sommeille chez les honnêtes gens y compris ... *chez les victimes* » (*Ibid.*, p. 47, italique dans l'original). Voir aussi Golsan, *Vichy's Afterlife : history and counterhistory in postwar France* (*Op. cit.*) page 59 pour un bref résumé de ce raisonnement.

³⁴ Comme d'autres, Capdenac estime que *Lacombe* devrait être un film engagé qui porte un jugement sur Lucien pour sa collaboration. En fait, Malle s'oppose à de tels films, croyant que certains enfoncent « leur clou si pesamment qu'ils ne permettent aucune réflexion politique sérieuse » (Gilles Jacob, « Entretien avec Louis Malle (à propos de *Lacombe Lucien*) », *Positif*, no. 157, mars 1974, p. 30). De même, Malle est convaincu « qu'un cinéma militant est voué à la médiocrité » résultant en « œuvre simpliste, sur le plan artistique » (Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Éditions Denoël, 1993, pp. 49-50, cité dans Nacache [*Op. cit.*, p. 169]).

³⁵ Michel Mohrt conclut de la fin du film que « *Lacombe Lucien* sera sauvé, parce qu'il a aimé » (cité dans Nacache, *op. cit.*, p. 138).

³⁶ François Chevassu, « *Lacombe Lucien* », *La Revue du Cinéma : Image et Son*, no. 282, mars 1974, p. 114.

³⁷ Louis Seguin, « L'innocent et les monstres », *Quinzaine littéraire*, no. 182, 2 fév. 1974.

donc lue comme destinée à susciter, pour ce minus mêlé au nazisme par ignorance (Rubenstein 12), de la sympathie qui ouvre aussi « toutes les équivoques », permettant ainsi la récupération sentimentale complète de ce salaud (Delmas 34). La divergence sur l'interprétation de la fin termine pertinemment une analyse continuellement marquée de divisions parmi les critiques de la première génération confrontés à l'histoire et la mémoire par le biais de l'ambiguïté. Ainsi détournée des critères vers des dispositions, la lecture factuelle-artistique dégénère en débat qui oppose non seulement l'histoire et la mémoire, mais également « les mémoires de ceux qui n'ont pas eu le même passé » (Nacache 37).

Le public et la critique abordent à juste titre l'ambiguïté qui caractérise le film. Cependant, considérer cette ambiguïté de façon générale, ou comme spécifique aux individus, ne la traite nécessairement pas dans les milieux intergénérationnels où elle est la caractéristique primordiale des rapports de Lucien avec ses « proches ». Les milieux consistent en cinq « familles » dysfonctionnelles — une parenté adoptée, la famille Lacombe divisée, une fausse famille élargie, une famille fracturée adoptée et une quasi-famille illusoire. Lucien est le membre rebelle, son comportement incompréhensible et amoral exacerbant la dysfonctionnalité de chaque famille. À l'hospice de la ville, il est le jeune marginal d'une parenté adoptée dont les autres membres, des octogénaires grabataires et des religieuses célibataires, identifient la stérilité comme la dysfonctionnalité. Au lieu de revigorer le milieu, la vitalité de Lucien se canalise dans des besoins qui lui permettent de circuler indifféremment parmi les personnes âgées pour passer la serpillière, vider un pot de chambre et épousseter avec insouciance un portrait

de Pétain drapé d'un chapelet (00:01:17). Ce faisant, il ignore la radiodiffusion d'un discours du ministre de la Propagande Philippe Henriot, qui aborde les luttes intra-françaises sanglantes. L'amoralité de Lucien réside ainsi dans son insensibilité envers ces « proches » typiquement respectés et dans sa désinvolture envers des croyances catholiques et politiques standards. Poussé par des motivations non révélées, ce comportement amoral élude la compréhension, tandis que l'action finale de Lucien teinte l'opacité de cruauté. La manière fourbe et choquante par laquelle il abat un chardonneret dans la cour le démontre (00:02:06). Son goût pour la violence se manifestera aussi dans la fausse famille élargie, mais entre-temps apparaît comme de l'agression dans sa famille à la ferme des Lacombe. Lucien y est le fils en révolte contre sa famille, telle qu'elle est divisée par l'emprisonnement de son père en Allemagne (00:09:18) et par le concubinage de sa mère avec le maire Laborit. La dysfonctionnalité, qui réside dans les affections recomposées entre la mère et le fils, est empirée par le comportement incompréhensible des deux. Au début, la mère montre une affection maternelle typique, voire indulgente. Elle accueille son fils en lui servant un repas, et ignore son agression apparente après l'avoir grondé pour avoir sorti le fusil de son père sans autorisation. De même, elle supporte ses emportements menaçants sur les changements à la ferme, les expliquant comme nécessaires pour la maintenir en activité après le départ du fils de Laborit pour le maquis. Les emportements expriment, en effet, l'affection ambivalente de Lucien envers sa mère. S'il lance un regard noir à sa mère quand le concubinage se révèle, il entre pourtant dans la maison et s'assied à la table, attendant qu'elle lui serve un repas. De même, il la menace en pointant sur elle le fusil déchargé du père, puis lui remet son salaire, y compris une augmentation. Finalement, il attaque sa mère pour les

changements, mais s'intéresse aux nouvelles qu'elle lui donne de l'enrôlement du fils de Laborit dans la Résistance. Les sautes d'humeur de Lucien sont la preuve de l'amoralité familiale de ses affections ambivalentes. Celles-ci préfigurent l'amoralité idéologique qui se révélera suite au revirement imprévu des affections de la mère. En annonçant l'interdiction faite par Laborit à Lucien de rester à la ferme, la mère se comporte de manière aussi opaque que son fils, les rendant tous deux responsables de l'aggravation de la dysfonctionnalité.

Au siège gestapiste et à la cachette des Horn, l'amoralité idéologique ignorante de Lucien empire la dysfonctionnalité, tandis que ses allées et venues entre les deux entrelacent leurs milieux intergénérationnels. Au siège, Lucien rencontre une fausse famille élargie comprenant une figure paternelle ; une « maman » ; une sorte de frère aîné et sa petite amie ; une sorte d'oncle, de tante et de parent éloigné ; et deux « domestiques ». En réalité, ce sont des adultes d'une seule génération, liés par l'opportunisme qui provient de l'autorité nazie. Agents gestapistes pour réprimer la résistance locale, ils assouvissent leurs convoitises disparates en terrorisant et en pillant la région. La dysfonctionnalité réside donc dans la fausseté absolue qui, en mêlant la « famille » et l'idéologie, peut à la fois admettre Lucien et s'accommoder de son amoralité. Bien qu'il adopte le mode de vie familial et participe aux fusillades et pillages, Lucien n'a aucune part dans la torture des résistants. De même, il poursuit son travail auprès des gestapistes tout en entretenant une relation avec les Horn, des Juifs se cachant pour échapper à la persécution nazie. La relation implique d'amener la fille Horn à une soirée au siège, ensuite d'emménager avec sa famille, et finalement de retourner au siège suite à une querelle d'amoureux. Entrelaçant ainsi les deux milieux, Lucien se

montre l'imitateur ultime de la fausse famille, son amoralité idéologique ignorante profitant de la fausseté même des opportunistes. Les volte-face de Lucien obscurcissent pourtant ce même manque de position morale après qu'une attaque de la Résistance a anéanti la fausse famille. En train d'aider un soldat allemand à rafler des Juifs, dont France et sa grand-mère, Lucien abat soudainement le soldat sans raison claire et force les deux femmes à fuir avec lui. Cet acte final d'entrelacement sert de passage à une quasi-famille illusoire dans laquelle sera tenue en suspens l'amoralité idéologique de Lucien.

En attendant, l'ambiguïté s'est imposée aux Horn, obligeant chaque membre de la famille à faire face à son propre destin douloureux. Dans sa cachette, cette famille composée du père, de la fille France et de la grand-mère Bella est fracturée par l'absence apparemment insignifiante de la mère et par le fossé générationnel prononcé entre les trois autres membres. Fidèle à ses valeurs d'antan, Bella critique la francisation de son fils et l'éducation permissive de sa petite-fille. France se dispute avec son père selon une logique de jeunesse, l'accusant de ne pas comprendre sa relation avec un ancien petit ami. Préoccupé par ses anxiétés perfectionnistes, Horn ignore en grande partie les piques de sa mère et les protestations de sa fille tout en dirigeant la famille d'après les valeurs de sa génération. Ensemble, l'absence et le fossé se traduisent par une distance émotionnelle qui rend la famille dysfonctionnelle. Lucien s'impose aux Horn comme un dominateur dont la froideur exacerbe la dysfonctionnalité, et dont l'opacité évoque l'ambiguïté. Bella résiste à l'invasion de Lucien, puis se retire pour garder la porte de la chambre de France, mais finit par jeter un coup d'œil curieux dans la chambre après une querelle violente entre les deux amants. Si Horn éprouve de la rancune envers le

dominateur blasé pour usurper son rôle d'homme de la famille et pour corrompre sa fille, il ne parvient jamais à le mépriser entièrement, et lui abandonne essentiellement sa famille en se présentant inexplicablement au siège gestapiste pour lui parler. Sous la menace, France accompagne Lucien à une soirée au siège, mais n'est pas trop réticente d'avoir des relations sexuelles avec lui ou de lui demander d'aider sa famille à s'enfuir en Espagne. Elle est écœurée par la suite de son inaction mais continue à partager son lit avec lui, et elle se sent trahie par lui mais oppose peu de résistance à l'enlèvement. En plus de rendre la famille irrémédiablement dysfonctionnelle, l'ambiguïté fait de chaque membre un complice de son propre destin douloureux : Horn de sa déportation vers la mort certaine, France et Bella de leur assujettissement au sort de Lucien. Ce sort reconfigure les trois en un milieu intergénérationnel sous forme d'une quasi-famille qui, dans un lieu primitif, mène une existence apparemment surréelle hors de la moralité et de l'histoire. Caractérisée aussi par le comportement ambivalent émanant de motivations non révélées, la quasi-famille est un groupe d'adultes aux liens affectifs discutables. L'approbation apparente de Bella de la relation des amoureux pourrait tout aussi bien indiquer sa satisfaction de pouvoir jouer aux cartes sans interruption. Lucien et France semblent former un couple amoureux, mais à une occasion il se cache indifféremment d'elle, et à une autre, elle réfléchit sans passion à le tuer. La quasi-famille n'est donc qu'une illusion, dysfonctionnelle en raison de l'ambiguïté des relations. De même, la surréalité n'est qu'en apparence. La moralité et l'histoire envahissent l'existence sans prévenir en annonçant le jugement de Lucien qui suspend le destin des femmes dans une ambiguïté non dissipée.

En partie, l'ambiguïté généralisée du film est une conséquence du style par lequel Malle observe de façon neutre la dégénérescence de Lucien en un « salaud sartrien » (Decock 675). Caractérisé par une inventivité réaliste et un regard mallien, ce style prête au film une crédibilité truquée et une intimité faussée. L'inventivité truque la crédibilité en mélangeant les traitements documentaire et fictionnel de la tonalité de couleur et de l'atmosphère sonore des lieux dans la nature et dans la civilisation. Par exemple, les longs travellings et les plans rapprochés de Lucien lors de son trajet à vélo vers (00:02:46-00:5:40) et depuis (00:17:38-00:18:00) la ferme familiale ont un air documentaire. Le trajet serpente à travers le paysage ensoleillé sauvage des causses de Quercy, qui est présenté dans des verts riches et des couleurs terre. Parsemé de structures en pierre et de troupeaux de brebis, le paysage est ponctué du « silence » de la nature et par le cliquetis du vélo. Malgré l'apparence documentaire, un morceau de jazz non-diégétique superposé au trajet vers la ferme manipule la crédibilité à des fins fictionnelles, ici pour présenter l'appétit de vivre de Lucien. De même, la mélodie de flûte indienne superposée aux trois dernières séquences de l'existence primitive sont une manipulation pour conclure la présentation de l'ambivalence de Lucien. La beauté sauvage de la grisaille calcaire et du vert chêne, mises en valeur sous le soleil de fin d'été, renforcent l'air documentaire de cette existence où le cri des oiseaux et le silence de la nature font taire le rare énoncé humain. La mélodie non-diégétique s'immisce ainsi pour ponctuer l'ambivalence égale de Lucien envers France quand elle menace de l'assassiner (02:14:48), le recherche anxieusement dans la forêt (02:15:40), et se baigne sensuellement dans un étang (02:16:11). Le plan final, un gros plan de Lucien allongé sur l'herbe tandis qu'un texte annonce son arrestation et son exécution (02:16:32), relie son

ambivalence relationnelle envers France à son ambivalence idéologique envers la Résistance et la collaboration. Ce mélange final du documentaire et de la fiction est donc le truquage ultime de la crédibilité.

Contrairement à l'usage des couleurs et des sons dans les lieux naturels, des palettes et des paysages sonores de lieux de la civilisation sont adaptés pour truquer la crédibilité. Les voix étouffées à l'hospice de la ville, interrompues par l'émission radiophonique du discours de Henriot (00:01:18), attribuent ainsi de l'authenticité à un lieu présenté en blanc surexposé, brun sursaturé et bleu-gris délavé. L'atmosphère moribonde qui en résulte est suivie des voix discordantes, des motifs de tissus mal assortis et des murs rafistolés à la ferme Lacombe (00:07:32). Adaptés pour matérialiser une atmosphère instable, la palette et le paysage sonore donnent forme aux luttes de la famille agricole pour survivre alors que le père est prisonnier en Allemagne nazie. Au siège gestapiste, le claquement de balle de ping-pong dans la salle de jeux (00:30:24) et le cri d'un résistant torturé dans la salle de bain (00:30:09) constituent le fond pour des affaires qui profitent du pouvoir nazi pendant la journée. Le soir, la gaieté de *l'happy hour* (00:37:59) et les halètements de la torture à l'eau se mêlent au bulletin collaborationniste final du jour de la radio Vichy (00:37:41). Des mélodies contemporaines, ponctuées de pieds dansants et de badinage social, animent alors des fêtes où se côtoient les Français et les officiers SS (01:21:38). Accompagnant le paysage sonore, une palette modifiée fait que le rouge foncé terne du papier peint (00:21:08) et le roussâtre des meubles dominant les espaces communs (00:21:25, 00:21:27, 00:23:48) qui pulsent avec les passions des gestapistes. Le blanc maladif de la salle de bain, où ces derniers torturent des résistants (00:43:52), complète les modifications en exprimant leur passion pour la brutalité. Ainsi

manipulée, la palette sert à crédibiliser ces personnages essentiellement types. Dans la cachette des Horn, la palette et le paysage sonore sont manipulés pour exprimer la morosité qui pèse sur ces trois personnages juifs. Un silence oppressif, qui alterne de temps en temps avec de la conversation ou du désaccord aigu, est ponctué de répétitions de piano sur des mélodies classiques évoquant une vie irrémédiablement passée. En outre, le coup rare à la porte les oblige à laisser entrer des extorsions et des menaces qui intensifient le poids de la morosité. Le gris-brun assombri et le noir du papier peint, ainsi que le brun profond et l'or mat des rideaux, matérialisent la lourdeur tout en préfigurant le destin peu réjouissant de chaque membre de la famille Horn. En truquant la crédibilité des lieux, des personnages et des destins associés à un moment tard dans l'Occupation, l'inventivité réaliste brouille l'histoire et la fiction, contribuant à l'ambiguïté de *Lacombe*.

De même, le regard mallien y contribue par le biais du regard neutre du réalisateur et des échanges de regards peu révélateurs qui, en faussant l'intimité des relations, n'entrouvrent essentiellement rien de ce qui se passe à l'intérieur des personnages. En étudiant l'emmêlement de Lucien dans la banalité du mal, le regard neutre observe, s'engageant avec le regard de Lucien uniquement lorsqu'il est absorbé dans ses propres pensées. Les deux séquences qui marquent les bouts de l'emmêlement l'illustrent particulièrement. Dans la première séquence (00:16:58-00:17:38), le regard neutre passe d'observer Lucien aidant à rassembler des moutons dans un plan de demi-ensemble à le rencontrer apparemment dans un gros plan de son visage. La faible profondeur de champ, qui exclut toute autre concentration, intensifie l'anticipation d'entrer dans l'espace personnel de Lucien. Cependant, le regard neutre se contente pendant seize secondes (00:17:22-00:17:38) de fixer le regard privé de Lucien porté au-

delà de l'horizon. Dans la seconde séquence, un plan-séquence consistant en un gros plan (02:16:31-02:17:01), le regard neutre observe Lucien allongé sur l'herbe et perdu dans ses pensées, tandis que le texte annonçant son arrestation et son exécution est affiché (02:16:33-02:17:01). Comme le texte joue le personnel contre l'impersonnel en identifiant le jeune homme comme Lucien Lacombe tout en concluant son histoire au passé simple, le regard neutre joue l'intimité contre l'éloignement. Assez proche pour voir le clignement d'œil de Lucien, ce regard ne s'aventure pas plus près que l'observation du regard lointain de Lucien vers le haut à travers des yeux plissés.

Entre ces deux bouts, les échanges de regards manifestent l'intimité faussée dans les relations de Lucien, principalement celles avec les trois membres de la famille Horn. Les échanges entre Horn et Lucien, qui suggèrent un lien père-fils, sont en fait d'ordinaire disjoints. Soit le regard hostile de Horn rencontre le regard indifférent de Lucien (01:21:27), soit le regard réfractaire de Lucien s'oppose au regard confus de Horn (01:48:36). L'exception apparente est l'impasse qui oppose deux regards noirs lorsque ces hommes s'affrontent sur la cohabitation de Lucien avec France (01:34:57). Après que Horn a résolument fermé la porte de la pièce où France s'entraîne au piano, un plan rapproché épaulement affiche les hommes se faisant plier du regard pendant trois secondes (01:36:13-01:36:16). La réouverture provocante de la porte par Lucien après le recul de Horn (01:36:21) renforce l'impression qu'une hostilité mutuelle relie personnellement les deux hommes. Cependant les deux plans rapprochés épaulement qui suivent achèvent l'échange en une conversation décousue qui révèle la fausseté de l'impression. Lucien, l'aimant en résidence qui provoque l'hostilité, demande ce que Horn dirait s'il épousait France (01:36:26), et Horn répond qu'il n'arrive pas à le détester tout à fait (01:36:37).

Contrairement à cette disjonction, la relation de Bella avec Lucien est marquée par le refus continu de réduire la distance affective avec cet envahisseur de son espace personnel. Elle refuse avec véhémence son regard engageant quand il lui offre du champagne (01:05:13), son regard poli quand il lui présente un bouquet (01:19:10) et même son regard menaçant quand il braque sur elle son pistolet (01:53:03). Par conséquent, l'engagement de Bella dans des échanges de regards un matin au petit déjeuner (01:47:05-01:47:43) est une exception remarquable qui semble signifier une intimité naissante. Déjà assise à la petite table de cuisine, elle rend à Lucien son regard en jetant un regard en coin lorsqu'il la rejoint (01:47:11). Le cadrage du plan rapproché poitrine des deux, coude à coude, cultive le sentiment de l'intimité. De même, le regard spontané de Bella quand Lucien fait malicieusement tomber un sucre dans son thé (01:47:28) et ses trois regards furtifs par la suite intensifient le sentiment. Cependant, l'indignation grandissante qu'expriment ces regards contredit le sentiment et révèle donc la fausseté de toute intimité.

Malgré le lien physique unissant France et son amant Lucien, le regard de celle-ci révèle une arrière-pensée qui fausse l'intimité relationnelle. Le regard exprime initialement de la curiosité à la vue d'un beau jeune homme qui lui renvoie son regard. Un plan américain cadre France de front lors d'un échange de regards qui dure six secondes (00:57:36-00:57:42). L'attirance de la jeunesse qui motive le regard curieux est suivie de l'attirance d'une rébellion partagée mais divergente, celle de Lucien contre les injustices sociales commises à son encontre, celle de France contre des restrictions imposées à sa vie dans la haute société. Un gros plan du visage de France montre son regard admirateur envers Lucien (01:10:56), dont le contrôle autoritaire du propriétaire

de bâtiment venge en partie l'exclusion sociale imposée par la clandestinité. L'admiration préfigure la cristallisation d'une arrière-pensée, qui déformera l'intimité relationnelle. Bien que par crainte pour la sécurité de sa famille France assiste à une soirée gestapiste, elle s'exerce la rébellion en prolongeant le contact social rétabli, puis en profitant du lien physique établi comme conséquence imprévue. Des regards insoumis (01:22:50), rusé (01:25:44) et séducteur (01:31:31) révèlent la cristallisation de l'arrière-pensée de France : engager l'aide de Lucien pour que les Horn puissent fuir vers l'Espagne. Comme ces expressions affectives, les regards exaspéré (01:44:15) et antagoniste (01:53:53) de France sont affectivement révélateurs quand l'inaction indéchiffrable de Lucien empêche que l'arrière-pensée se réalise. Le dessein ainsi déjoué, le regard de France vers Lucien, complice de son arrestation par un soldat allemand, révèle cependant la fausseté de l'intimité relationnelle. Cadré en gros plan du visage de France, le regard sans ciller qu'elle fixe sur Lucien pendant huit secondes est absolument vide de sentiments (02:01:59-02:02:07).

En combinaison avec une idée d'histoire sur la banalité du mal et un scénario sur l'obscurité de la collaboration, l'inventivité réaliste de Malle et le regard mallien résultent en un film destiné à « 'forcer le spectateur à reconsidérer des idées reçues' » concernant un collaborateur (Bauchard).³⁸ Une telle reconsidération par le public de la deuxième génération porte sur des préconceptions dérivées d'une vue de loin de l'histoire, et dépend de l'identification à Lucien pour la faciliter. L'aberrance interpersonnelle de

³⁸ Pascal Bauchard cite Louis Malle, comme constaté dans *Louis Malle par Louis Malle* (Jacques Mallecot, Éditions de l'Athnor, 1978).

Lucien animée par des motivations inconnues fait obstacle à cette préconception. Le public de la première génération présume qu'une représentation fictionnelle doit s'aligner sur l'histoire des années noires filtrée à travers la mémoire afin d'informer idéologiquement la nouvelle bourgeoisie. L'ambivalence complète de Lucien contrecarre la présomption. Également de la première génération, les critiques présupposent que la fiction doit se conformer aux conventions narratives tout en représentant factuellement un moment au passé réglé. La vision non-conformiste de la temporalité et de la caractérisation chez Malle s'oppose à la présupposition, et les critiques s'emparent de l'ambiguïté du film pour aborder l'analyse. Si la polémique est née de cette analyse, elle se montre vite être une affaire de la première génération de la mémoire des années noires, qui emmêle également le public de la deuxième génération dans sa virulence prolongée. Tous voient les années noires sous un jour différent, ce public-ci à la lumière d'inventions sur un passé distant des crises actuelles qui le secouent (Capdenac 264). *Lacombe* écarte les formes et le spectacle de l'époque, que ce public a retenus « sans bien les comprendre » (Jeancolas, *Le cinéma* 217), mais offre une perspective qui ne clarifie guère ce qui le relierait à ce passé. Les critiques et le public de la première génération voient cette période-là à la lumière des idéologies adverses dont ils se souviennent. *Lacombe* est vu comme cherchant à excuser le collaborateur Lucien en le présentant comme abject mais quelque peu sympathique (*Malle on Malle* 96), ou comme s'opposant à la Résistance en minimisant la présence de celle-ci (Frey 2) et en faisant des collaborateurs les rebelles (Vinen). Malle voit les années noires à la lumière de la psychologie. Le film lui permet de commencer l'examen d'un souvenir qui le hante (Decock 675) en scrutant, sans juger, un comportement difficile à comprendre et

méprisable (*Malle on Malle* 104). Il projette ainsi sur l'écran « l'ombre et la lumière qui alternent » sur et à l'intérieur des personnages (« Lacombe Lucien, un enfant perdu », cité dans Nacache 167). En bref, la polémique se révèle une confrontation de souvenirs : ceux des spectateurs de la première génération appuyés par une histoire établie qui garde tranquille la mémoire des années noires, celui de Malle que l'examen de l'obscurité psychologique laisse non dérangé et ceux que le public de la deuxième génération a hérités de ses aînés et qu'il aborde de seconde main. La polémique est ainsi indicatrice de l'engagement avec l'image cinématographique, et révélatrice de la représentation qui en résulte. Malle interprète la révélation par rapport aux critiques et publics, « Obviously, in the collective unconscious of the French this period is murky » (*Malle on Malle* 100). En faisant ainsi, il ignore que cette collectivité inclut lui-même et que son examen est également embrouillé dans la même confusion. En définitive, la représentation engendrée par l'engagement avec *Lacombe Lucien* atteste que, mis face à face avec des souvenirs des années noires évoqués par l'image, les Français restent incapables d'affronter la mémoire de cette période confuse. Quoique constituant des progrès dans le travail de mémoire, la représentation signifie que la distance présumée de cette mémoire ne repousse guère son traumatisme. La conclusion de la polémique sur *Lacombe Lucien* après dix mois de bouleversements ne fait donc que signaler un nouveau refoulement de la mémoire traumatique, jusqu'à son ultime résurgence explosive dans les années 1990.

Les Hommes libres

Suite à cette résurgence, une désensibilisation croissante caractérise le travail de mémoire, permettant de reconsidérer l'histoire des années noires sous l'angle des immigrés engagés dans la Résistance. *Les Hommes libres* (Ferroukhi, 2011) reconsidère cette histoire à travers le prisme de « la guerre sans nom »³⁹ et présente la Résistance dans une optique ethnique. C'est ainsi un regard en avant qui repense un bout des années noires d'un point de vue contemporain. Ce regard réorienté reflète trois contextes importants de la production du film. Au début des années 2000, une « crise judéo-musulmane largement médiatisée » en France coïncide avec une « recrudescence de la violence au Moyen-Orient » (Katz, « La Mosquée » ¶ 4) pour imprégner la communauté française de tensions culturelles. Dès 2002, une campagne menée par l'association les Bâtisseuses de Paix militant « pour une 'réconciliation identitaire, citoyenne et républicaine entre les communautés juive et musulmane' » (Benallal)⁴⁰ atteste cette crise française aux implications mondiales. Le deuxième contexte concerne le recrutement des ouvriers entre les deux guerres, recrutement qui a introduit en France une tranche de globalité maghrébine, par la suite seulement partiellement intégrée à la communauté française.⁴¹ Le « Grand débat sur l'identité nationale » en 2009 attire

³⁹ L'expression comme désignation de la Guerre d'Algérie est mise au crédit du documentaire de Patrick Rotman et Bertrand Tavernier, *La Guerre sans nom : Les appelés d'Algérie (54-62)* (1991) (« Invité Bertrand Tavernier 'La guerre sans nom' », *L'INA éclaire l'actu*, 11 fév. 1992). Golsan attire l'attention sur la fonction de la « guerre sans nom » comme une sorte de prisme à travers lequel l'on considère l'Occupation dans les années 1990 (« Modiano Historien », *op. cit.*, p. 424).

⁴⁰ Les Bâtisseuses de Paix s'identifie par la devise : « Femmes arabes, femmes juives, femmes musulmanes. Apprendre à accepter l'autre afin qu'il m'accepte également. » (www.batisseusesdepaix.fr)

⁴¹ *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIX^e-XX^e siècle) : Discours publics, humiliations privées* par Gérard Noiriel (Librairie Arthème Fayard, 2007) est un ouvrage approfondi traitant la question épineuse de l'intégration des immigrants dans ses dimensions politique, sociale et relationnelle.

l'attention sur cette intégration inachevée lorsque « le thème de l'étranger *menaçant* la nation » ressort de façon marquante des réponses à son sondage (Marchand et Ratinaud 10). Xénophobes et racistes, les textes identifient cet étranger plus souvent comme musulman que juif (Marchand et Ratinaud 207, italique dans l'original).⁴² Le troisième contexte est un courant filmique établi par des cinéastes maghrébins-français issus de l'immigration que le débat référence. Leurs longs métrages mettent en avant le rôle joué par les sujets coloniaux nord-africains pour proposer une version corrigée, et moins « blanchie », du récit national sur le colonialisme, l'immigration ou la guerre d'Algérie (Higbee 72). À cet égard, *Une résistance oubliée. La Mosquée de Paris de 40 à 44* (1991) par Derri Berkani, peut être considéré comme leur équivalent documentaire. Il propose une version corrigée de l'inimitié prétendument universelle entre les musulmans et les Juifs. Sa révélation du rôle de la mosquée dans le sauvetage des Juifs de la persécution nazie a suscité peu d'intérêt à sa sortie en 1991, mais il sert de modèle pour « promouvoir la compréhension entre juifs et musulmans » (Katz, « La Mosquée » ¶ 4) pendant la crise judéo-musulmane des années 2000 et par la suite.⁴³

Les Hommes ainsi contextualisé, sa source est une synthèse de quelques informations partielles glanées à partir d'un entrefilet de presse, de documents et

⁴² La critique des *Hommes libres* de Clément Graminiès lie le Grand débat, la xénophobie et le film. « Depuis que le gouvernement français s'est empêtré dans un débat sur l'identité nationale au risque de nourrir toutes les dérives xénophobes, il semblerait que bon nombre de productions cinématographiques françaises aient choisi d'investir le terrain, tenues par cet espoir que l'émotion et la pédagogie pourraient faire bon ménage et réveiller les consciences endolories par les discours stigmatisants et individualistes. » (« Débordements du cadre : *Les Hommes libres* d'Ismaël Ferroukhi », *Critikat*, 27 sep. 2011.)

⁴³ Ethan Katz note « la projection du film de Berkani dans les écoles [en 2006] en réponse à divers épisodes d'hostilité entre jeunes musulmans et jeunes juifs » (« La Mosquée de Paris a-t-elle sauvé des juifs ? Une énigme, sa mémoire, son histoire », Traduit par Anny Bloch-Raymond, *Diasporas*, no. 21, 2013 [2012]). De même, le documentaire est projeté à la Médiathèque de Bron le 25 septembre 2010, à une conférence à la Bibliothèque de Lyon le 23 mars 2017 et à la Grande Mosquée de Paris elle-même le 20 septembre 2023.

témoignages indirects et d'une imagination exercée pour combler de nombreuses lacunes. Cette synthèse reflète l'influence des contextes et répond à leurs préoccupations. L'entrefilet, publié le 18 octobre 2007 et intitulé « Mosquée de Paris. Un abri pour les juifs », inspire le film (Laloum 116).⁴⁴ Il répète brièvement l'affirmation du documentaire, quoique sans fournir de soutien : « Interrogé, le journaliste n'a plus souvenir de l'origine des sources ayant alimenté sa brève » (Laloum 126). En plus de remettre en question l'exactitude de l'entrefilet, l'oubli souligne le défi, à soixante ans de distance, de retracer cette histoire peu connue et peu documentée. Un extrait filmique allemand en couleur déniché dans les archives est utile, car il permet de visualiser la mosquée, un cabaret et le style vestimentaire (« Interview with » 00:09:55), mais est secondaire à l'histoire. Un rapport de police aussi déniché aux archives est pertinent mais limité, corroborant des documents qui attestent de l'intervention du recteur Benghabrit pour sauver la grand-mère juive d'un ami de Ferroukhi (« Interview with » 00:01:42). Au Maroc, la recherche de témoignages donne des informations essentiellement sur le chanteur juif célèbre Salim Halali, plutôt que sur son rapport avec la mosquée (« Interview with » 00:02:49). Découvert lors des recherches, le documentaire de Berkani offre donc des informations supplémentaires importantes. Un registre de noms « 'd'un nombre incalculable d'enfants' » identifie supposément des enfants juifs qu'on faisait passer pour des enfants musulmans (Bouzeghrane). Le témoignage du juif algérien Albert Assouline détaille comment il a trouvé « un refuge sûr à la mosquée » en septembre 1940 (Katz, « La Mosquée » ¶ 37). Son témoignage figure aussi dans un récit plus étendu qui

⁴⁴ « *Le Nouvel Observateur* n° 348-2241 du 18 octobre 2007, supplément Paris Ile-de-France, Vincent Monnier, 'La résistance de l'esprit', p. 15 » (Jean Laloum, « Cinéma et histoire. La mosquée de Paris et les Juifs sous l'Occupation », *Archives Juives*, vol. 45, no. 1, 2012, p. 126, n1).

estime « que ‘pas moins de 1 732 résistants [et leurs enfants] trouvèrent refuge dans les caves : des évadés musulmans mais aussi des chrétiens et des juifs’ » (cité dans Katz, « La Mosquée » ¶ 38).⁴⁵ Si le lien entre les noms et le sauvetage n’est qu’une présomption, les chiffres de l’estimation restent non confirmés. Néanmoins, en abordant la cohabitation tolérée des Juifs séfarades et des Arabes à Paris sous l’Occupation (Forestier), le documentaire et le récit sont une réponse à la rupture entre les communautés juive et musulmane. Les bribes éparses et partiellement étayées, glanées de l’entrefilet, d’autres documents et des témoignages, se synthétisent en une histoire pleine de trous. Ceux-ci attirent l’intérêt thématique et stylistique d’Ismaël Ferroukhi, et ouvrent grande la porte à son imagination.

En tant que co-scénariste, Ferroukhi poursuit l’intérêt et exerce son imagination en conjuguant fiction et sources historiques (Laloum 117). Choisir Alain-Michel Blanc pour le seconder est conforme à son intention. En enjolivant les vrais récits de Benghabrit et de Halali avec des actes de résistants maghrébins inventés, il veut honorer les invisibles de l’histoire française et attester la coexistence entre musulmans et juifs (Sciolino). Dans les scénarios de deux films précédents,⁴⁶ Blanc démontre une sensibilité à l’égard des questions religieuses et culturelles pertinentes. L’un la manifeste en abordant les thèmes de la survie, de l’adaptation et de l’identité juives dans un contexte interculturel et raciste (Green 135-36). Dans l’autre, la sensibilité est tournée vers les questions musulmanes. Le scénario aborde les thèmes de l’identité liée à la tradition (Haddaoui 281), des caricatures arabes (Baumann 47) et des perceptions colonialistes (Logette 117) dans un contexte de

⁴⁵ Albert Assouline, « Une vocation ignorée de la mosquée de Paris » (*Almanach du Combattant*, 1983, pp. 123-24).

⁴⁶ Les films sont *Va, vis et deviens* (Mihailleanu, 2005) et *La source des femmes* (Mihailleanu, 2011).

résolution de conflits relationnels. Par conséquent, un village berbère apparaît comme le microcosme de l'ensemble de l'humanité, et sa résolution communicative comme méthode pour réaliser une meilleure entente interculturelle (Haddaoui 282). Blanc apporte ainsi au côté fictif une sensibilité nécessaire pour illustrer la coexistence prévue par Ferroukhi. L'expertise des historiens Benjamin Stora et Pascal Le Pautremat (01:31:17) la complète par le côté factuel. Spécialiste de la guerre d'Algérie et de l'immigration en France,⁴⁷ Stora supervise la représentation des immigrés maghrébins sans « droit social, syndical ou politique » français (Forestier), ainsi que la présentation de leurs opinions divisées sur l'engagement dans la Résistance (Philipot). Spécialiste de l'Islam en France⁴⁸ (Chossat 204), Le Pautremat joue un rôle secondaire en garantissant que le scénario repose sur des bases historiques solides. Ferroukhi peut « [se] libérer ensuite de la matière véridique et investir la fiction » (Ricci et Arnoux). Bref, Stora et Le Pautremat apportent des détails historiques pertinents au récit de la mosquée, tandis que le co-scénariste Ferroukhi le développe en élargissant⁴⁹ la vision du documentaire de Berkani.⁵⁰ Le sauvetage par la mosquée des Juifs, y compris Halali, est ainsi une opération

⁴⁷ Au moment où *Les Hommes libres* est en cours de réalisation, Benjamin Stora a déjà publié une vingtaine de livres sur la guerre d'Algérie et l'immigration en France. Voir une liste des titres sur benjaminsora.univ-paris13.fr/index.php/actualités/592-liste-des-ouvrages-publies-de-benjamin-stora.html.

⁴⁸ En particulier, Le Pautremat est l'auteur du volume *La politique musulmane de la France au XX^e siècle : De l'hexagone aux terres d'Islam. Espoirs, réussites, échecs* (Maisonneuve & Larose, 2003).

⁴⁹ Ferroukhi partage la vision mais s'occupe moins de la facticité que Berkani, qui a reconnu les sources limitées étayant cette perspective. « We can gauge Ferroukhi's use of historical evidence from the scene where Major Von Ratibor reads to Benghabrit, word-for-word, the contents of an actual archival document ... that Berkani and others use to support their story. In the document, the French Ministry of Foreign Affairs expresses its grave suspicion that the personnel (particularly the 'imam') of the Grande Mosquée are furnishing Jews with false certificates attesting that they are Muslim. Although the memo exists, the film implicitly dates it much later in the war (1942) than it actually appeared (September 1940), and suggests misleadingly that the so-called imam in question was another official at the mosque, rather than Benghabrit himself. » (Ethan Katz, « Vichy France from the Margins: *Les Hommes libres* ». *Film and Fiction for Scholars of France: A Cultural Bulletin*, vol. 3, iss. 1, Oct. 2012)

⁵⁰ Derri Berkani sert en fait de consultant pour le scénario (*Les Hommes libres*, réalisé par Ismaël Ferroukhi, Pyramide Productions/France 3 Cinéma/Solaire Production/VMP).

systématisée, et l'humanitaire Benghabrit est le héros qui l'orchestre. Son homologue fictif est le personnage principal Younes, un des « invisibles » maghrébins à Paris (Larran et Philippot 3). Ses interactions imaginées avec ces personnes réelles donnent naissance à sa conscience sociale (Mandolini 57) et le transforment progressivement en militant de la liberté (Ricci et Arnoux) pour tous. Bref, les interactions conjuguent la fiction et les faits historiques selon les intentions de Ferroukhi, qui apporte au scénario deux « héros ». En exerçant leur liberté, ils honorent les résistants musulmans et engagent l'humanité tout entière (Larran et Philippot 4).

L'invisibilité des immigrés maghrébins pendant l'Occupation blanchit l'histoire de la Résistance et fait taire la voix de ceux qui s'y sont engagés. Le réalisateur Ferroukhi répond aux lacunes visibles et sonores avec un style qui dresse un « portrait of life in Occupied Paris, incorporating North African laborers and their music, culture, religion, and politics into the period's cinematic landscape » (Katz, « Vichy France »). Ce style se concentre sur les oppositions de température de couleur (Ricci et Arnoux) avec leurs tonalités sonores correspondantes, et sur l'universalité du silence en tant que langage (Toler 35). Il se caractérise par une colorisation ethnique qui fait contraster le paysage urbain et les espaces maghrébins, et le silence expressif qui communique « à hauteur d'hommes » (Larran et Philippot 3). Les teintes froides du paysage urbain se caractérisent de la lumière atone d'un soleil faible et d'une palette désaturée des rouges, bruns, gris, bleus et verts. Leur tonalité inhospitalière correspondante comprend le bruit impersonnel de la circulation, des conversations distantes et des contrôles d'identité qui soulignent la froideur du caractère d'exclusion culturelle dans Paris. Au contraire, la colorisation des espaces maghrébins les rend invitants. Leurs couleurs chaudes comprennent la lumière

jaune du plein soleil et une palette riche de blanc éclatant, d'or et des verts, bleus et rouges vifs. La Grande Mosquée se présente ainsi comme une sorte d'oasis (Mintzer) qui accueille et héberge aussi bien des amis que des étrangers. Sa tonalité paisible comprend le chant régulier des appels à la prière qui rythme le quotidien et la musique arabo-andalouse au café qui anime les jours de fêtes. Plus qu'un simple élément diégétique, la musique comme élément stylistique est une sorte de personnage qui répond aux scènes (« Interview with » 00:07:20), ici en tant qu'hôte cordial. L'équivalent de la mosquée est le club Andalussia, dont l'hospitalité plonge les clients dans la culture, la langue et la musique maghrébines. Là, la musique joue un rôle supplémentaire en exprimant l'intériorité du chanteur juif Salim Halali (Ricci et Arnoux). Elle personnalise ainsi l'accueil et rend intimes les espaces maghrébins, tout en insistant sur leur caractère d'inclusion universelle. La musique joue un troisième rôle stylistique en ponctuant le silence du personnage principal Younes, qui, à travers ses expressions, communique plus que ce qui est possible avec de simples mots (Toler 35). Ces expressions passent d'un dévouement familial résolu à l'engagement humanitaire altruiste alors que Younes subit une transformation morale. En chemin, le silence communique la déception du compromis, le tourment de la culpabilité, l'éveil de la conscience et l'angoisse du deuil. De la musique de trompette non diégétique ponctue le silence de Younes, interprétant les expressions en tant que repères de sa transformation intérieure (« Interview with » 00:07:50).

Authentiques et associées à la condition humaine, ces expressions rendent Younes représentateur de tout le monde ; son silence, qui parle à hauteur d'hommes (Larran et Philippot 3), est un langage universel (Toler 35). Le réalisateur Ferroukhi apporte ainsi aux *Hommes* un récit qui prône la culture maghrébine et un personnage principal qui invite à

l'identification universelle. Ensemble, les apports de la source, des co-scénaristes et du réalisateur aboutissent à un film qui se propose comme un extrait méconnu de l'histoire de la Résistance, mais qui se qualifie comme « une fiction librement inspirée de témoignages et de personnes ayant réellement existé » (00:00:11).

Le pré-générique du film annonce cette approche avec un carton résumant des détails historiques et une scène signalant une interprétation fictive. Un certain nombre d'ouvriers démunis de la « dernière grande vague d'immigration venue d'Afrique du Nord » en juillet 1939 (00:00:42) restent en France quand la guerre éclate. « [L]ivrés à eux-mêmes dans Paris occupé », ils sont réduits au chômage et à la pauvreté (00:00:57). Ensuite, la vue d'un groupe de chômeurs d'âge mûr entre deux lattes d'un enclos est remplacée par un très gros plan révélant le jeune homme qui les observe (00:01:13). Il entre, les salue en arabe et ouvre une valise, d'où il vend des cigarettes, du café et du thé tout en menant les transactions en français et arabe. Quand un des chômeurs ne possède rien de valeur sauf une darbouka (00:02:05), le jeune homme fait une exception à sa pratique et l'accepte comme paiement pour deux paquets de cigarettes. Ce jeune homme est donc identifié avec les immigrés, mais comme l'un d'eux qui a trouvé un boulot en tant que trafiquant au marché noir. Lors du générique, il retourne à Paris intra-muros, évite un contrôle et retourne à sa chambre pour compter les gains du jour. Entre son cousin Ali, qui le gronde pour la manière illégale dont il gagne l'argent qu'il envoie à sa famille en Algérie, et qui l'invite à une réunion syndicale ce soir-là. La motivation du jeune homme, désormais identifié comme Younes, est le devoir familial, subvenir aux besoins de sa famille démunie. Donc il ne s'intéresse pas aux activités syndicales de la

communauté maghrébine qui pourraient risquer d'attirer l'attention sur lui. Les questions du caractère et de la moralité se heurtent dans les deux séquences suivantes, où l'écriture d'une lettre par Younes à sa famille est interrompue par une descente de police et son arrestation. Trois photos de famille associées à la rédaction de la lettre soulignent le sens du devoir familial (00:04:56). L'accord de Younes sur le « marché » proposé par un inspecteur constitue un compromis de conscience (00:07:28). Le terrain est ainsi préparé pour la transformation progressive de Younes en combattant pour la liberté. Enrôlé pour espionner la mosquée, particulièrement les interactions du recteur avec des étrangers, Younes effectue sa première sortie le jour de la fête du Prophète (00:8:31). Il observe le très hospitalier recteur qui interagit avec un major SS, remarque une femme mystérieuse qui habite à la mosquée et fait la connaissance du chanteur qui a réalisé une prestation au café de la mosquée. Ces trois personnages sont bientôt identifiés comme Benghabrit, Warda Slimane alias Leïla, et Salim Halali. Leur introduction et la réapparition d'Ali quelque temps plus tard à la mosquée établissent cet espace comme le centre où convergent toutes les relations impliquées dans la transformation morale de Younes.

La relation avec Salim devient une amitié, au début de laquelle Younes découvre la judéité de Salim (00:25:50), mais après avoir déjà mis la police sur sa piste pour son implication à la mosquée (00:18:55). Frappé par sa mauvaise conscience, et incapable de s'excuser auprès de Salim, Younes demande conseil à Benghabrit (00:30:16). Ce dernier devient une figure paternelle et un modèle humanitaire qui facilite la réunion de Younes avec Ali et sa réconciliation avec Salim. Caché à la mosquée pour échapper à la police, Ali devenu résistant initie Younes à la cause de la liberté, aujourd'hui en France, demain dans toute l'Afrique du Nord (00:31:24). La conscience morale de Younes est éveillée. Gracieux

dans son pardon, Salim initie Younes au champ du devoir plus vaste où il faut exercer la liberté personnelle. Younes décide de renoncer au marché avec l'inspecteur (00:32:54), déclenchant ainsi sa transformation morale en un combattant pour la liberté des hommes. Fréquenter la mosquée la fait progresser. Younes devient le mandataire d'Ali dans une tentative déjouée de délivrer de faux papiers d'identité, ce qui le mène à amener deux petits orphelins juifs à la mosquée. Benghabrit les intègre dans une famille musulmane, tandis que Younes rejoint Ali dans les sous-sols, découvrant là la communauté de réfugiés, résistants et militants qu'abrite Benghabrit. Plus tard, la transformation en cours est aussi manifeste lorsque Younes aide Benghabrit à fournir une fausse pierre tombale musulmane pour Salim (00:56:48), puis facilite l'hébergement de son ami juif à la mosquée (00:59:33). Le sauvetage des orphelins trouve grâce auprès de Leïla, débouchant sur une relation éphémère d'attraction mutuelle qui fait découvrir à Younes les écrits indépendantistes du militant Messali Hadj (00:44:15). Younes est réexposé à ces écrits lors d'une réunion syndicale recrutant les maghrébins pour la Résistance française dans l'espoir d'obtenir à terme l'indépendance nord-africaine. L'arrestation de Leïla, la découverte de sa véritable identité (Warda Slimane, une communiste algérienne importante) (01:04:14) et son exécution incitent Younes à l'action. Il aide Ali et ses deux associés à sauver le résistant Francis, puis prend part à la fusillade avec des sbires de l'inspecteur après qu'un informateur les a trahis. Sous contrainte morale, Younes prend finalement position pour la liberté. Il abat l'homme de main qui vise Francis (01:17:19) puis, témoignant de l'exécution d'Ali par les autres sbires, assume son rôle dans la lutte pour la liberté. Retourné à la mosquée pour alerter Benghabrit, Younes aide à évacuer les sous-sols lors d'une descente de police, risquant sa

vie pour sauver un des orphelins juifs (01:20:27-01:22:52). Il est donc un résistant, dont le deuxième acte est d'assassiner l'informateur (01:25:50). À la Libération, il renoue avec Benghabrit, réfléchit à la cause de l'indépendance algérienne, et va voir Salim. Le rôle des maghrébins dans la Résistance est ainsi conclu, son rapport avec l'indépendance nord-africaine peu développé et le rapprochement des musulmans et des juifs ambigu (01:27:15-01:30:07).

Accentuer un rapprochement musulmans-juifs, tout en prenant des libertés en présentant un cas méconnu de résistance de la mosquée, donne lieu à un film classé drame de guerre historique, aux touches romanesque (Laloum 117) et psychologique (Mandolini 57). La performance très modeste des *Hommes* au box-office⁵¹ indique une réception mitigée des spectateurs, tous issus des postgénération. Faute d'une perspective basée sur l'histoire-expérience remémorée, la réception du film devient une affaire d'histoire considérée avec curiosité ou critiquée à distance. Le grand public reconnaît l'intérêt historique, le charme artistique et la prouesse technique du film (Chossat 204). La reconstitution de la période est contraignante mais réussie (Tobin 49), et le personnage principal Younes est un résistant courageux (Katz, « Vichy France ») invitant à l'identification, même si l'action réelle ne commence qu'après une heure (Mintzer). Ferroukhi cherche à cultiver l'intérêt historique et l'identification à Younes, en particulier chez les plus jeunes du public. C'est pourquoi il fait pression sur le ministère de la Culture et de l'Éducation pour projeter le film dans les écoles en raison de son mérite

⁵¹ La semaine de sa sortie, le 28 septembre 2011, *Les Hommes libres* totalise 80 217 des 170 974 entrées qu'il cumulera d'ici le 21 décembre (« 'Les Hommes libres' », Box Office France, *Allociné*).

historique d'illustrer la coexistence pacifique entre musulmans et Juifs (Sciolino). De même, un dossier pédagogique accompagne la sortie des *Hommes* le 28 septembre 2011 (Lefeuvre), quand « hundreds of students from three racially and ethnically mixed Paris-area high schools [assiste à] a special screening and question-and-answer session with Mr. Ferroukhi and some of his actors » (Sciolino). En plus de leur curiosité générale pour la période historique et sa représentation cinématographique, les élèves veulent savoir dans quelle mesure le film est basé sur des faits, surtout en ce qui concerne les Juifs se mêlant aux musulmans (Sciolino). Compte rendu ignoré des livres d'histoire (Laloum 117), l'épisode de résistance affiché par le film ne correspond pas à la réalité culturelle en France. Ferroukhi souhaite que le film trouve un écho auprès du public en 2011 (Fox 33), tout en mettant en garde contre toute cession à une « vision simpliste de l'histoire » (Larran et Philippot 25) et en soulignant « **l'absurdité des distinctions racistes** » (Larran et Philippot 4, gras dans l'original). Vu l'intérêt et la curiosité occasionnels du public, ainsi que son interprétation anachronique du passé, ces intentions passent essentiellement inaperçues. Le public interprète *Les Hommes* comme une fiction marginalement engageante qui propose une vision inédite et discutabile d'une page inconnue de l'histoire.

Les analystes post-générationnelles sont plus ou moins tièdes (Chossat 204) à l'égard de ce film aux ambitions humanistes. En combinant fiction et sources historiques (Laloum 117), *Les Hommes* entend ouvrir un nouveau chapitre aux drames de conscience autour de la Seconde Guerre mondiale (Scott). La question de conscience concerne l'engagement des musulmans nord-africains dans la Résistance française vers la fin de la liberté pour tous. Le film tente de coupler cette question avec l'idée que les luttes contre

le nazisme et le colonialisme ne sont pas incompatibles (Videau). Les analystes reconnaissent les bonnes intentions et traitent la question de conscience comme un thème, mais ils restent pour l'essentiel muets sur le couplage. Globalement, ils trouvent la mise en scène et l'intrigue peu réussies. Bien que la mise en scène soit soumise au contenu (Tobin 49), elle est perçue comme parfois timide (de Bruyn) ou généralement mollasse (Graminiès). La cause profonde est le choix de Ferroukhi de marier un épisode de résistance honorant les « invisibles » de l'histoire, et des personnages humanistes illustrant le rapprochement entre les musulmans et les Juifs.⁵² Par conséquent, la mise en scène manque des « indispensables nuances qui [permettraient] d'enrichir les situations et les personnages et, du même coup, [plongeraient] le propos plus résolument dans le déchirement psychologique » impliqué dans le questionnement moral (Mandolini 57). « Rien dans la mise en scène ne permet d'amplifier la portée des événements » et le film, qui s'appuie sur le charisme de ses acteurs principaux, s'apparente ainsi à un « simple téléfilm » (« [Critique] »). La portée restreinte n'est que trop évidente dans l'intrigue. Elle consiste en « morceaux choisis que l'on dirait désormais obligatoires : les interrogatoires dans les bureaux de la police vichyste, la peur panique qui saisit le héros lorsqu'il croise une patrouille allemande et, bien sûr, la traditionnelle poursuite en Traction avant » (Sotinel). Maladroitement cousues dans ce patchwork sont les rencontres du héros avec des résistants et des militants maghrébins proclamant : « Aujourd'hui en France, demain en Afrique du nord » (Katz, « Vichy France »). L'intrigue s'enlise dans des dialogues

⁵² Ferroukhi justifie de faire pression pour que *Les Hommes libres* soit projeté dans les écoles par ces mots : « 'It pays homage to the people of our history who have been invisible. ... It shows another reality, that Muslims and Jews existed in peace. We have to remember that—with pride.' » (Elaine Sciolino, « Heroic Tale of Holocaust, With a Twist », *The New York Times*, 4 Oct. 2011, p. C1)

explicatifs et des relations illustratives dont la maladresse renforce le manque de cohérence, tout en retardant les premières séquences d'action réelle jusqu'après une heure (Mintzer). Même dans ces séquences, l'association entre résistance et indépendance reste mal coordonnée. Cette dernière est éclipsée finalement par l'euphorie de la France libérée et par le renouvellement du rapprochement islamo-juif, laissant donc le sort de l'indépendance nord-africaine en suspens (Wheatley).

Académique et relativement sans action, l'intrigue gomme donc la complexité des situations au profit d'un message édifiant avec une issue prévisible pour les combats intérieurs de Younes (Sotinel). Sa transformation morale limite ouvertement l'intrigue à honorer les « invisibles » et à illustrer le rapprochement. Absentes, et à peine suggérées par un « hors champ dépourvu de toute force évocatrice », sont « la violence, la torture, la barbarie et la gratuité des exécutions ou des arrestations », laissant l'impression que « l'Occupation n'était pas 'particulièrement inhumaine' » (Graminiès). Toujours présente est la mal-coordination narrative par laquelle la lutte contre le nazisme éclipse la cause pour l'indépendance nord-africaine, et limite ainsi l'appel à l'universel.

Le nouveau chapitre aux drames sur l'Occupation constitue une tranche d'histoire résolument révisionniste (Scott) qui suscite les critiques acerbes des historiens post-générationnels. D'une part, la présentation des immigrés maghrébins comme « [n]i Français, ni étrangers ... des 'hommes invisibles' [sans] existence juridique ou culturelle ... relégués au bas de l'échelle sociale » (Larran et Philippot 5) ne s'accorde pas avec les preuves. Le sénatus-consulte du 14 juillet 1865 a confirmé que 'l'indigène musulman est Français' » (Lefevre). Dans les années 1940, la création de l'hôpital franco-musulman et du cimetière de Bobigny, les écrits du nationaliste algérien Messali Hadj, et les mariages

mixtes avec des Françaises attestent la visibilité, l'activisme et l'intégration des immigrés maghrébins en France (Lefeuvre). En revanche, une « simple coupure de presse ... et quelques rares témoignages », censés permettre de retrouver « les traces des combattants de l'ombre » (Larran et Philippot 3), ne suffisent pas à étayer la présentation filmique d'une résistance musulmane émanant de la mosquée. Une « analyse croisée et critique des archives produites durant l'Occupation » ne déniche que des preuves limitées de l'implication de la mosquée dans la délivrance de faux certificats de non-appartenance à la race juive (CNRJ) (Laloum 118). À au moins une occasion, la mosquée s'est prononcée contre la prétention d'un postulant de CNRJ d'être musulman (Laloum 121-22). Le recteur de la mosquée Benghabrit est également équivoque dans la reconnaissance de la conversion des Juifs à l'islam (Laloum 118), et donc loin de la figure « altruiste et débonnaire » décrite dans le film (Laloum 122).⁵³ De même, les preuves remettent aussi en cause le portrait filmique du chanteur Salim Halali (Laloum 124) en tant que Juif relativement ignorant « de la gravité de la situation des juifs dans la France de Vichy » (Larran et Philippot 11). Ce portrait est articulé dans le dossier pédagogique comprenant aussi des « affirmations non étayées », et une « confusion ... en permanence entre immigrés d'origine étrangère et Algériens » (Lefeuvre). Cette confusion concerne des résistants et des militants, prétendument impliqués dans un réseau de Résistance organisé par la mosquée pour sauver des Juifs (Renard). Une discussion plus approfondie sur cette assimilation des Nord-Africains engagés dans la Résistance et ceux militant pour l'indépendance algérienne est visiblement absente d'une critique autrement directe.

⁵³ Quoique axé essentiellement sur le factuel à l'exclusion des considérations artistiques, l'article de Jean Laloum, « Cinéma et histoire. La mosquée de Paris et les Juifs sous l'Occupation » (*Archives Juives*, vol. 45, no. 1, 2012, pp. 116-28), représente une étude impartiale et importante jusqu'à l'heure de sa parution.

Conseiller historique du film, l'historien Benjamin Stora répond, ne faisant aucune concession et réfutant les critiques une à une. Il conclut : *Les Hommes* est avant tout une « œuvre de fiction, et non pas un travail de recherche académique ou théorique » (Ricci et Arnoux). La cohérence historique réside donc dans une intrigue centrée sur le musulman fictif Younes et ses relations avec deux figures réelles, Benghabrit et Halali. Comme ses collègues, Stora ne commente pas non plus l'assimilation des luttes qui lierait la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie. Ensemble, les analystes et les historiens interprètent *Les Hommes* comme un couplage inédit et clivant de la fiction et de l'histoire, comme une association maladroite d'un thème partial et d'un lien peu développé.

Comme le souligne Stora, la cohérence du film se trouve dans les relations de Younes avec Salim et Benghabrit. Elles se déroulent dans deux milieux intergénérationnels où Younes s'affirme face aux enjeux moraux en remplissant ses devoirs envers ses deux familles respectives : la « famille » hybride maghrébine associée au club Andalussia et la « famille » humaine représentative centrée à la mosquée. Caractérisés par l'accommodement des apparentes incompatibilités, les milieux et les familles sont de nature inclusive, facilitant l'harmonie tout en reconnaissant les distinctions. Younes remplit ses devoirs envers la famille hybride maghrébine en participant à l'inclusion. Cette famille se compose de deux générations adultes, celle de Larbi, ses musiciens et ses clients multiculturels, et celle de la mère de Larbi. Younes contribue au brassage multiculturel en tant que jeune musulman non pratiquant associé au Juif Salim. Réunion de l'Orient et de l'Occident avec un accent, cette famille manifeste

l'inclusion à travers la manière accommodante de Larbi en tant qu'hôte. Au su de Larbi, le chanteur juif Salim se fait passer pour un Arabe algérien et joue aux côtés de musiciens musulmans devant un public composé de Parisiens côtoyant des Maghrébins. Larbi est ainsi l'hôte « hybride » parfait qui inspire la réunion ethnoculturelle, initiant la participation du public en applaudissant au rythme du solo de darbouka de Salim (00:21:39). Au fur et à mesure que Younes le rejoint, il s'intègre progressivement dans le multiculturalisme qui l'entoure, tandis que le solo le relie à Salim en puisant dans leur héritage culturel commun (00:21:56, 00:22:16). Complétant le rôle de Larbi, la présence symbolique de sa mère est un rappel silencieux de la culture d'antan et une partisane visible de l'accommodement présent. Elle est assise à l'arrière-plan, la représentante culturelle qui surveille la réunion ethnoculturelle, souriant de la participation au solo de Salim (00:22:27), et désapprouvant une intrusion policière qui interrompt l'union (00:56:14). Dans la relation de Younes et Salim, la présence devient maternelle. Simple observatrice de la transaction qui précède leur amitié et du solo qui l'initie, elle est ensuite la « mère » qui encourage Younes dans sa réconciliation avec Salim. Son regard empathique et discret échange avec le regard fugace de Younes pour afficher un soutien maternel (00:31:55). La réconciliation personnalise l'union ethnique associée à ce milieu tout en élargissant la portée de son symbolisme et de son inclusion. Younes et Salim représentent leurs familles respectives, symboliquement présentes sur les photographies affichées dans leurs appartements (00:04:56, 00:25:20), qui symbolisent les communautés musulmane et juive nord-africaines. L'amitié de Younes et Salim constitue ainsi un rapprochement symbolique de ces communautés. Si la simple inclusion de Younes remplit ses devoirs familiaux envers la famille hybride, remplir ceux envers la

famille humaine représentative centrée à la mosquée nécessitera de mettre l'inclusion en pratique.

Cette dernière famille reflète un héritage commun à une plus grande échelle. Sa composition pluraliste en trois générations est unie par un appel à l'humanité universelle qui respecte les particularités nationales, ethniques et religieuses. Membre de la génération la plus âgée, Benghabrit est le recteur marocain et la figure patriarcale d'une famille nombreuse comprenant les familles musulmanes bigénérationnelles qui résident à la mosquée, les hommes nord-africains qui y prennent des repas communautaires et les adultes internationaux et multi-ethniques qui y passent. La mosquée est ainsi un carrefour, Benghabrit l'exemple de l'humanitarisme inclusif et la famille un microcosme paisible du monde. Le patriarche accueille donc, comme s'il s'agissait d'enfants musulmans, deux jeunes orphelins juifs que Younes amène à la mosquée et facilite leur intégration dans l'une des familles résidentes (00:39:43). De même, il aide le chanteur juif Salim, en lui fournissant d'abord de faux papiers d'identité (00:49:25), puis une fausse pierre tombale musulmane pour son père (00:56:50) et enfin un hébergement sûr à la mosquée (01:06:19). Au sous-sol, le patriarche humanitaire abrite des réfugiés européens en fuite, dont un certain nombre de Juifs, des résistants maghrébins clandestins et des militants algériens cachés. Conformément à son exemple, et sous la direction de Younes, ces membres disparates de la famille s'entraident pour s'échapper lorsque la police française et des soldats allemands font une descente sur la mosquée (01:19:21). La nomination de Younès comme commandant en second lors de l'évacuation (01:18:34) indique sa relation avec Benghabrit en tant que figure paternelle, qui le conseille en matière de conscience (00:30:16), l'introduit dans la communauté du sous-sol (00:30:22),

l'initie dans l'humanitarisme universel (00:32:09) et réprimande ses faux pas (01:17:47). Sous la tutelle de l'humanitaire Benghabrit, Younes s'intègre dans sa famille pluraliste et reflète son esprit humanitaire en mettant en pratique l'inclusion. Il joue un rôle dans la fourniture de la fausse pierre tombale (00:56:49) et convainc Salim de se réfugier à la mosquée (00:59:43). Lors de l'évacuation du sous-sol, Younes sauve la vie d'une orpheline juive tout en mettant la sienne en danger (00:1:20:27), et il renonce à l'opportunité de retourner en Algérie afin de rester dans la France occupée et rejoindre la Résistance (01:24:40). Bref, Younes réalise sa transformation morale en modelant le rapprochement à l'échelle humaine. Remplir les devoirs familiaux envers la famille hybride maghrébine et la famille humaine représentative unit donc les deux dans une seule famille élargie qui « chante l'espoir en la condition humaine » (Mandolini 57).

L'arrivée à cette fin prometteuse, voire idéaliste, est filtrée à travers un portrait du Paris occupé qui incorpore des immigrés nord-africains et leur musique, culture, religion et politique dans le paysage cinématographique (Katz, « Vichy France »). La colorisation ethnique et le silence expressif de Ferroukhi dressent néanmoins un portrait qui promeut ouvertement des éléments plutôt que de simplement les incorporer. À la mosquée, la palette riche et la tonalité sonore de la colorisation font de cet espace central du film à la fois un refuge loin du paysage occupé et un havre de paix de ses maux. Un plan de demi-ensemble employant un travelling continu introduit la cour ensoleillée de la mosquée lorsque Younes y entre la première fois pour espionner Benghabrit (00:08:21-00:08:51). Le travelling arpente les cercles concentriques des couleurs et des sons nord-africains. Au centre de la cour, une fontaine et son bassin carrelé murmurent le

clapotis d'une eau bleu-vert rafraîchissante. Des palmiers et des lauriers-roses forment une zone de verdure méditerranéenne entre la fontaine et des colonnes ornées d'un motif à croix bleues et bandes dorées. Au-delà, des porches voûtés blancs aux festons dorés sont entourés de murs alternant entre une peinture blanche éclatante et des carreaux à motif de croix bleues et de pois bleus et dorés. Des visiteurs en costumes et en robes, des musulmans arborant des fez rouge foncé ou des niqabs d'un blanc impeccable, et des enfants portant leurs plus beaux vêtements quadrillent les cercles concentriques. Les voix basses se mêlent aux conversations feutrées, tandis que les rires doux et les sautilllements des enfants servent d'accent occasionnel. Le travelling se termine en positionnant Younes à droite dans un plan moyen d'où il observe le recteur Benghabrit en conversation avec le major nazi Von Ratibor, les deux entourés de leurs suites. En cette occasion festive, Benghabrit montre à Von Ratibor un exemplaire du Coran en lettres recouvertes d'or, sa voix sereine accentuant l'éloignement du Paris occupé. Trois travellings dans des plans rapprochés (00:09:19, 00:09:32, 00:09:56) déplacent les deux à travers la cour du café où de la musique arabo-andalouse imprègne le paysage sonore. Présentée comme un refuge loin de l'Occupation, la mosquée voit sa prétention remise en cause quand Von Ratibor soupçonne la judéité de Salim, le chanteur du café (00:10:06). Cependant, un plan rapproché poitrine de Benghabrit dans son costume de recteur, déjouant judicieusement le soupçon de Von Ratibor dans son uniforme SS (00:10:56), affiche symboliquement le triomphe du refuge sur l'Occupation.

De même, la colorisation ethnique dans une séquence d'une quarantaine de plans soumet l'envahisseur quand la police française et des soldats allemands descendent sur la mosquée (01:19:04-01:23:12). La lumière du soleil et la palette riche non modifiées par la

présence des représentants de l'Occupation augure du triomphe. Le rouge et le brun des vêtements et des décors restent vifs (01:19:25), même sous l'éclairage des corridors ténébreux au sous-sol. Dans les couloirs au-dessus du sol (01:21:34), ainsi que dans la cour (01:22:04) et dans la salle des prières (01:22:16), le bleu, le jaune et le rouge des carreaux sont également vifs. Même la couleur verdâtre des uniformes allemands reste véritable (01:22:18). Par conséquent, l'alternance initiale, entre le vacarme des ordres criés orchestrant un assaut armé et l'évacuation chuchotée des réfugiés couverte par des bruits routiniers, n'est qu'un précurseur de la soumission sonore de l'invasion à l'ambiance de la mosquée. Le sauvetage par Younes d'une petite orpheline juive, partie récupérer le nounours de son petit frère, rend visible la soumission. Hors-champ, le vacarme se limite tandis que le bourdonnement des prières passe du hors-champ au champ où il alterne avec l'échange de Benghabrit avec un sous-inspecteur jusqu'à ce que le recteur soit arrêté et emmené. Puis le bourdonnement des prières règne en maître, tant dans le champ que hors-champ. Il se termine par les instructions de l'imam, pour que les priants sortent de la mosquée par une seule porte, permettant ainsi que Younes et l'orpheline se fondent dans la masse. Un plan de demi-ensemble affiche l'assujettissement complet de l'invasion. Incapables de distinguer ceux qu'ils devraient arrêter, les soldats les laissent passer en silence (01:22:31).

Le silence expressif est associé à la fois à une transformation morale qui fait de Younes un personnage invitant à l'identification universelle et à trois causes qui le rendent promoteur d'une ethnicité particulière. La mosquée est le lieu où la transformation marque les deux bouts de sa trajectoire et s'entrelace avec les trois causes : la Résistance française, l'indépendance nord-africaine et le rapprochement des

musulmans et des Juifs. Là, Younes est mis au défi de transcender le personnel et d'atteindre le global, mais dès la première expression de silence en séquences jumelles brèves, la difficulté pour y parvenir est manifeste. Rencontre initiée par Benghabrit à la vue de Younes assis solitaire à côté de la fontaine, la première séquence (00:27:37-00:28:56) est composée de huit plans qui positionnent les deux dans la cour puis les cadrent dans une interaction en champ-contre champ. Younes figure dans la moitié des plans, est le centre dans six, mais ne parle que pendant une seconde pour retourner la salutation de Benghabrit (00:28:18). Son silence prolongé exprime la tourmente non résolue d'avoir potentiellement trahi son nouvel ami Salim à la police. Dans la deuxième séquence, Younes est plus ouvert à la communication verbale, répondant à Benghabrit et recherchant son conseil, mais toujours confiné au personnel (00:29:45-00:30:31). En conséquence, le silence cadré dans un plan rapproché épaulement de Younes exprime moins d'anxiété et seulement un intérêt léger pour la suggestion curieuse de Benghabrit d'aller au hammam de la mosquée (00:30:22). Une fois sur place, il découvre son cousin Ali, qui l'initie à la cause d'une liberté liant la Résistance française et l'indépendance de l'Afrique du Nord (00:31:24-00:31:46). Un gros plan de Younes affiche son silence bref et réfléchi ponctué d'un solo de trompette, premier signe de son éveil à une cause universelle. Comme l'éveil à la cause dépend de la parenté de Younes avec Ali, les efforts pour atteindre le global sont aussi soumis aux relations de Younes, en particulier sa quasi-parenté avec Benghabrit et son amitié avec Salim. Ce rapport entre le personnel et le global attribue au silence expressif un déséquilibre qui infléchit la transformation morale jusqu'à sa culmination dans la conclusion du film. Si cette culmination n'est pas définitive,

le déséquilibre indique un global toujours assujéti au personnel, limitant ainsi l'universalité de l'identification à Younes.

En raison de son association à l'imbrication du rapprochement, de la résistance et de l'indépendance, ce silence assume également des significations contradictoires universelles et particulières. La conclusion les reflète en résumant la relation de Younes avec la Résistance (01:27:15-01:28:45) tout en revenant à son introduction au mouvement indépendantiste algérien (01:28:45-01:29:37) et en reconsidérant son rôle symbolique dans le rapprochement des musulmans et des Juifs (01:29:37-01:30:05). Paris libérée, Younes retourne à la mosquée en ancien résistant cherchant à donner suite à ses relations avec Benghabrit et Salim. Combiner le rappel du cousin, mort pour la Résistance dans l'espoir de l'indépendance, et l'influence des amis, unis par l'humanitarisme face au racisme, prédit que le personnel et l'ethnique l'emporteront sur l'universel. Une séquence d'une quinzaine de plans affiche l'échange chaleureux et amical entre Benghabrit et Younes qui tourne vite vers des nouvelles de Salim. Le silence prédominant de Younes exprime le plaisir d'apprendre que Salim a aussi demandé de ses nouvelles, et la gêne de dialoguer avec Benghabrit en l'absence d'autres intérêts communs. Suit un plan-séquence de moins d'une minute, lors duquel des considérations sur l'indépendance remplacent momentanément des considérations personnelles. Une série de travellings contextualise Younes dans ses réflexions sur une réunion de résistants-militants nord-africains visant à mettre fin au fascisme et au colonialisme (01:29:22). Le silence est associé à une voix off appelant à l'action, alors que Younes découvre un drapeau algérien couvert de poussière et l'ouvre pensivement sans révéler ses intentions. Les considérations sur la Résistance et l'indépendance ainsi conclues, Younes réfléchit sur le

rapprochement dans la séquence finale. Cinq plans cadrés progressivement plus près emploient un travelling pour établir un champ-contre champ par lequel Younes et Salim échangent des regards. Est en cause l'état de leur amitié recontextualisée par la Libération, et donc celui du rapprochement symbolique des musulmans et des Juifs. Le silence dans le gros plan de Younes qui conclut le film ne peut dire plus que son manque d'expression (01:30:04), laissant ainsi les questions sans réponse. À l'instar de la colorisation ethnique, le silence expressif contribue à un portrait du Paris occupé qui, tout en incorporant l'élément nord-africain, prône néanmoins une ethnicité particulière. Comme le silence exprime une subordination du global au personnel qui limite l'identification universelle, ainsi sa promotion de l'ethnicité contrecarre l'universel des causes. Somme toute, le silence expressif en tant que langage n'est pas à la hauteur de l'universalité voulue.

La colorisation ethnique et le silence expressif sont la touche finale apportée au portrait imaginaire qui reflète la fascination personnelle de Ferroukhi pour un récit historique, peu connu et à peine documenté, de la mosquée de Paris aidant des Juifs. Mélange des genres, ce portrait est « tiré d'une vraie histoire » et constitue pour Ferroukhi « un vrai travail de mémoire » (« L'Interview confinée »). Dressé « avec une prise de recul [sur l'histoire] par le biais de la fiction » (Heurteau) et un style prônant sans vergogne un point de vue arabe, le portrait est politiquement engagé et résolument ethnique. *Les Hommes libres* est ainsi destiné à « prendre position dans les débats historiographiques portant sur le rôle joué par les Arabes lors de la Seconde Guerre mondiale [afin de] rappeler qu'il ne faut pas céder à une vision simpliste de l'histoire »

(Larran et Philippot 25). La vision prônée est celle de l'humanité inclusive, dont l'exemple du rapprochement musulmans-juifs dans les années noires vise à promouvoir la même entente dans les années 2010. De même, le film est destiné à parler au nom des « gens de couleur » qui ont pris part dans ce rapprochement, mais que le blanchissement de l'histoire de la « Libération » par la France a rendus « invisibles » (« Interview with » 00:09:04, 00:10:42). *Les Hommes* propose ainsi une version « corrective » de l'histoire des années noires en adéquation avec les demandes et les politiques de réparation et conformément au « paradigme mémoriel » inspirés par la focalisation internationale, et française, sur l'Holocauste dans les années 1990 et 2000 (Golsan, « Entretien »). En d'autres termes, la vision est orientée par « une prise de position mémorielle » (Larran et Philippot 25) reflétant la confusion de Ferroukhi entre la mémoire et la commémoration. Épris d'une histoire qui permet de manipuler le passé en fonction du présent, Ferroukhi voit l'image filmique avec une vision floue. Son « interprétation » de l'image est donc astigmatique et présentiste. Curieux des détails de la reconstitution historique (Chossat 204), le public est sceptique quant à la vérité du rapprochement (Sciolino). Ce public s'efforce de distinguer les faits de la fiction et les évalue sur la base de l'expérience, présente sinon personnelle. L'interprétation est donc anachronique et myope. Désapprouvant majoritairement la représentation artistique du rapprochement (Katz, « Vichy France »), et divisés sur l'historicité (Haski), les analystes font occasionnellement le lien entre le film, promouvant « la fraternité des peuples », et les débats actuels sur ce qu'est un Français (Garminiès). Ils lient pourtant rarement ce présent avec le passé évoqué par le film, et ignorent essentiellement la cause pour l'indépendance algérienne qu'il présente comme connecteur. Leur interprétation, qui considère les années noires comme distinctes des

années 2010, est hypermétrope et éloignée. Essentiellement absente des interprétations du public et des analystes est toute considération du film en tant que « travail de mémoire ». Cette absence, avec la confusion de Ferroukhi, signale l'éloignement des années noires comme l'oubli commun aux trois interprétations, et en conséquence la caractéristique identificatrice de la représentation qui en résulte. Face à la pénurie de témoignages ou d'archives de première ou de deuxième génération, les interprétations manquent de point focal dans l'histoire et dans la mémoire d'où considérer l'expérience des années noires. La fiction qui mettrait les choses au point ne sert qu'à obscurcir le regard. En définitive, la représentation signifie que le travail de mémoire est devenu une affaire post-générationnelle sans aucun lien avec le traumatisme des années noires. Le travail de mémoire est donc apparemment à son terme.

En résumé, les représentations issues de *Lacombe Lucien* et des *Hommes libres* correspondent aux deux derniers repères sur la trajectoire du travail de mémoire dans cette étude. Le premier indique une rencontre précoce avec la mémoire traumatique des années noires qui se situe entre l'inaccessibilité de cette mémoire à l'époque du *Silence de la mer* et sa résurgence à l'époque de *L'Œil de Vichy-Pétain*. Conséquence de l'engagement avec une image réaliste mais ambiguë, cette rencontre indique la réalisation non recherchée du potentiel de l'espace-mouvement-temps à faire coïncider si vivement le passé effectif et les passés-présents de réalisateur-spectateur dans le présent prolongé filmique que la mémoire traumatique est repoussée. La représentation issue de *Lacombe* signifie ainsi un second refoulement du traumatisme des années noires qui comble le vide entre l'incapacité de le confronter dans l'immédiat après-guerre et son

déplacement dans les années 1990. Le deuxième repère indique une déconnexion post-générationnelle avec les années noires qui dépasse le lien affaiblissant de *L'Armée du crime* avec cette expérience au fur et à mesure que la première génération s'éteint. Face à l'imagination accrue par cette déconnexion, le potentiel de l'espace-mouvement-temps ne réalise que l'immédiateté du passé historique en grand partie fictionnalisé et les passés-présents de réalisateur-spectateur postérieurs aux années noires. La représentation issue des *Hommes* signifie ainsi la désensibilisation complète de la mémoire traumatique des années noires, qui était encore en cours à l'époque de *L'Armée*. Les représentations associées à *Lacombe* et aux *Hommes* dérivent de regards en arrière et en avant qui mettent à nu les décennies respectives de ces films : la confusion idéologique des années noires qui tourmente encore la France dans les années 1970 et les tensions ethniques dans les années 2010 qui superposent aux années noires une histoire ultérieure. De même, les regards révèlent deux juxtapositions dont l'aspect paradoxal est symptomatique de la générationnalité de la représentation. Le regard en arrière révèle la juxtaposition d'une distance présumée de la mémoire des années noires et de l'imminence véritable de son traumatisme. Fruit de l'engagement des première et deuxième générations avec l'image filmique, la représentation de *Lacombe* reflète une position générationnelle qui chevauche l'histoire et la mémoire des années noires. Le regard en avant révèle la juxtaposition d'une vision prétendument claire du traumatisme des années noires et d'une vue effectivement floue de sa mémoire. Fruit de l'engagement des deuxième à quatrième générations avec l'image, la représentation des *Hommes* reflète le trou entre ces postgénération et l'histoire-mémoire des années noires. Ces paradoxes révèlent, en fait, les filtres appliqués aux regards. Celui appliqué au regard en

arrière est destiné à contrôler les reflets du traumatisme, mais il accentue la concentration sur la mémoire. Celui appliqué au regard en avant vise à mettre en valeur les « couleurs » plus sombres du traumatisme, mais il rend la mémoire indistincte. Bref, ces filtres colorent tellement l'engagement avec l'image cinématographique qu'ils déterminent les représentations du progrès du travail de mémoire associées à ces films. La cause de ce progrès par rapport au travail de mémoire des années noires qu'indiquent *Lacombe Lucien* et *Les Hommes libres*, c'est donc ces « paradoxes polarisants ».

CONCLUSION

Regard adopté

« Travail de mémoire : Années noires, image, intergénérationnalité » a posé un nouveau regard sur les potentialités de l'image cinématographique dans le travail de mémoire. La question centrale était : comment recadrer l'étude de la mémoire traumatique autour de l'image cinématographique engageante de telle sorte que sa médiation prenne en compte l'imbrication de la mémoire collective et de la mémoire personnelle durant l'ensemble du processus de transmission ? La réponse re-présentait ce travail en focalisant sur la mémoire des années noires françaises, mémoire particulièrement traumatique en raison de la rupture idéologique en son sein qui a provoqué une crise d'identité nationale et individuelle. Au centre de la re-présentation était l'intergénérationnalité de l'image des années noires, une optique « générationnelle » qui rendait visible les progrès du travail de mémoire. Quatre générations de réalisateurs et de spectateurs associées à la mémoire des années noires ont engagé avec des tropes de familles intergénérationnelles dans l'image cinématographique de dix films français d'Occupation réalisés sur soixante-dix ans, la période approximative de la durée d'une mémoire. Pour chaque film, l'engagement avec l'image reflétait la mémoire collective de la période contextualisant le film et exprimait les mémoires personnelles des années noires réveillées par l'image. Cet engagement a abouti à une « représentation » du progrès dans le travail de mémoire. L'ensemble des représentations a concrétisé la trajectoire du travail de mémoire en traçant l'arc affectif

associé au remuement des cendres de la mémoire traumatique des années noires. Les groupements des dix films ont soutenu la concrétisation.

L'Assassinat du Père Noël, Les Inconnus dans la maison, Le Corbeau, et Les Caves du Majestic ont débuté le travail de mémoire avec des images filmiques essentiellement dépourvues des allusions visuelles ou sonores aux années noires. Les représentations résultant de l'engagement avec ces images indiquaient la distanciation apparemment inconsciente de la première génération par rapport à l'expérience de l'époque et à sa mémoire naissante. Dans l'immédiat après-guerre, *Le Silence de la mer* a révélé la mémoire des années noires comme un courant sous-jacent très présent. La représentation correspondante indiquait une initiale tentative honnête par la première génération de confronter la mémoire, mais son incapacité de le faire avec le traumatisme si brut. Dans le chevauchement des première et deuxième générations, *Lacombe Lucien* était une réflexion présomptueuse de la fracture idéologique au cœur de la mémoire traumatique. Associée à une résurgence brutale de cette mémoire, sa représentation signalait un déplacement du traumatisme qui retardait de deux décennies la rencontre avec la mémoire. En 1993, *L'Œil de Vichy* et *Pétain* constituaient un examen double et limité du traumatisme lorsque la mémoire a brutalement refait surface, impliquant la première jusqu'à la troisième génération. Les représentations issues de l'examen indiquaient l'évacuation d'émotions secondaires mais le manque de réconciliation avec la mémoire. Au fil des générations dans les années 2000, *L'Armée du crime* s'est inspiré de la mémoire d'un ancien résistant pour commémorer l'histoire du groupe international légendaire auquel il avait appartenu. La représentation qui en a résulté a traité l'histoire et la mémoire à distance, signifiant une désensibilisation initiale du traumatisme alors

que le travail de mémoire touchait à sa fin. Dans la décennie suivante dominée par les postgénération, *Les Hommes libres* s'est appuyé sur l'imagination pour façonner une légende basée sur une histoire obscure. La représentation associée attestait une déconnexion avec l'histoire, la mémoire, et le traumatisme des années noires, indiquant ainsi le travail de sa mémoire suffisamment réalisé pour déclencher une mémoire connexe.

Point de vue précisé

Bref, la notion de l'« intergénérationnalité de l'image des années noires » est la réponse à la question guidant la re-présentation. Cette notion désigne un indicateur de progrès du travail de mémoire sous la forme de représentations. Issues de l'engagement créatif multigénérationnel avec des images « familiales » intergénérationnelles, ces représentations rendent visibles les progrès du travail de mémoire à dix points affectifs où se convergent les mémoires collectives et personnelles. La notion se base sur trois présuppositions : l'imbrication de la mémoire collective et la mémoire personnelle dans le travail de mémoire, l'implication de la « génération » aux sens multiples dans ce travail, et l'adéquation de l'image cinématographique à ce travail. L'imbrication de la mémoire collective et la mémoire personnelle dans le travail de mémoire est soutenue par l'ouvrage phare de Maurice Halbwachs, qui situe la mémoire personnelle dans plusieurs cadres sociaux où elle est « un point de vue sur la mémoire collective » (Halbwachs 24). De même, la structure bidimensionnelle de la postmémoire de Marianne Hirsch relie la mémoire intergénérationnelle verticale avec la mémoire intragénérationnelle horizontale. Les deux types reflètent la convergence de la mémoire personnelle du membre avec la

mémoire collective du groupe (Hirsch 36). Par le biais de l'anonymat-autrui qu'elle active, l'*ascription* de Ricœur établit « un plan intermédiaire de référence ». Là, s'imbriquent les mémoires lors des « échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés » auxquelles les personnes appartiennent (Ricœur, *La mémoire* 161). De même, les ouvrages de Hirsch et de Ricœur soutiennent la présupposition de l'implication de la « génération » aux sens multiples dans le travail de mémoire. Les deux axes de la structure de la postmémoire de Hirsch correspondent aux générations biologiques et aux générations identitaires impliquées dans le croisement des mémoires collectives et personnelles représentées par les familles et les réseaux des « associés ». L'anonymat-autrui de Ricœur exprime deux sens de la « génération ». Premièrement, la génération prend un sens biologique dans la suite des générations qui élargit la mémoire. Elle prend alors un sens universellement humain par rapport au temps humain où a lieu la transmission transgénérationnelle de ce qui appartient à « [t]outes les générations de l'humanité » (Ricœur, *La mémoire* 357).

Enfin, l'adéquation de l'image cinématographique au travail de mémoire est soutenue par les travaux de Ricœur, Jean Epstein, Gilles Deleuze, Sylvie Lindeperg et Henry Rousso. La forme de l'image de mémoire et le déroulement narratif de remémoration élaborés par Ricœur constituent des similitudes importantes entre les images de cinéma et de mémoire. De même, les possibles du récit fictif chez Ricœur conjuguent la représentance de l'histoire et les variations imaginatives de la fiction de telle sorte que la fiction est dotée d'un quasi-passé par laquelle elle devient le « détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif* » (Ricœur, *Temps* 278-79, italique dans l'original). Ces possibles étayent l'expansivité temporelle de l'image

cinématographique qui relie les temps historique et fictif. Le potentiel de l'espace-mouvement-temps chez Epstein et Deleuze appuie aussi cette expansivité. Epstein établit le potentiel dans l'instant où la direction passé-avenir passe « entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée » (139). Deleuze situe le potentiel directement dans l'image cinématographique au moyen du « temps conçu comme l'Ouvert » sous la forme du « présent variable, et ... de l'immensité du futur et du passé » (*Cinéma 1* 82). Outre tous ces appuis théoriques pour l'adéquation de l'image cinématographique au travail de mémoire, les œuvres de Lindeperg et de Rouso la soutiennent en pratique. *Les Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* de Lindeperg place cette image au centre de la formation et de la propagation de la mémoire étatique, c'est-à-dire collective, des années noires. Dans ce double rôle, l'image cinématographique est une technologie du travail de mémoire. Cette image comme vecteur de transmission dans le *Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* de Rouso sert vers la même fin, tout en contextualisant la transmission dans les quatre phases du syndrome qui reconnaissent l'aspect affectif du travail de mémoire traumatique. La focalisation sur l'image cinématographique prolonge la lignée de Lindeperg et de Rouso. Solidement fondée sur la théorie et la pratique, l'intergénérationnalité de l'image des années noires répond ainsi directement à tous les éléments de la question guidant la re-présentation.

Champ de vision inspecté

Sur cette base, « Travail de mémoire : Années noires, image, intergénérationnalité » a réfuté, complété, ou enrichi les études échantillonnées, dont la

tendance est de favoriser la mémoire de groupe, de limiter la « génération », et/ou d'examiner partiellement l'image filmique. Une œuvre majeure dirigée par Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (1984-1992) exemplifie la tendance. Tout d'abord, *Les lieux* promeut les commémorations nationales associées aux « lieux » de mémoire collective aux sens matériel, symbolique, ou fonctionnel (*Les lieux* 37). Ensuite, cette œuvre restreint l'utilité de la « génération », obscurcissant le sens en définissant la notion comme « un effet de remémoration » (*Les lieux* 2999), une « fabricatrice de 'lieux de mémoire' » (3003), et une « manière de transformer sa mémoire en histoire » (3005). Enfin, *Les lieux* omet de considérer l'image cinématographique, même si Nora se lamente de la « toute-puissance » de cette image dans la culture contemporaine où la mémoire est « intensément rétinienne » (*Les lieux* 37). « Travail de mémoire » réfute l'accent national-collectif, la « génération » restreinte, et l'absence de l'image cinématographique. En examinant des documents extra-filmiques, l'intergénérationnalité de l'image révèle la présence et l'importance de la mémoire personnelle dans le travail de mémoire. En utilisant l'image cinématographique en tant qu'optique qui met en évidence les progrès dans ce travail, l'intergénérationnalité de l'image offre également un argument solide en faveur de l'utilisation de cette image dans les études de mémoire.

Le travail des Assman sur la mémoire des événements comme l'Holocauste se concentre sur la commémoration et la mémoire culturelle. Par conséquent, la mémoire personnelle est négligée et les générations de famille et d'époque, quoique spécifiées, sont engagées dans le maintien et la transmission du patrimoine institutionnalisé (J. Assman 131). L'image cinématographique se classe parmi les représentations partagées, les récits publics et les images (Assman, « Transformations between » 65), ou les

représentations symboliques culturelles de l'Holocauste (Assman « Transformations of » 37). « Travail de mémoire » réfute la représentation culturellement biaisée de la mémoire, ainsi que le traitement mince et superficiel de l'image. Révélant les éléments hétérogènes et personnels de l'engagement avec la mémoire, l'intergénérationnalité de l'image fait preuve de la dimensionnalité plus vaste de l'image cinématographique qui contredit la classification publique et commémorative des Assman. *Tangled Memories : The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (1997) de Marita Sturken examine des technologies, telles que les objets, les images, et les représentations, impliquées dans la dynamique du pouvoir politique américain qui produit la mémoire culturelle (Sturken 10). La mémoire personnelle est subordonnée à cette mémoire, et la génération s'identifie aux événements culturels marquants. Limitée aux « docudrames » de guerre, l'image filmique est analysée en termes de thèmes et de personnages donnant lieu aux interprétations politiques et culturelles. « Travail de mémoire » complète *Tangled Memories* en se différenciant sur essentiellement tous les points. L'intergénérationnalité de l'image se concentre sur une mémoire traumatique française provoquée par une rupture idéologique, laisse la politique dans ses contextes naturels et équilibre la considération des mémoires collective et personnelle. Par conséquent, l'analyse de l'image cinématographique va au-delà des thèmes et des personnages, ouvrant à cette « technologie » toute la gamme de ses possibilités. « Travail de mémoire » sert ainsi de complément qui insiste sur la reconsidération des paramètres clés.

Les études d'Astrid Erll se concentrent sur la relationalité mnémonique qui entremêle des mémoires transculturelles, des générations identitaires et familiales et des

médias esthétiques. Cette relationalité est rendue visible dans le mouvement transculturel impliqué dans ces mémoires et personnalisée dans les interactions entre ces générations. Média qui sert d'« encodeur » de mémoires collective et personnelle (Erll, « Traumatic » 2), l'image cinématographique est examinée comme ce qui véhicule le sens de la génération identitaire (Erll, « Generation » 393). De même, la structure de cette image est étudiée en termes de scènes affichant des déplacements géographiques et de montage parallèle jouant avec l'ordre temporel (Erll, « Travelling » 13). Tous deux développent le trope de « travelling » qui manifeste la relationalité mnémonique (Erll, « Travelling » 7). « Travail de mémoire » enrichit les études d'Erll. À la considération de cette relationalité, l'intergénérationnalité de l'image ajoute des multigénérationnelles définies par la distance entre l'expérience des années noires et les époques de production des dix films. Il ajoute aussi un engagement multigénérationnel avec l'image cinématographique intergénérationnelle qui entrelace la mémoire personnelle et la mémoire collective. En respectant l'utilisation unique de l'espace et du temps par le cinéma, l'analyse filmique met en lumière d'autres couches de la relationalité mnémonique. L'enrichissement est donc multidimensionnel à grande échelle.

Memory and the Moving Image : French Film in the Digital Era (2010) d'Isabelle McNeill examine l'intersubjectivité de telles relations, en se concentrant sur l'image en mouvement qui affiche des « objets » filmés. L'intersubjectivité entrelace les mémoires personnelles et culturelles, tandis que les objets filmés impliquent des générations identitaires et familiales reflétant la place importante du cinéaste et du spectateur dans les relations mnémoniques. Basée sur l'image cristal de Gilles Deleuze (McNeill 42) et le « Texte » de Roland Barthes (McNeill 46), l'œuvre précise une structure dont la

transversalité temporelle et textuelle ressemble « the myriad criss-crossings of personal and collective memory that traverse all texts, making narrativity itself multidimensional » (McNeill 48). L'analyse détaillée de l'image filmique—dans une série de vidéos télévisées, un cédérom, une installation filmique-photographique, deux documentaires, un documentaire-fiction, et un long métrage—matérialise les relations mnémoniques tout en personnalisant l'interaction humaine. « Travail de mémoire » enrichit l'œuvre de McNeill sur le potentiel temporel de l'image cinématographique et sur l'entrelacement des mémoires collective et personnelle. L'intergénérationnalité de l'image nuance les générations et l'intersubjectivité réalisateur-spectateur des relations mnémoniques, tout en rehaussant la souplesse temporelle de Deleuze avec des ajouts d'Epstein et de Ricœur. L'enrichissement élargit ainsi davantage la multidimensionnalité de *Memory and the Moving Image*.

Horizon mis en évidence

« Travail de mémoire : Années noires, image, intergénérationnalité » a posé un nouveau regard sur les études de mémoire en se focalisant sur l'image cinématographique, dont la thématique familiale et le potentiel spatio-temporel donnaient accès au travail de mémoire à la convergence de la mémoire collective et la mémoire personnelle. Effectué par l'intergénérationnalité de l'image, notion innovante et basée en théorie et en pratique, « Travail de mémoire » a réfuté, complété, et enrichi un échantillon d'œuvres sur le travail de mémoire. En faisant cela, il a montré un traitement limité de la thématique et du potentiel qui, néanmoins, élargit le champ de vision actuel

des études de mémoire tout en argumentant pour des études complémentaires explorant les « possibles » de l'image cinématographique dans le travail de mémoire.

Reflet d'une préoccupation quotidienne des années noires, la thématique familiale est essentielle à l'intergénérationnalité de l'image. Cette thématique offre une familiarité intergénérationnelle pour engager les réalisateurs et les spectateurs multigénérationnels avec l'image cinématographique, facilitant ainsi la connexion avec l'expérience d'origine. Nombre ambitieux de films pour l'analyse prévue, les dix films de « Travail de mémoire » laissent néanmoins cette thématique peu explorée dans le corpus de quelque trois cent vingt films français d'Occupation tournés entre 1940 et les années 2010. L'engagement avec l'image cinématographique des dix se traduit par des marqueurs de progrès correspondant seulement aux moments les plus décisifs dans le travail de mémoire : son origine aux années noires ; trois rencontres avec la mémoire traumatique, en 1949, 1974, et 1993 ; et la conclusion graduelle du travail aux années 2000 et 2010. De même, les moments représentent seulement les émotions les plus notables sur l'arc affectif. Cependant, en concordant avec la périodisation des « écrans de l'ombre » de Lindeperg et les phases du « syndrome de Vichy » de Rousso, la trajectoire et l'arc diffusent de la nouvelle lumière sur la thématique familiale comme traitée dans ces œuvres importantes. « Travail de mémoire » ouvre ainsi la voie à des études utilisant l'image cinématographique pour explorer davantage la thématique et élaborer la trajectoire et l'arc.

Le potentiel spatio-temporel de l'image cinématographique est fondamental pour les études centrées sur elle. Il élargit les dimensions de l'espace et du temps filmiques à travers lesquelles le réalisateur et le spectateur réalisent une connexion expérientielle

avec le passé. Composé d'espace-mouvement-temps et de récit comme empiètement du passé historique et des variations imaginatives, ce potentiel est vaste. Il rend l'image appréhendable au même titre que la vie, et il unit le passé réel, les présents-passés filmiques et les passés-présents des réalisateurs et des spectateurs. « Travail de mémoire » présuppose ce potentiel dans l'engagement des réalisateurs et des spectateurs avec l'image cinématographique et l'atteste par les représentations qui en résultent. Ces dernières rendent visible la réussite, ou l'échec, de l'engagement de transcender l'espace et le temps, c'est-à-dire d'entrer de manière imaginative dans l'expérience des années noires. Elles mettent aussi au jour les réactions affectives quand le traumatisme de l'expérience se rapproche de trop près. La considération de ce potentiel vaste à travers l'image cinématographique de dix films est modeste. Cependant, elle illustre efficacement l'espace-mouvement-temps chez Epstein et Deleuze, et applique au domaine du cinéma le récit fictif de Ricœur. Cela faisant, « Travail de mémoire » se démarque des études, telle que *Les lieux de mémoire*, qui traitent de la mémoire comme une affaire physique et collective à être commémorée. Au lieu de cela, il tourne son regard vers un horizon plus large d'études, à la manière d'ErlI et de McNeill, des relations mnémoniques aux dimensions transcendantes. En conclusion, en élargissant le champ de vision actuel, « Travail de mémoire : Années noires, image, intergénérationnalité » démontre son importance, argumentant pour explorer davantage les « possibles » de l'image cinématographique dans le travail de mémoire.

Liste des travaux cités

« Affaire des lettres anonymes de Tulle (1922) ». *Musée Criminocorpus*,

criminocorpus.org/fr/bibliotheque/doc/4447/.

Alavoine, Bernard. « Hector Loursat ou l'humanité de Simenon ». *Cahiers Simenon*, no. 26,

nov. 2012, [www.revues.be/cahiers-simenon/87-puissants-et-miserables/242-](http://www.revues.be/cahiers-simenon/87-puissants-et-miserables/242-hector-loursat-ou-l-humanite-de-simenon)

[hector-loursat-ou-l-humanite-de-simenon](http://www.revues.be/cahiers-simenon/87-puissants-et-miserables/242-hector-loursat-ou-l-humanite-de-simenon).

Alion, Yves. « Entretien — Jean Marbœuf à l'occasion de la sortie de trois de ses films en

DVD ». *L'Avant-scène cinéma*, 28 fév. 2019,

[www.avantscenecinema.com/entretien-entretien-entretien-avec-jean-marboeuf-](http://www.avantscenecinema.com/entretien-entretien-entretien-avec-jean-marboeuf-trois-films-en-dvd/)

[trois-films-en-dvd/](http://www.avantscenecinema.com/entretien-entretien-entretien-avec-jean-marboeuf-trois-films-en-dvd/).

Ancelet-Hustache, Jeanne. « Opinion toute personnelle sur 'Le Silence de la mer' ».

L'Aube, 10 mai 1949.

« *L'Armée du crime* : des icônes auxquelles on ne croit jamais ». *L'Express*, 15 sep. 2009,

[fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[150000-](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_si](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[g=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLD](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[Xo-](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLL](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2)

[A3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2](http://fr.news.yahoo.com/larmee-crime-icônes-auxquelles-ne-croit-jamais-20090915-150000-026.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAFg5sDchvPegWFUyYxvntNUBrW0MrGnsk3v2K78BeMuhEkvUKL1uerfDLDXo-EueUKF0QOxzJ0cleelHBd_FpwEwWqYFItlh3TH3JAC4iTKLaDZNWKF4fymKfpBtAmLLA3mf4AbNQqWyszqp5Rs4Nbtms0monZ0zGbKO2t1uKHcM&gucounter=2).

L'Armée du crime. Réalisé par Robert Guédiguian, Agat Films & Cie-Ex

Nihilo/Studiocanal/France 3 Cinéma/Canal+, 2009.

Arzel, Laurent. « L'affaire de Tulle : la naissance du corbeau ». *Le Blog Gallica*, 27 nov.

2017, gallica.bnf.fr/blog/27112017/laffaire-de-tulle-la-naissance-du-corbeau?mode=desktop.

L'Assassinat du Père Noël. Réalisé par Christian-Jaque, La Continental-Films, 1941.

Assman, Aleida. « Transformations between History and Memory ». *Social Research*, vol.

75, no. 1, spring 2008, pp. 49-72, www.jstor.com/stable/40972052.

---. « Transformations of Holocaust Memory: Frames of Transmission and Mediation ».

Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation. Edited by Gerd Bayer and Oleksandr Kobrynsky. Columbia University Press, 2015, ProQuest Ebook Central, ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=4103756.

Assman, Jan. « Memory and Cultural Identity », trans. John Czaplicka. *New German*

Critique, no. 65, spring-summer 1995, pp. 125-33, www.jstor.com/stable/488538.

Audé, Françoise. « Pétain : Chef de l'État français ». *Positif*, no. 388, juin 1993, pp. 30-31,

www.proquest.com/magazines/pétain-chef-de-letat-français/docview/233282394/se-2.

Aumont, Jacques. « Que reste-t-il du cinéma ? » *Rivista di estetica*, no. 46, 1 mars 2011,

pp. 17-31, journals.openedition.org/estetica/1634.

Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'Analyse des films*. Armand Colin, 1998.

Austin, Guy. *Contemporary French cinema, An introduction*. Manchester University Press, 2008 (1996).

Azéma, Jean-Pierre. *Vichy-Paris, les collaborations : Histoire et mémoires*. André Versaille Éditeur, 2012.

Barrot, Olivier. *L'Écran français 1943-1953 : Histoire d'un journal et d'une époque*.

Éditeurs Français Réunis, 1979.

Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile,

Gallimard, Le Seuil, 1980.

Bauchard, Pascal. « Quelques textes à propos des films importants sur la Seconde Guerre

mondiale ». *Histoire et cinéma*, www.pascalbauchard.fr/wordpress/?p=41.

Baudou, Jacques. « Jouez magie ». *Europe*, vol. 60, no. 636, 1 Apr. 1982, pp. 61-70,

www.proquest.com/scholarly-journals/jouez-magie/docview/1303141179/se-2?accountid=8630.

Baumann, Fabien. « *La Sources des femmes* ». *Positif*, no. 610, déc. 2011, p. 47,

www.proquest.com/magazines/la-source-des-femmes/docview/913020813/se-2.

Bazin, André. « *Le Silence de la Mer* ». *Parisien Libéré*, 27 avr. 1949.

---. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Les Éditions du Cerf, 1994 (1985).

Benallal, Naïma. « Une 'résistance oubliée' : quand la Grande Mosquée de Paris venait en

aide aux juifs ». *Middle East Eye*, 23 mars 2019,

www.middleeasteye.net/fr/reportages/une-resistance-oubliee-quand-la-grande-mosquee-de-paris-venait-en-aide-aux-juifs.

Bertin-Maghit, Jean Pierre. *Le Cinéma français sous l'Occupation*. Presses universitaires de

France, 1994.

---. « Le cinéma français sous Vichy ». *Cahiers de la Méditerranée*, nos. 16-17, 1, 1978, pp.

91-109, www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1978_num_16_1_1730.

---. *Les Documenteurs des années noires : Les documentaires de propagande, France 1940-*

1944. Nouveau Monde Éditions, 2004.

- . « Encadrer et contrôler. Le documentaire de propagande sous l'Occupation ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 63, juill.-sep. 1999, www.jstor.org/stable/3770699.
- . « Entretien avec Christian-Jaque (1986) ». *1895, revue d'histoire du cinéma*, no. 28, 1999, pp. 47-52, www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1999_num_28_1_1408.
- . « Le Monde du cinéma français sous l'Occupation, ou 25 ans de questions aux archives ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, no. 88, 2005, pp. 109-20.
- . « *Les voyages du Maréchal* : Trois historiens en quête d'images ». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, no. 32, oct.-déc., 1991, pp. 85-91, www.jstor.org/stable/3770003.
- Bessy, Maurice et Raymond Chirat. *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1940-1950*. Pygmalion, 1995.
- Beylie, Claude et Bertrand Tavernier. « Entretien avec Jean-Pierre Melville ». *Cahiers du cinéma*, no. 124, oct. 1961, pp. 1-22.
- Billard, Pierre. *Louis Malle : le rebelle solitaire*. Plon, 2003.
- Bonini, Alexandre. « Pétain – la critique du film + le test DVD ». À voir à lire, 7 nov. 2018, www.avoir-alire.com/petain-la-critique-du-film-le-test-dvd.
- Bordwell, David et Kristin Thompson. *L'Art du film : une introduction*. Traduit par Cyril Béghin. De Boeck Supérieur, 2009.
- Boulouque, Sylvain et Stéphane Courtois. « *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l'histoire ». *Le Monde*, 16 nov. 2009, p. 18, www.proquest.com/newspapers/larmee-du-crime-de-robert-guediguian-ou-la/docview/2510565437/se-2?accountid=8630.

- Bourget, Jean-Loup. « Perpignan : Confrontation 30 Parrillade de films historiques ». *Positif*, 410, avr. 1995, pp. 81-83, www.proquest.com/magazines/perpignan-confrontation-30-parrillade-de-films/docview/233267470/se-2.
- Bouzeghrane, Nadja. « Les FTP algériens et le sauvetage d'enfants juifs ». *El Watan*, 16 mai 2005, www.djazairess.com/fr/elwatan/19338.
- Bowles, Brett. « German Newsreel Propaganda in France, 1940-1944 ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, no. 1, 2004, pp. 45-67, doi.org/10.1080/0143968032000184498.
- . « Newsreels, ideology, and public opinion under Vichy : The case of *La France en Marche* ». *French Historical Studies*, vol. 27, no. 2, 2004, pp. 419-63, doi.org/10.1215/00161071-27-2-419.
- . « Résistance oblige ? Historiography, Memory, and the Evolution of *Le Silence de la mer*, 1942-2012 ». *French Politics, Culture & Society*, vol. 32 no. 1, spring 2014, pp. 68-100, www.jstor.org/stable/24517625.
- Boza, Alexandre. « Histoire et cinéma : Claude Chabrol à propos de *L'Œil de Vichy*—Éclairage média ». *Lumni Enseignement*, 6 mars 1993, enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001544/histoire-et-cinema-claude-chabrol-a-propos-de-l-oeil-de-vichy.html.
- Burch, Noël et Geneviève Sellier. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*. Nathan, 1996.
- Capdenac, Michel. « Le Cinéma : Révolte dévoyée, film fourvoyé ». *Europe*, vol. 52 (540), 1 avr. 1974, pp. 264-69, www.proquest.com/scholarly-journals/le-cinema/docview/1303135367/se-2.

Casa, Claude. « *Le Silence de la Mer* ». *Juvenal*, 29 avr. 1949.

Les Caves du Majestic. Réalisé par Richard Pottier, La Continental/Union Générale Cinématographique, 1945.

Chapuys, Sébastien. « Hagiopic ». *Critikat.com*, 15 sep. 2009, www.critikat.com/actualite-cine/critique/l-armee-du-crime/.

Charbonneau, Alain. « Les cendres du passé ». *24 images*, no. 70, déc. 1993-jan. 1994, pp. 43-45, id.erudit.org/iderudit/22897ac.

Charensol, Georges. « Le cinéma : *Les caves du Majestic* ». *Les Nouvelles littéraires*, 22 nov. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f14.item.

---. « Le cinéma : *Le Silence de la mer — La Perle* ». *Les Nouvelles littéraires*, 28 avr. 1949.

Chauvet, Louis. « 'Le Silence de la mer', l'œuvre de Vercors était-elle traduisible en images ? ». *Le Figaro*, 29 avr. 1949.

Chossat, Michèle. « Ferroukhi, Ismaël, réal. *Les hommes libres*. Int. Tahar Rahim, Mahmud Shalaby, Lubna Azabal, Michel Lonsdale. Pyramide, 2011 ». *The French Review*, vol. 87, no. 1, Oct. 2013, pp. 203-04, www.jstor.org/stable/23510986.

Cieutat, Michel. « Lacombe Lucien, ou l'ordinaire des contradictions ». *Positif*, vol. 538, déc. 2005, pp. 89-91, www.proquest.com/magazines/lacombe-lucien-ou-lordinaire-des-contradictions/docview/233270172/se-2.

« Cinéma : Les fantômes de Vichy. Un film en cours de tournage 'Pétain' dans une ville dont le passé colle à la peau ». *Le Monde*, 16 juin 1992, www.lemonde.fr/archives/article/1992/06/16/cinema-les-fantomes-de-vichy-un-film-en-cours-de-tournage-petaain-dans-une-ville-dont-le-passe-colle-a-la-peau_3903375_1819218.html.

« Cinéma : Les images de Vichy — Pour l'historien Henry Rousso, le film de Jean

Marbœuf, *Pétain*, après *L'Œil de Vichy*, de Claude Chabrol, marque la fin d'un tabou ». *Le Monde*, 5 mai 1993,

www.lemonde.fr/archives/article/1993/05/05/cinema-les-images-de-vichy-pour-l-historien-henry-rousso-le-film-de-jean-marboeuf-petain-apres-l-oeil-de-vichy-de-claude-chabrol-marque-la-fin-d-un-tabou_3951379_1819218.html.

« Cinéma : Un 'Pétain' chagrinant et pitoyable. Autour du maréchal et de Laval, une

évocation sans profondeur du régime de Vichy. *Pétain* de Jean Marbœuf ». *Le*

Monde, 7 mai 1993, www.lemonde.fr/archives/article/1993/05/07/cinema-un-petain-chagrinant-et-pitoyable-autour-du-marechal-et-de-laval-une-evocation-sans-profondeur-du-regime-de-vichy-petain-de-jean-marboeuf_3952046_1819218.html.

www.lemonde.fr/archives/article/1993/05/07/cinema-un-petain-chagrinant-et-pitoyable-autour-du-marechal-et-de-laval-une-evocation-sans-profondeur-du-regime-de-vichy-petain-de-jean-marboeuf_3952046_1819218.html.

www.lemonde.fr/archives/article/1993/05/07/cinema-un-petain-chagrinant-et-pitoyable-autour-du-marechal-et-de-laval-une-evocation-sans-profondeur-du-regime-de-vichy-petain-de-jean-marboeuf_3952046_1819218.html.

Comolli, Jean-Louis. « Ellipse, cinéma ». *Encyclopédie universalis*,

www.universalis.fr/encyclopedie/ellipse-cinema/.

Conan, Éric. « *Pétain*, le film ». *L'Express*, 29 avr. 1993,

www.lexpress.fr/informations/petain-le-film_605326.html.

Conan, Éric et Henry Rousso. *Vichy : Un passé qui ne passe pas*. 2^e éd. Gallimard, 1996

[1994].

« Confronting the Histories of Vichy and European Fascism: An Interview with Robert O.

Paxton ». *National WW II Museum*, 20 Dec. 2021,

www.nationalww2museum.org/war/articles/robert-paxton-vichy-france.

« Convention sur l'imprescriptibilité des crimes de guerre et des crimes contre

l'humanité ». *Nations Unies*, www.ohchr.org/fr/instruments-

mechanisms/instruments/convention-non-applicability-statutory-limitations-war-crimes.

Le Corbeau. Réalisé par Henri-Georges Clouzot, La Continental Films, 1943.

Couegnas, Daniel. « L'Invention romanesque véryienne : un univers linguistique en

expansion ». *Europe*, 60 : 636, 1 avr. 1982, pp. 46-52,

www.proquest.com/scholarly-journals/linvention-romanesque-

véryienne/docview/1303137874/se-2?accountid=8630.

« [Critique] *Les Homme Libres* [Ismaël Ferroukhi] ». *Silence... Action !*, 26 sep. 2011,

www.silence-action.com/2011/09/critique-hommes-libres-ferroukhi/.

Daix, Didier. « Les films : *L'Assassinat du Père Noël* ». *Ciné-Mondial : l'hebdomadaire du*

Cinéma, no. 12, 24 oct. 1941, p. 12,

gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166542z/f9.item.

---. « Les films : *Le Corbeau* ». *Ciné-Mondial*, no. 111, 15 oct. 1943, p. 11.

---. « Les films : *Les Inconnus dans la Maison* ». *Ciné-Mondial : l'hebdomadaire du Cinéma*,

no. 41, 5 juin 1942, p. 11, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1664732/f8.item.

Damas, G. « Le cinéma : *Les caves du Majestic* ». *Témoignage Chrétien*, 16 nov. 1945,

gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f10.item.

de Baroncelli, Jean. « 'Lacombe Lucien', un adolescent dans la Gestapo ». *Le Monde*, 31

jan. 1974, [www.lemonde.fr/archives/article/1974/01/31/lacombe-lucien-un-](http://www.lemonde.fr/archives/article/1974/01/31/lacombe-lucien-un-adolescent-dans-la-gestapo_2519802_1819218.html)

adolescent-dans-la-gestapo_2519802_1819218.html.

De Bruyn, Olivier. « 'Les Hommes libres' — Paris, 1942... ». *Le Point*, 27 sep. 2011,

www.lepoint.fr/cinema/les-hommes-libres-paris-1942-27-09-2011-

1377857_35.php.

- Decock, Jean. « Entretien avec Louis Malle : un cinéma du regard ». *The French Review*, vol. 63, no. 4, Mar. 1990, pp. 671-78. www.jstor.com/stable/396019.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *Cinéma 2 L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985.
- Delmas, Jean. « *Lacombe Lucien* (1975) de Louis Malle ». *Jeune Cinéma*, no. 77, mars 1974, pp. 33-35.
- Deshays, Daniel. « Zoom sur le scénario du *Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville, 1947 ». *Cinémathèque française*, 2010, www.cinematheque.fr/zooms/silencemer/fr/telechargement/zoom_melville_texte_VF.pdf.
- Doré, Yvonne. « Un film parfait qui n'émeut ni n'intrigue, *Les caves du Majestic* ». *Tel quel*, 11 nov. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f8.item.
- Dorléac, Laurence Bertrand. « Les images de Vichy et du Reich, les cinéastes et les historiens : les mariages de la carpe et du lapin ». *French Politics and Society*, vol. 11, no. 3, summer 1993, pp. 58-61, www.jstor.org/stable/42844953.
- « Dossier d'accompagnement pédagogique : *L'Armée du crime*, un film de Robert Guédiguian. En partenariat avec le Musée de la Résistance Nationale », 2009, lewebpedagogique.com/musicarte/files/2012/04/Dossier-film-armee-du-crime-1.pdf.
- Dumez, Virgile. « *Les caves du Majestic* — la critique ». *Avoir à lire*, 29 juill. 2012, www.avoir-alire.com/les-caves-du-majestic.

- Duparc, Jean. « *L'Œil de Vichy : Chabrol et Vichy : un rendez-vous manqué* ». *Positif*, no. 386, avr. 1993, pp. 34-35, search-proquest-cpù.ezprxyd.bham.ac.uk/docview/233284034?accountid=8630.
- Dupont, Ismaël. « À redécouvrir : Claude Chabrol politique ». *Le Chiffon rouge PCF Morlaix/Montroulez*, 13 juin 2011, www.le-chiffon-rouge-morlaix.fr/article-a-redécouvrir-claude-chabrol-politique-76611595.html.
- Durand, Yves et David Bohbot. « La Collaboration politique dans les pays de la Loire moyenne : étude historique et socio-politique du R.N.P. en Indre-et-Loire et dans le Loiret ». *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, Année 23, no. 91, juill. 1973, pp. 57-76, www.jstor.org/stable/25728536.
- « *L'Écran : Les Caves du Majestic* ». *Franc-Tireur*, 16 nov. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f6.item.
- Ehrlich, Evelyn. *Cinema of Paradox : French Filmmaking under the German Occupation*. Columbia University Press, 1985.
- « Entretien avec Michel Foucault ». *Cahiers du Cinéma*, nos. 251-252, juil.-août 1974, pp. 5-16, ia903001.us.archive.org/12/items/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cinéma/251-252.pdf.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma, Tome 1 1921-1947*. Éditions Seghers, 1974.
- Erll, Astrid. « Generation in Literary History: Three Constellations of Generation, Genealogy, and Memory ». *New Literary History*, vol. 45, no. 3, summer 2014, pp. 385-409, www.jstor.org/stable/24542733.

- . « Locating Family in Cultural Memory Studies ». *Journal of Comparative Family Studies*, vol. 42, no. 3, May-June 2011, pp. 303-18, www.jstor.org/stable/41604447.
- . « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of media memory studies ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 3, no. 1, 2011, www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v3i0.7186?needAccess=true&.
- . « Travelling Memory in European Film: Towards a Morphology of Mnemonic Relationality ». *Audiovisual Memory and the (Re)Making of Europe*, vol. 18, no. 1, 2017, www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1468/1177.
- Estang, Luc. « Le cinéma : *Les Caves du Majestic* ». *Les Étoiles*, 11 déc. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f20.item.
- Euvrard, Janine. « Robert Guédiguian ». *Séquences : la revue de cinéma*, no. 262, 2009, pp. 36-38, id.erudit.org/iderudit/1874ac.
- Ferro, Marc. *Pétain*. Fayard, 1987.
- Feste-Guidon, Aurélie. « *Lacombe Lucien* de Louis Malle. Histoire d'une polémique, ou polémique sur l'Histoire ? ». *École nationale des chartes, PSL*, 2009, www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/lacombe-lucien-louis-malle.
- Fontaine, David. « *L'Armée du crime* (stance pour la résistance) ». *Le Canard enchaîné*. 16 sep. 2009.
- Forestier, François. « Quand la Mosquée de Paris sauvait des juifs. Comment le recteur de la Mosquée de Paris a-t-il fourni de faux papiers aux juifs pendant l'Occupation ? C'est le sujet d'un film, 'Les Hommes libres', réalisé par Ismaël Ferroukhi. Entretien

avec son conseiller historique, Benjamin Stora ». *Le Nouvel Observateur*, 27 sep. 2011, bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110927.OBS1193/quand-la-mosquee-de-paris-sauvait-des-juifs.html.

Fox, Michael. « 'Free Men' a reminder of positive Muslim-Jewish connection ». *The Jewish News Weekly of Northern California*, vol. 116, no. 13, 30 Mar. 2012, p. 33, jweekly.com/2012/03/30/free-men-a-reminder-of-positive-muslim-jewish-connection/.

Frey, Hugo. « Louis Malle and the Historians ». *History Compass*, vol. 3, iss. 1, Jan. 2005, pp. 1-5, [doi-org.bham-ezproxy.idm.oclc.org/10.1111/j.1478-0542.2005.00161.x](https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2005.00161.x).

Genova, Yvonne. « Le Film de la semaine : À l'officier allemand qui leur confiait sa révolte intellectuelle, le vieux monsieur et sa nièce n'ont pas répondu un mot ». *Ce soir*, 24-25 avr. 1949.

Gili, Jean A. « *L'Armée du crime*, La mort n'éblouit pas les yeux des partisans ». *Positif*, no. 583, sep. 2009, p. 44, www.proquest.com/magazines/larmee-du-crime-la-mort-neblouit-pas-les-yeux-des/docview/233251517/se-2.

Girard, Pierre. « Clap sur — Louis Malle », Série *La Nuit rêvée d'Alexandra Stewart (2015)* [23 février 1974] ». www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/clap-sur-louis-malle-2590077.

Golsan, Richard J. « Author, Identity and the Voice of History in Patrick Modiano's *La Ronde de nuit* and *Les boulevards de ceinture* ». *Romance Notes*, vol. 31, no. 3, spring 1991, pp. 187-96, www.jstor.com/stable/43802643.

---. « Entretien avec Henry Rousso ». *Mémoires occupées*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 159-64, books.openedition.org/psn/395.

- . « Modiano Historien ». *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, iss. 2, 1 June 2007, pp. 415-33, doi.org/10.4148/2334-4415.1660.
- . *The Vichy past in France today: corruptions of memory*. Lexington Books, 2017.
- . *Vichy's Afterlife : history and counterhistory in postwar France*. University of Nebraska, 2000.
- Gounand, P. « Les Groupements de collaboration dans une ville française occupée : Dijon ». *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, année 23, no. 91, juill. 1973, pp. 47-56, www.jstor.org/stable/25728535.
- Graminiès, Clément. « Débordements du cadre : *Les Hommes libres* de Ismaël Ferroukhi ». *Critikat*, 27 sep. 2011, www.critikat.com/actualite-cine/critique/les-hommes-libres/.
- Green, Suzy. « A Review of *Live and Become (Schlomo's Odyssey)*. (2008). Written by Radu Mihaileanu and Alain-Michel Blanc. Directed by Radu Mihaileanu ». *Psychological Perspectives*, vol. 52, iss. 1, pp. 135-37, doi.org/10.1080/00332920802662401.
- Guérif, François. *Conversations avec Claude Chabrol : Un jardin bien à moi*. Éditions Denoël, 1999.
- Guilloux, Michel. « Au cinéma ce soir : *L'Armée du crime*. Interview de Robert Guédiguian qui présente le film et nous parle de l'expérience intéressante et inédite du Parti de Gauche ». *Midi Insoumis, Populaire et Citoyen*, 18 sep. 2009, www.gauchemip.org/spip.php?article10539.
- H., L. « *L'Armée du crime* ». *Le Figaro madame*. 12 sep. 2009.

Haddaoui, Souleyma. « Reviewed Work(s) : *La Source des femmes* by Radu Mihaileanu ».

Nouvelles Études Francophones, vol. 28, no. 1, printemps 2013, pp. 280-82,

www.jstor.org/stable/24244772.

Halbwachs, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Les Presses universitaires de France, 1952 (1925),

classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html.

---. *La mémoire collective*. Les Presses universitaires de France, 1967 (1950),

classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf.

Haski, Pierre. « Benjamin Stora répond aux critiques des 'Hommes libres' ». *Études*

coloniales, 9 oct. 2011,

etudescoloniales.canalblog.com/archives/2011/10/09/22292189.html.

Hayward, Susan. *French National Cinema*. Taylor & Francis Group, 2006 (1993). *ProQuest*

Ebook Central, ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=178321.

Heurteau, Laetitia. « Rencontre avec Benjamin Stora et Ismaël Ferroukhi : l'éclairage

historique sur des *Hommes Libres* ». *Esprit Paillettes*, 3 oct. 2011, [www.esprit-](http://www.esprit-paillettes.com/rencontre-avec-benjamin-stora-et-ismael-ferroukhi-l-eclairage-historique-des-hommes-libres/)

paillettes.com/rencontre-avec-benjamin-stora-et-ismael-ferroukhi-l-eclairage-historique-des-hommes-libres/.

Higbee, Will. *Post-Beur Cinema : North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking*

in France since 2000. Edinburgh University Press, 2013,

ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=1353383.

- Hirsch, Marianne. « Ce qui touche à la mémoire ». Traduit par Jonathan Chalier et Jennifer Orth-Veillon. *Esprit*, vol. 10, oct. 2017, pp. 42-61, www.cairn.info/revue-esprit-2017-10-page-42.htm.
- . « Connective Arts of Postmemory ». *Analecta Politica*, vol. 9, no. 16, enero-junio 2019, pp. 171-76, revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/502.
- . *Family Frames: photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press, 1997.
- . « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today*, vol. 29 no. 1, 1 Mar. 2008, pp. 103-28, read-dukeupress-edu.ezproxye.bham.ac.uk/poetics-today/article/29/1/103-128/20954.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012. *ProQuest Ebook Central*, ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=909487.
- . « Postmémoire ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014, pp. 205-06, journals.openedition.org/temoigner/1274.
- . « Presidential Address 2014: Connective Histories in Vulnerable Times ». *PMLA*, vol. 129, no. 3, May 2014, pp. 330-48, www.jstor.org/stable/24769473.
- . « Stateless Memory ». *Critical Times*, 2:3, Dec. 2019, pp. 416-434, read.dukeupress.edu/critical-times/article/2/3/416/149398/Stateless-Memory.
- . « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory ». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, spring 2001, pp. 5-37, muse-jhu-edu.ezproxymd.bham.ac.uk/article/36873/pdf.

---. « Works in Progress: Sketches, Prolegomena, Afterthoughts ». *Women's Studies Quarterly*, vol. 48, nos. 1 & 2, spring/summer 2020, pp. 141-45,
www.jstor.org/stable/26979209.

Les Hommes libres. Réalisé par Ismaël Ferroukhi, Pyramide Productions/France 3
 Cinéma/Solaire Production/VMP, 2011.

Honorez, Luc. « Maréchal, voilà ton film ! Marboeuf tourne un 'Pétain à Vichy' avec
 Dufilho, Jean Yanne et André Debaar ». *Le Soir*, 15 août 1992,
www.lesoir.be/art/marechal-voila-ton-film-marboeuf-tourne-un-petaain-a-vic_t-19920715-Z05KZV.html.

Les Inconnus dans la maison. Réalisé par Henri Decoin, La Continental-Films, 1942.

« L'interview confinée... du réalisateur Ismaël Ferroukhi ». *LesEco.ma*, 16 avr. 2020,
leseco.ma/linterview-confinee-du-realisateur-ismael-ferroukhi/.

« Interview with Ismaël Ferroukhi ». *Les Hommes Libres*. MIMultimedia Ltd., Artificial Eye,
 2012, 11:07.

Jacob, Gilles. « Entretien avec Louis Malle (à propos de *Lacombe Lucien*) ». *Positif*, no.
 157, mars 1974, pp. 28-35, www.proquest.com/magazines/entretien-avec-louis-malle-à-propos-de-lacombe/docview/233298229/se-2.

Jankowski, Paul. « In Defense of Fiction : Resistance, Collaboration, and Lacombe,
 Lucien ». *The Journal of Modern History*, vol. 63, no. 3, Sep. 1991, pp. 457-82,
www.jstor.com/stable/2938627.

Jean, Jean-Paul et Denis Salas. *Barbie, Touvier, Papon : Des procès pour la mémoire*,
 Éditions Autrement, 2002.

- « Jean Marbœuf, Carrière ». *Cinémathèque française*,
 cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=8445.
- « Jean-Pierre Azéma : Vichy au cœur ». *L'Histoire*, mensuel 114, sept. 1988,
[https://www.lhistoire.fr/portrait/jean-pierre-azéma-vichy-au-cœur](https://www.lhistoire.fr/portrait/jean-pierre-azema-vichy-au-cœur).
- Jeancolas, Jean-Pierre. *Le cinéma des Français : la V^e république (1958-1978)*. Stock, 1979.
- . « Fonction du témoignage 2 : Le cinéma français et l'Occupation ». *Positif*, no. 416,
 oct. 1995, pp. 17-20, [search-proquest-
 com.ezproxyd.bham.ac.uk/docview/233256846?accountid=8630](http://search-proquest-com.ezproxyd.bham.ac.uk/docview/233256846?accountid=8630).
- Jeander. « Cinéma : *Le silence de la mer* ». *Libération*, 26 avr. 1949.
- Jordan, Hugo. « Louis Malle — 'Gentleman Provocateur — Partie 2' ». *Culturopoing.com*,
 9 mai 2023, [www.culturopoing.com/cinema/reprises/louis-malle-gentleman-
 provocateur-partie-2/20230509](http://www.culturopoing.com/cinema/reprises/louis-malle-gentleman-provocateur-partie-2/20230509).
- Kaganski, Serge. « *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian ». *Les Inrockuptibles*, 15 sep.
 2009.
- Katz, Ethan. « La Mosquée de Paris a-t-elle sauvé des juifs ? Une énigme, sa mémoire, son
 histoire ». Traduit par Anny Bloch-Raymond. *Diasporas*, no. 21, 2013 [2012],
journals.openedition.org/diasporas/271.
- . « Vichy France from the Margins : *Les Hommes libres* ». *Film and Fiction for Scholars of
 France : A Cultural Bulletin*, vol. 3, iss. 1, Oct. 2012, [h-france.net/fffh/the-
 buzz/vichy-france-from-the-margins-les-hommes-libres/](http://h-france.net/fffh/the-buzz/vichy-france-from-the-margins-les-hommes-libres/).
- Kedward, H. R. « The Anti-carnival of Collaboration, Louis Malle's *Lacombe Lucien*
 (1974) ». *French Texts and Contexts*, edited by Susan Hayward et Ginette

Vincendeau. Taylor & Francis Group, 2000,

ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=1679214.

Ktourza, Sandra. « Robert Guédiguian : 'J'ai voulu montrer que les jeunes gens du groupe Manouchian étaient faits de chair et de sang' ». *Vousnousils, l'e-mag de l'éducation*, 09 juill. 2009, www.vousnousils.fr/2009/09/07/robert-guediguian-jai-voulu-montrer-que-les-jeunes-gens-du-groupe-manouchian-etaient-faits-de-chair-et-de-sang-232704.

Lacombe Lucien. Réalisé par Louis Malle, Nouvelles Éditions de Films/Universal Pictures/Vides Cinematografica/Hallelujah Films, 1974.

« Lacombe Lucien, un enfant perdu dans un monde chaotique ». *France-Soir*, 31 jan. 1974. Jacqueline Nacache. *Lacombe Lucien de Louis Malle*. Atlande, 2008.

Laloum, Jean. « Cinéma et histoire. La mosquée de Paris et les Juifs sous l'Occupation ». *Archives Juives*, vol. 45, no. 1, 2012, pp. 116-28, www.cairn.info/revue-archives-juives1-2012-1-page-116.htm.

Lambert, Bernard. *Dossiers d'accusation : Bousquet, Papon, Touvier*. Éditions de la Fédération nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, 1991.

Larran, Francis et Vital Philippot. « Dossier pédagogique : *Les Hommes libres* ». *Zéro de conduite.net*, 2011, www.clan-r.org/portail/IMG/pdf/zdc_leshommeslibres.pdf.

Lazuric, Claude. « *Les Caves du Majestic* (Normandie) ». *Aurore*, 2 nov. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f5.item.

Lefevre, Daniel. « 'Les hommes libres' et les approximations historiques ». *Études coloniales*, 09 oct. 2011, etudescoloniales.canalblog.com/archives/2011/10/09/22292189.html.

Leprohon, Pierre. « Le cinéma : *Le Corbeau* ». *Les Ondes*, nos. 140-141, 9 jan. 1944, p. 19, worldradiohistory.com/INTERNATIONAL/Les-Ondes/1944/Les-Ondes-1944-01-09-OCR.pdf.

Leteux, Christine. *Continental Films, Cinéma français sous contrôle allemand*. La Tour Verte, 2017.

Leveratto, Jean-Marc et Fabrice Montebello. « L'Église, les films et la naissance du consumérisme culturel en France. Les Fiches du cinéma ». *Le Temps des médias*, vol. 2, no. 17, 2011, pp. 54-63.

Les lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora. Éditions Gallimard, 1997, pour la première édition en trois volumes.

Lindeperg, Sylvie. *Les Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. CNRS Éditions, 1997.

Logette, Lucien. « *La Source des femmes* ». *Jeune Cinéma*, no. 338, 2001, p. 117, www.proquest.com/trade-journals/la-source-des-femmes/docview/1560535538/se-2.

Lohéac, Guillemette. « Jeunes, étrangers, résistants : l'armée du crime ». *Zéro de conduite*, www.zerodeconduite.net/article/jeunes-etrangers-resistants-larmee-du-crime.

Louis Malle, Patrick Modiano, Lacombe Lucien scénario ; Dossier réalisé par Olivier Rocheteau, Lecture d'image par Olivier Tomasini. Éditions Gallimard, 1974 pour *Lacombe Lucien*, 2008 pour la lecture d'image et le dossier.

Lyonnet, Thierry et Amélieau Gazeau. « Robert Guédiguian : un cinéaste porteur des valeurs chrétiennes ou communistes ? ». *RCF Radio*, 4 jan. 2022,

www.rcf.fr/articles/culture-et-societe/robert-guediguian-un-cineaste-porteur-de-valeurs-chretiennes-ou.

Macnab, Geoffrey. « *Pétain* ». *Sight and Sound*, vol. 4, iss. 4, 1 Apr. 1994, p. 50, search-proquestcom.ezproxyd.bham.ac.uk/docview/1305505551?accountid=8630.

Magnan, Henry. « Le Cinéma : 'Le Silence de la mer' – 'La Possédée' – 'La Perla' ». *Le Monde*, 28 avr. 1949.

Malle on Malle, edited by Philip French. Faber, 1996.

Mandolini, Carlo. « Vues d'ensemble : Les Hommes libres ». *La revue Séquences*, no. 278, mai-juin 2012, p. 57, www.erudit.org/fr/revues/sequences/2012-n278-sequences096/66592ac/.

Marchand, Pascal et Pierre Ratinaud. *Être français aujourd'hui : Les mots du grand débat sur l'identité nationale*. Les Liens qui libèrent, 2012.

Marnham, Patrick. « The Mastery of Georges Simenon; He created a world that you can smell and taste, that you enter in riveted fascination ». *Wall Street Journal (Online)*, 22 Oct. 2010, www.wsj.com/articles/SB10001424052702304510704575562080516157648.

Mauriac, Claude. « Le Cinéma : Le cas Melville ». *Le Figaro littéraire*, 29 jan. 1949.

Mayne, Judith. *Le Corbeau (Henri-Georges Clouzot, 1943)*. Tauris, 2007.

---. « Henri-Georges clouzot's [*sic.*] *Le corbeau* and the crimes of women ». *Sites*, vol. 4, no. 2, 2000, pp. 319-41, doi.org/10.1080/10260210008456035.

McNeill, Isabelle. *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era*. Edinburgh University Press, 2010. *ProQuest Ebook Central*, ebookcentral.proquest.com/lib/bham/detail.action?docID=537019.

Mervil, J. « Le Cinéma : *Le silence de la mer* ». *La Croix*, 05 mai 1949, p. 4.

Meyer-Bolzinger, Dominique. « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret ».

Géographie et cultures, 61, 1 mars 2007, pp. 43-59, gc.revues.org/2603.

Miller, Gérard. *Le pousse-au-jour du maréchal Pétain*. Éditions du Seuil, 2004 (1975).

Mintzer, Jordan. « *Free Men (Les Hommes libres)* : Film Review ». *The Hollywood Reporter*,

8 Jul. 2011, www.hollywoodreporter.com/review/free-men-les-hommes-libres-209354.

Mouralis, Guillaume. « Le procès Papon : Justice et temporalité ». *Terrain*, 38, mars 2002,

pp. 55-68, journals.openedition.org/terrain/9953.

Nacache, Jacqueline. *Lacombe Lucien de Louis Malle*. Atlande, 2008.

Nettelbeck, C. W. et P. A. Hueston. « Anthology as Art : Patrick Modiano's Livret de

Famille ». *Australian Journal of French Studies*, vol. 21, iss. 2, 1 Jan.1984/1 May 1984, pp. 213-23, doi-org.bham-ezproxy.idm.oclc.org/10.3828/AJFS.21.2.213.

« Les Nouveaux films : *Les Inconnus dans la maison* ». *Le Film—Organe de l'industrie*

cinématographique, no. 41, 23 mai 1942, p. 13,

www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o001/1981.pdf.

Nunez, Laurent. « Modiano : l'éthique de l'écriture récompensée ». *Marianne*, 9 oct.

2014, www.marianne.net/culture/modiano-l-ethique-de-l-ecriture-recompensee.

L'Œil de Vichy. Réalisé par Claude Chabrol. Canal+/Centre National du Cinéma et de

l'Image Animée/FIT Productions/TF1 Films Productions, 1993.

« Paris.fr : *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian ». *Daily Motion*,

www.dailymotion.com/video/x9sayv.

Pellissier, Pierre. *Philippe Pétain*. Hachette, 1980.

Perrin, Gilbert. « Claude Chabrol présente 'L'Œil de Vichy' : 'Maintenant, on ne pourra plus être pétainiste' ». *La vie*, 11 mars 1993, www.lavie.fr/mavie/culture/quotmaintenant-on-ne-pourra-plus-ecircetre-peacutetainistequot-46092.php.

Pétain. Réalisé par Jean Marbœuf. France 2 Cinéma/La Compagnie Audiovisuelle Phénix/Canal+/Sofica Créations, 1993.

Philippot, Vital. « Lorsqu'on réfléchit à la Seconde Guerre mondiale, on ne pense jamais à la situation des immigrés ». *Zéro de conduite.net*, www.zerodeconduite.net/article/lorsquon-reflechit-la-seconde-guerre-mondiale-ne-pense-jamais-la-situation-des-immigres.

« Portrait : Jean-Pierre Azéma : Vichy au cœur ». *L'Histoire*, sep. 1988, www.lhistoire.fr/portrait/jean-pierre-azema-vichy-au-cœur.

Protat, Zoé. « Le jeune homme et la guerre, *Lacombe Lucien* de Louis Malle ». *Ciné-Bulles*, vol. 32, no. 4, automne 2014, pp. 38-43, www.erudit.org/fr/revues/cb/2014-v32-n4-cb01524/72548ac.pdf.

Quart, Leonard. « *The Eye of Vichy* by Claude Chabrol ». *Cinéaste*, vol. 22, no. 3, 1996, p. 47, www.jstor.org/stable/41688934.

« *Un rapport accablant*, Le bonus ». *L'Œil du Témoin TV*, www.loeildutemointv.com/un-rapport-accablant-le-bonus/.

Un rapport accablant : Retour sur le film Pétain. Réalisé par Roland-Jean Charna, Inser&Cut Prod, 2016.

Raspiengeas, Jean-Claude. « La Deuxième mort du groupe Manouchian ». *La Croix*, 16 sep. 2009.

Renard, Michel. « Résistance à la Mosquée de Paris : histoire ou fiction ? ». *Études*

coloniales, 9 oct. 2011,

etudescoloniales.canalblog.com/archives/2011/10/09/22292189.html.

Ricci, André-Paul et Tony Arnoux. « Dossier de presse : *Les hommes libres*, un film de

Ismaël Ferroukhi ». *Pyramide Distribution*, 2011,

[medias.unifrance.org/medias/231/209/53735/presse/les-hommes-libres-dossier-](http://medias.unifrance.org/medias/231/209/53735/presse/les-hommes-libres-dossier-de-presse-francais.pdf)

[de-presse-francais.pdf](http://medias.unifrance.org/medias/231/209/53735/presse/les-hommes-libres-dossier-de-presse-francais.pdf).

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, 2000.

---. *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil, 1990.

---. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Éditions du Seuil, 1985.

« Robert Guédiguian Interview 3 : *L'Armée du crime* », 15 sep. 2009,

www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18920073&cfilm=135212.html.

« Robert Guédiguian : 'Pour que les jeunes s'identifient aux héros de l'Affiche rouge' ».

L'Humanité dimanche, 14 mai 2009.

Rogueira, Rui. *Melville on Melville (Cinema one, 16)*. Viking Press, 1972.

Rosignol, Dominique. *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944 : L'utopie*

Pétain. Presses universitaires de France, 1991.

Roth, Michael S. « *L'œil de Vichy* by Claude Chabrol ». *The American Historical Review*, vol.

99, no. 4, Oct. 1994, www.jstor.org/stable/2168776.

Rouso, Henry. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Éditions du Seuil, 1990 [2^e éd.].

Rubenstein, Lenny. « *Lacombe Lucien* : The Fascism of Banality ». *Cinéaste*, vol. 6, no. 4,

1975, pp. 10-12, www.jstor.org/stable/41685745.

- Sadoul, Georges. « Une Adaptation fervente ». *Les Lettres françaises*, 5 mai 1949, p. 6, www.retronews.fr/journal/les-lettres-francaises/05-mai-1949/2951/4386229/6.
- . « Le cinéma : Faut-il autoriser le 'Corbeau' ? ». *Les Lettres françaises*, 1 déc. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f16.item.
- Sciolino, Elaine. « Heroic Tale of Holocaust, With a Twist ». *The New York Times*, 4 Oct. 2011, p. 2, www.proquest.com/historical-newspapers/heroic-tale-holocaust-with-twist/docview/1634242737/se-2.
- Scott, A. O. « In French Occupation, A Broader Resistance : [Review] ». *The New York Times*, 16 Mar. 2012, p. C10, www.proquest.com/historical-newspapers/french-occupation-broader-resistance/docview/1705792041/se-2.
- Siclier, Jacques. *La France de Pétain et son cinéma*. Éditions Henri Veyrier, 1981.
- « *Le Silence de la mer* ». *France Hebdo*, 3-9 fév. 1949.
- Le Silence de la mer*. Réalisé par Jean-Pierre Melville, Melville Productions, 1949.
- Sineux, Michel. « Le hasard, le chagrin la nécessité, la pitié ». *Positif*, no. 157, mars 1974, pp. 25-27, www.proquest.com/magazines/le-hasard-chagrin-la-nécessité-pitié-sur-lacombe/docview/233296882/se-2.
- Singerman, Alan J. « Histoire et ambiguïté : un nouveau regard sur 'Lacombe Lucien' ». *The French Review*, vol. 80, no. 5, Apr. 2007, pp. 1058-068, www.jstor.com/stable/25480878.
- Sotinel, Thomas. « 'Les Hommes libres' : une histoire arabe sous l'Occupation. Entre générosité et clichés, Ismaël Ferroukhi rate son rendez-vous avec l'Histoire ». *Le Monde*, 27 sep. 2011, www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/27/les-hommes-libres-une-histoire-arabe-sous-l-occupation_1578368_3476.html.

- Sousvignes, Claire. « *Les caves du Majestic au Normandie* ». *L'Ordre*, 10 nov. 1945, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516256x/f6.item.
- Stowe, William W. « Simenon, Maigret, and Narrative ». *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, no. 3, fall 1989, pp. 331-42, www.jstor.org/stable/30225261.
- Strauss, Frédéric. « Robert Guédiguian rend hommage à Arsène Tchakarian, résistant et dernier membre du groupe Manouchian ». *Télérama*, 7 août 2018, www.telerama.fr/cinema/robert-guediguian-rend-hommage-a-arsene-tchakarian,-resistant-et-dernier-membre-du-groupe-manouchian,n5756167.php.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press, 1997.
- Theobald, Frédéric. « Robert Guédiguian : 'Arménien et allemand, je suis l'enfant d'un peuple 'génocidé' et d'un peuple génocidaire' ». *La Vie*, 19 mars 2024, www.lavie.fr/ma-vie/culture/robert-guediguian-armenien...t=Je%20suis%20arménien%20par%20mon,origine%20ni%20à%20l'autre.
- Thiolay, Boris. « Paul Touvier, le récit d'une fuite française ». *L'Express*, 15 avr. 2016, www.lexpress.fr/actualite/societe/paul-touvier-le-recit-d-une-fuite-francaise_1782173.html.
- Thirard, Paul Louis. « 1895 ». *Positif*, nos. 373-74, Jul/Aug 2000, p. 160, www.proquest.com/magazines/1895/docview/233263170/se-2?accountid=8630.
- Tobin, Yann. « Les Hommes libres ». *Positif*, no. 608, oct. 2011, pp. 49-50, www.proquest.com/magazines/les-hommes-libres/docview/903554774/se-2.
- Toler, Michael. « An Interview with Filmmaker Ismaël Ferroukhi ». *World Literature Today*, vol. 1 no 1., Jan-Feb., 2007, pp. 34-37, www.jstor.com/stable/40159358.

Tranchant, Marie-Noëlle. « Robert Guédiguian, éloge de l'engagement ». *Le Figaro*, 16 sep. 2009, www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/16/03002-20090916ARTFIG00405-robert-guediguian-elogue-de-l-engagement-.php.

« 2391 (XXIII). Convention sur l'imprescriptibilité des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité ». *Assemblée générale — Vingt-troisième session, Résolutions adoptées sur les rapports de la Troisième Commission*, 26 nov. 1968, treaties.un.org/doc/source/docs/A_RES_23_91-Frn.pdf.

Vagne, Jean. « Gazette du cinéma : Où le silence n'est pas d'or ». *La Gazette des Lettres*, 30 avr. 1949.

Véray, Laurent. « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, no. 115, 2011, journals.openedition.org/chrhc/2286.

Vercors. *Le Silence de la mer, un récit*. Les Éditions de Minuit, 1948 [1942].

« Vergez-Chaignon, Bénédicte : L'Affaire Touvier ». *L'Heure du crime*, Interview avec Jacques Pradel et Charlotte Meritan, Radio Television Lëtzbuerger, RTL2, Kircheberg, 19 avr. 2016. www.rtl.fr/actu/debats-societe/l-affaire-touvier-7782895591.

Vergez-Chaignon, Bénédicte. *Pétain*. Perrin, 2014.

Videau, André. « Les hommes libres ». *Homme & migrations*, vol. 1293, no. 155, 2011, journals.openedition.org/hommesmigrations/540.

Vincendeau, Ginette. « French film noir ». *European Film Noir*, edited by Andrew Spicer, Manchester University Press, 2007, pp. 23-54.

---. *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*. British Film Institute, 2003.

- Vinen, Richard. « *Lacombe Lucien* ». *Fiction and Film for Scholars*, vol. 2, iss. 1, Oct. 2011, h-france.net/fffh/classics/army-of-shadows/.
- Vinneuil, François. « Lettres anonymes ». *Je suis partout*, 08 oct. 1943, pp. 7-8, www.la-belle-equipe.fr/2017/11/08/le-corbeau-de-h-g-clouzot-1943/.
- Vivet, Jean-Pierre. « Melville n'a pu réaliser *Le Silence de la mer* qu'en devenant son propre producteur ». *Combat*, 16 avr. 1949, p. 4.
- Viviani, Christian. « Pour se souvenir d'Henri Decoin ». *Positif*, no. 372, jan. 1992, pp. 70-74, www.proquest.com/magazines/pour-se-souvenir-dhenri-decoin/docview/233267646/se-2.
- Wheatley, Catherine. « Free Men ». *Sight and Sound*, vol. 22, iss. 6, June 2012, pp. 62-63, www.proquest.com/magazines/free-men/docview/1021243227/se-2.
- Wieder, Thomas. « Le Monde des livres : 'La France de Vichy' ». *Le Monde*, 8 août 2008, www.lemonde.fr/livres/article/2008/08/08/la-france-de-vichy-par-thomas-wieder_1081586_3260.html.
- Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Plon, 1998.
- Yakir, Dan. « Louis Malle : An Interview, from *The Lovers* to *Pretty Baby* ». *Film Quarterly*, vol. 31, no. 4, summer 1978, pp. 2-10, www.jstor.com/stable/1211802.