

LES INSTANTS DE RECUEILLEMENT
ET DE SOUVENIR:
LA DEUXIEME GUERRE MONDIALE
ET LE CINEMA FRANCAIS DE 1995 A
NOS JOURS

LISA HARPER CAMPBELL
SCHOOL OF HUMANITIES
DEPARTMENT OF FRENCH STUDIES

UNIVERSITY OF ADELAIDE
MARCH 2017

Abstract

This thesis is an examination of the influence of cultural representations of history in shaping a nation's memory, identity and contemporary views about its global responsibilities. Focusing on film, a pillar of French culture, the impact of the Occupation of the Second World War will be explored through the analysis of particular themes raised in both President Jacques Chirac's speech of July 1995 (a speech in which he apologised for the French government's role in the Holocaust) and a range of French films made between 1995 and 2015 thus exploring contemporary manifestations of both French history and culture. The thesis will discuss the ways in which history and film impact upon culture. It will contribute to the current literature in that it discusses film as an act of remembrance and a reflection of both the society it is attempting to represent and the society that will constitute its audience.

The aim of this thesis is to explore the main themes present in both socio-political acts of remembrance and contemporary cinematic representations of the Second World War which are cultural acts of commemoration. This work's central argument is that the July 1995 speech of President Jacques Chirac, in which he accepted French responsibility for the Vichy government's active role in the execution of the Holocaust during WWII, marked the beginning of a new generation influencing the treatment and retelling of the Nazi Occupation of France from 1940 to 1944. This new generation, whose conception coincides with the end of the 20th century and beginning of the 21st, is characterised by a pressure to recognise and represent as many of the various identity groups present during the historical period and also by its acknowledgement of the chronological distance between contemporary society and the historical events it continues to commemorate.

Importance of Occupation Films

It has been extremely hard for French society to look back on and come to terms with the Occupation of the Second World War; this period is often known as the *les années noires* (the dark years) of French history. So the central question has been: How does a society attempt to represent such a shameful part of their past? Cinema is a powerful historiographical, social and pedagogical tool that can reflect an individual and collective past. Cinema is a reflection not only of the past it is depicting but also of the contemporary society that constitutes its audience. Cinema is also an integral part of French culture. In her book, *Remembering the Occupation in French Film*, Leah Hewitt asserts that “the link between cinema and national identity is no doubt much more powerful in France than in the United States.”¹ French cinema has been, over the seventy years since the end of the Second World War, preoccupied with the representation of French society during the Occupation. This thesis will analyse French films from the last twenty years in terms of how they have reflected not only French society of the Occupation but also French society of the 1990s and early 21st century as it looks back on and reacts to its own past.

Film is an important medium through which difficult discussions about an individual’s or a nation’s past can begin. Hewitt argues that the use of film as memory is particularly common in France, “as the French have persistently and agonisingly reconsidered the war’s effects on their ‘collective memory’”.² Memory can be created by film alone. Any film which attempts to recreate and/or to represent the past falls under the jurisdiction of memory study. Historical films are acts of remembrance which reflect how the director, writer, producer, editor, etc. wish to commemorate a certain event or historical

¹ Hewitt, Leah D., *Remembering the Occupation in French film: National Identity in Post-war Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2008) p. 6.

² *Ibid*, p. 1.

period. French cinema can even be seen as “a battleground for shaping identity.”³ Cinematic representations of historical events have two targets it seeks to represent: the society of the past and the society of the present. A representation of the past is still a reflection of the present. How audiences react to the manipulation and presentation of past reveals a great deal about the difficult relationships between a society, memory, art and politics. Self-reflection is important to any society. The French identity was fragmented by the events of the Second World War. Any attempt to represent or commemorate this period needs to be analysed closely because they often represent much more of the present than the past. This kind of study matters to both the discipline and general society because many of the issues raised by Chirac in his speech and presented in films of the last twenty or so years are still pressing issues today. Given recent attacks in France, the fight against terrorism for example, continues to this day. François Hollande has spoken about this ongoing threat echoing the warnings of Chirac against fundamentalism.

Chirac’s Speech

President Jacques Chirac’s landmark speech was given at the 53rd anniversary of *la grande rafle* (round-up) in July of 1995.⁴ On 16th July 1942 thousands of Jews living in Paris were forcibly removed from their homes by French police and placed in the Velodrome d’Hiver for days before being transported to a transit camp at Drancy, just outside Paris. They were then separated from their families and sent to extermination camps, over two thirds to Auschwitz. Most would not survive. Chirac’s speech marked the

³ Hewitt, *Remembering the Occupation in French film*, p. 1.

⁴ Jacques Chirac (1932-) became the seventh President of the Fifth Republic on 7th May 1995. Chirac had been a familiar face in the centre-right circles of French politics since 1959 when he first became a civil servant within the Court of Auditors. Chirac served as Mayor of Paris from 1977 to 1995 and Prime Minister from 1974 to 1976 and 1986 to 1988 making him the only person to have ever twice been in that role. When elected as President, Chirac succeeded François Mitterrand who had been in the position as a Socialist leader for fourteen years. Chirac lost to Nicolas Sarkozy in the 2007 election after 12 years in power.

first time the French government had accepted responsibility for French involvement in the Holocaust. This speech was significant as it marked a clear generational shift in terms of how the French head of state would treat the events of the past. Chirac had become President in May of 1995, succeeding François Mitterrand who had been in the position for fourteen years. An article from *The Economist* at the time claims “that the handover from 78 year-old François Mitterrand is not just the end of 14 years of Socialist rule but a symbolic act of generational change.”⁵ Mitterrand had previously declined to accept responsibility for *la rafle* on behalf of the French government. In his view, interestingly shared with former Prime Minister John Howard of Australia (in relation to the Stolen Generation), Mitterrand believed there was no point in apologising for what a past government had done. His position was that the government he led was not the same government that had committed these crimes so why should he have to apologise now? This is an interesting and complex point about the true nature of responsibility and the semantics of apology. However, it can be argued that the government is an institution with a far greater symbolic and real significance to a nation’s history than just the individuals who belong to it at any particular time. This was the view taken by Chirac at the time who argued that he was responding to calls of younger generations wanting to confront their past in order to reconcile and promote social unity in the face of contemporary threats such as social exclusion and terrorism.

The 16th July 1995 speech marks the beginning of this new generation at the centre of the thesis. However there is a need for firm, foundational knowledge of the events (and films released) in the years (since the end of the war) leading up to 1995. The shift of 1995 was not the first change in cultural trends surrounding the retelling of WWII history in France. There has been an evolution of cinematic representations of the Second World War.

⁵ “Can Chirac change France?”, *The Economist*, 13 May 1995, p. 13.

The first chapter of this thesis will analyse this evolution in representations of WWII from the years 1945 to 1989. Noting the significant generational shift triggered by the events of May 1968 and the release of Marcel Ophüls' *Le Chagrin et la pitié*. According to Rousso, the film "became a kind of counter-myth to the official Gaullist myth."⁶ A thorough analysis of life in a 'normal' French town (Clermont-Ferrand) during the Occupation, *Le Chagrin et la pitié* is an important historical and social document for scholars examining France during the Second World War. Historian Noah McLaughlin, among others, considers the release of this film to be a response to the tumultuous events of May 1968 which were themselves a reaction to the combination of hypocrisy, silence and manipulation surrounding the remembrance of the Occupation.⁷ Analysis of not only this film's ground-breaking structure and content but also its impact on French society in the latter half of the twentieth century will be an integral part of my background research in cinematic representations of the Second World War. Along with other films of this period, the first chapter will serve as a literature review of sorts focusing on French cinema from 1945 to 1989. The second chapter will then examine the immediate lead-up to Chirac's speech in 1995 through an analysis of both the socio-political and cinematic acts of remembrance from the 1990's. The close analysis of Chirac's speech in this chapter will identify the key themes which will in turn provide the framework for the film analysis in the remaining three chapters.

The identified themes from Jacques Chirac's speech of 1995 will guide and direct this study. These are choice and responsibility (chapter 3), values and identity (chapter 4) and hope and vigilance (chapter 5). The focus of these three final chapters will analyse films released since 1995 and how they have incorporated these themes into their

⁶ Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991), p. 101.

⁷ Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity* (Amherst, New York: Cambria Press, 2010), p. 175.

narratives. They will also consider the continuing evolution of socio-political commemoration with the different approaches of the two French presidents since Chirac (Nicolas Sarkozy and François Hollande). The film analysis will consider many cinematic elements such as narrative structure, character development, semiology, music, framing and editing. It will be argued that the characters of these historical films become archetypes, acting as role models or warnings to contemporary audiences. This is particularly relevant to the discussion of chapter 5 which will examine the manipulation of these characters and their narratives to instil a sense of hope and vigilance in their audiences. This analysis will highlight the impact contemporary French historical cinema continues to have on the articulation and reinforcement of a French national identity.

Key Texts

In order to gain an understanding of the two time periods (France 1939-1945 and France 1995-2015), Extensive background research has been conducted on the key events before, during and after the Second World War. The life and politics of Jacques Chirac will also be examined, alongside French cultural history across the 20th and 21st centuries. The works of historians Maurice Larkin, Henry Rousso, Richard Golsan, Robert O. Paxton, Serge Klarsfeld and Olivier Wieviorka consolidate the necessary background knowledge of the Second World War and its lasting legacy in French history. The difficulty in remembering this period forms the basis and name of Henry Rousso's ground-breaking study *The Vichy Syndrome* (1991). In it, Rousso analyses the evolution of socio-political myths, trends which result from the attempt to remember and represent the dark years of the Occupation. He argues that "the Vichy syndrome consists of a diverse set of symptoms whereby the trauma of the Occupation, and particularly that trauma resulting from internal

divisions within France, reveals itself in political, social, and cultural life. Since the end of the war, moreover, that trauma has been perpetuated and at times exacerbated.”⁸

Memory has become an area of study in its own right separate to that of history. Chirac’s own memoirs have allowed analysis of the newly-elected president’s motivations for pronouncing his 16th July speech. *La Mémoire Désunie* (2010) by historian and memory studies specialist Olivier Wieviorka has served as an extensive resource as an analysis of the various socio-political events in recent French history relating to World War II and also of the, at times, contradictory narrative told about the Occupation. Again, this thesis continues this kind of analysis into an even more contemporaneous period with an analysis of more recent films and events in France over the last decade (since 2010).

The complex relationship between film and history has been the focus of many studies including the works of historians such as Marc Ferro, Marnie Hughes-Warrington and Tony Barta. Ferro in particular argues that the role of cinema is incredibly important to history and can impact its audience and their broader society. “Film is valuable not only because of what it reveals but also because of the socio-historical approach that it justifies.”⁹ Along with Hewitt and Lindeperg, the works of Ferro including his books, *The Use and Abuse of History* (1981), *Pétain* (1987), *Cinema and History* (1988) and *Resentment in History* (2010) will be fundamental in forming the foundation of understanding upon which this thesis will analyse its chosen films for its own purpose: discussing new films in relation to acts of remembrance both within the cinema and in a broader socio-political context. The works of these historians (Ferro¹⁰, Hughes-

⁸ Rousso, *The Vichy Syndrome*, p. 10.

⁹ Marc Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988), p. 29.

¹⁰ Marc Ferro, *The Use and Abuse of History, or, How the Past is Taught* (London: Routledge, 1981); *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988).

Warrington¹¹ and Barta¹²) examine how one might use film to teach history and the resulting dilemmas of authenticity. A thematic analysis of these historical films released since 1995 and the socio-political climate in which they are viewed will identify trends in French culture and its ability to treat, manipulate and represent the past.

There have been works analysing the cinematic representations of World War II. Leah D Hewitt's *Remembering the French Occupation in French Film* (2008) discusses French cinema's treatment of the Second World War. It is a thorough study analysing many films; however Hewitt places a particular focus on the representation of women. The role and representation of women will be included in this thesis, as there are several identity groups my corpus of films seeks to represent but this will not be the specific focus of my work. Noah McLaughlin pays particular attention to the impact these representations have had on the shaping of French national identity in his 2010 book *French War Films & National Identity*. Another particularly seminal work within the research of the representation of the Second World War is Sylvie Lindeperg's *Les écrans de l'ombre* (1997). Focusing on cinema, Lindeperg analyses the representation of the Second World War in French cinema in films made from 1944-1969. Lindeperg makes reference to over 100 films in her work, including *La Bataille du rail/The Battle of the Rails* (1945, René Clément), *Nuit et brouillard/Night and Fog* (1955, Alain Resnais), *Le Vieil homme et l'enfant/The Two of Us* (1966, Claude Berri), *L'Armée des ombres/The Army of Shadows* (1969) and *Le Chagrin et la pitié/The Sorrow and the Pity* (1969, dir. Marcel Ophüls). This comprehensive study discusses the social myths created and nurtured by French films of this period surrounding the Second World War. Suzanne Langlois continues this kind of analysis in her 2001 book *La Résistance dans le cinéma français, 1944-1994*. However,

¹¹ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (London: Routledge, 2007); *The History on Film Reader* (London & New York: Routledge, 2009).

¹² Tony Barta, *Screening the Past: Film and the Representation of History* (Westport: Greenwood Publishing Group, 1998).

Lindeberg's film analysis ends in 1969 and Langlois' in 1994. Since the aforementioned authors refer to films and events from at least a decade ago, the contemporaneous nature of the chosen period of films for this thesis will further the literature already available. Works such as *Les Femmes de l'ombre/Female Agents* (2008, Jean-Paul Salomé), *La Rafle/The Round Up* (2010, Roselyne Bosch), *Elle s'appelait Sarah/Sarah's Key* (2010, Gilles Paquet-Brenner), *Belle et Sébastien* (2013, Nicolas Vanier), *Diplomatie* (2014, Volker Schlöndorff) and *Les Héritiers* (2014, Marie Castille Mention-Schaar) have much less written about them and are only now becoming the subject of scholarly and critical attention.

Choice of Films

The films chosen for this thesis were part of a long list of films that have been made about this controversial period. French cinema has attempted to represent the Occupation in different ways for the last 70 years. Narrowing the focus of this thesis to films made since 1995 allows the opportunity to analyse films about which less has been written. These historical films were made many years after the events they aim to represent. The way in which the chosen themes are manipulated in these recent films form contemporary comments on French involvement in the Second World War. This thesis will fall under the broader study of French historical films and their themes but also under the study of French culture and memory.

The corpus of French films since 1995 include *Elle s'appelait Sarah* (2010, Gilles Paquet-Brenner), *Monsieur Batignole* (2002, Gerard Jugnot), *La Rafle* (2010, Roselyn Bosch), *Les Misérables* (1995, Claude Lelouch), *Effroyables jardins* (2003, Jean Becker), *Les Femmes de l'ombre* (2008, Jean-Paul Salomé), *Laissez-passer* (2002, Bertrand Tavernier), *Un héros très discret* (1995, Jacques Audiard), *Lucie Aubrac* (1999, Claude

Berri), *Indigènes* (2006, Rachid Bouchareb), *Diplomatie* (2014, Volker Schlöndorff), *Bon Voyage* (2003, Jean-Paul Rappeneau), *Belle et Sébastien* (2013, Nicolas Vanier), *L'Armée du crime* (2009, Robert Guédiguian), *Un secret* (2007, Claude Miller) and *Les Héritiers* (2014, Marie Castille Mention-Schaar). One film has been included which was released just months before Jacques Chirac's speech in 1995. Despite being written, produced and released before the themes of the speech were made known, *Les Misérables* (March 1995, Claude Lelouch) is worthy of inclusion in this thesis because it is a reflection, as is Chirac's speech, of French society in the mid-1990s and comments on how the French are continuing to confront the dark years of the Occupation.

Categorising the films has proven to be a difficult task with many of the works exploring many, if not all, of the themes chosen as pillars for this study. However, after a substantial restructuring, the thesis now takes a broader approach, selecting more specific examples from each film as they serve the particular theme at the centre of the chapter to which they contribute. The structure of each chapter allows for analysis of the historical context of the chosen themes (choice, responsibility, etc.) and then micro-analysis of character arcs, cinematic techniques and particular sequences. As a result, each chapter discusses a large number of films.

Significance of Research

This thesis will be the first time a direct link has been made between Chirac's speech as a socio-political act of remembrance and cinematic acts of remembrance surrounding the Second World War. It will highlight the importance of self-reflection for a society and how art, in its many forms, acts as a conduit for new, old, difficult and/or challenging ideas to be expressed and delivered to the masses. With its broad thematic approach and analysis of more recent works, this work will make a significant contribution

to the discipline of French Studies. It emphasises the many ways a society can express, challenge and represent itself, whether through the words of its newly-elected political leader or through the stories of both critically acclaimed and/or publicly criticised films of the time.

Résumé

Les quatre années de l'Occupation nazie de France de 1940 à 1944 s'appellent souvent « les années noires. » Les évènements de cette période transformèrent la narration de l'histoire française en un récit difficile. Afin de consolider l'identité nationale française, un mythe renforçant l'identité résistante de la France fut établi. Ce mythe s'accrut également dans les films français. D'après Henry Rousso, le « champ culturel [fut] envahi par les images d'un passé troublant et fascinant. »¹ Cette thèse vise à discuter l'évolution de la mémoire commune de la Deuxième Guerre mondiale en France. Comment une société choisit de commémorer une époque difficile peut révéler certaines caractéristiques: honte, oubli, amnésie ou bien préjugés. Quels détails sont soulignés, minimisés ou bien ignorés dans les représentations cinématographiques? Les films historiques, comme actes de commémoration, nous obligent à réfléchir sur le passé à travers leurs personnages principaux, les gens auxquels nous pouvons nous associer. Cette thèse considérera les films historiques en tant que monuments artistiques et culturels et examinera la construction de ces 'monuments' vers une discussion de leurs thèmes, personnages, structures et images.

Au travers d'une analyse d'un bon nombre de films français et d'une étude des événements sociopolitiques qui accompagnèrent leurs sorties, le premier chapitre montrera que les années après la fin de la guerre (de 1945 à 1989) furent divisées en deux périodes distinctives. La mémoire de 1945 à 1968 fut fortement préoccupée par la glorification de la Résistance; les années de 1969 à 1989 par la déconstruction de cette image de la Résistance universelle, plutôt focalisant sur la collaboration et le vécu des victimes de la guerre. Ensuite, le deuxième chapitre se focalisera sur les années 90, la période contemporaine où le Président Jacques Chirac prononça sa célèbre allocution au 53^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv en juillet 1995. Cette contribution du champ de recherche propose que ce

¹ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos Jours* (Paris: Editions du Seuil, 1987), p. 9.

discours de Chirac en 1995, dans lequel il accepta la responsabilité du gouvernement français pour son rôle actif dans l'Holocauste, marque le commencement d'une nouvelle génération qui, depuis les années 90, avait influencé la commémoration et la représentation de l'Occupation nazie. Pour cette nouvelle génération, c'est la commémoration qui restait encore pertinente au moment où la France entra le 21^e siècle, lorsque la distance chronologique entre la société contemporaine et les événements historiques continue de s'éloigner. Les films tournés dans cette période contemporaine se caractérisent par une fascination avec la mémoire de la mémoire et sa volonté d'épouser un engagement critique avec l'histoire et ses réincarnations. Chacun des trois chapitres finals examine un thème de l'allocution de Chirac et comment certains films français récents (sortis depuis 1995) l'incorporèrent dans leurs structures. Ces thèmes sont choix et responsabilité (chapitre 3), valeurs et identité (chapitre 4) et, pour conclure, vigilance et espoir (chapitre 5). En examinant des actes de commémorations politiques (en particulier l'allocution de Chirac) et de commémorations culturelles (les films français contemporains qui représentent l'Occupation), ce travail soulignera l'impact de cette mémoire continue sur l'articulation et le renforcement d'une identité française nationale.

Thesis Declaration

I certify that this work contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in my name in any university or other tertiary institution and, to the best of my knowledge and belief, contains no material previously published or written by another person, except where due reference has been made in the text. In addition, I certify that no part of this work will, in the future, be used in a submission in my name for any other degree or diploma in any university or other tertiary institution without the prior approval of the University of Adelaide and where applicable, any partner institution responsible for the joint award of this degree.

Successful application through the University of Adelaide has placed an embargo on this thesis for a period of two years. Upon expiration of this embargo, I give consent to this copy of my thesis, when deposited in the University Library, being made available for loan and photocopying, subject to the provisions of the Copyright Act 1968. I also give permission for the digital version of my thesis, at this future date, to be made available on the web, via the University's digital research repository, the Library Search and also through web search engines.

I acknowledge the support I have received for my research through the provision of an Australian Government Research Training Program Scholarship.

Signed:

Date:

19/7/17

Remerciements

C'était mon professeur d'histoire au lycée qui m'a inspiré d'apprécier la rigueur nécessaire pour étudier l'histoire et de viser la satisfaction que les entreprises académiques peuvent porter. Merci Monsieur Fairweather, vous avez joué un rôle signifiant dans mon 'odyssée.'

De nombreux autres m'ont aussi accompagné sur ce parcours et je voudrais les remercier ici.

Superviseurs

Ce travail n'aurait pu aboutir sans l'assistance de mes superviseurs, Professeurs Adjoints le Dr. Ben McCann et le Dr. Natalie Edwards.

Ben McCann: Pour toutes les conversations stimulantes, votre gentillesse, votre générosité et votre soutien continu. Je suis tellement reconnaissante d'avoir eu la chance de partager cette expérience avec vous.

Natalie Edwards: Pour vos conseils éclairés, votre dévouement, votre regard attentif et vos questions inquisitrices qui me poussèrent de faire de mon mieux.

Professeurs

Je souhaite exprimer ma reconnaissance aux universitaires qui ont offert leurs conseils et les autres qui m'ont guidée au lycée, à l'université, et plus loin.

Professor John West-Sooby: Pour avoir assumé le rôle d'un 'demi-superviseur' brillant.
Dr. Peter Poiana, Dr. Vesna Drapac, Dr. Colette Mrowa-Hopkins, Associate Professor Eric Bouvet, Associate Professor Peter Monteath, Joh Hartog, Tiffany Lyndall-Knight, Judy Taylor, Kerry Elliott, Steve James

Soutien

Charlotte Le Lan: Je vous remercie vivement pour votre aide comme relectrice-correctrice.

Votre travail et nos discussions ont été inestimables.

Australian Society for French Studies (ASFS): Pour l'opportunité de présenter ma recherche aux colloques à Melbourne, à Newcastle et à Adélaïde et de faire connaissance de la communauté des chercheurs amicaux des études françaises en Australie.

L'Université d'Adélaïde: Pour le soutien offert par la provision d'un PW Rice Travel Scholarship (2014) et Research Travel Abroad Grant (2016) qui m'ont permis de voyager à Paris deux fois pendant ma candidature.

Amis et Famille

Toute ma gratitude à mes amis et à ma famille. Ils ont eu confiance en moi, même aux instants où le doute menaçait de me submerger.

Mes amis: Rory, Nic, Nick, Tom, Clare, Aaron, Lauren, Kat, Laura S, Dan, Trepina, Pud,
Holly B, Hayden, Steph

Ma famille: Lesley, Leonie, Heather et mes chers grands parents Ian et Marian

Enfin, à ceux qui m'enseignent chaque jour l'importance de la compassion, de l'honnêteté et du courage - ma mère Helen et ma sœur Annie - à qui cette thèse est dédiée.

Table des Matières

Abstract	i
Résumé	xii
Thesis Declaration	xiv
Remerciements	xv
Table des matières	xvii
Introduction	p. 1
1. Introduction	p. 2
2. Un contexte historique de l'Occupation	p. 3
2.1 Les différents camps du conflit franco-français	p. 5
2.2 Le mythe gaulliste de la Résistance universelle	p. 6
2.3 L'après-guerre: La mémoire immédiate	p. 8
2.4 L'après-guerre: Rendre hommage à qui?	p. 10
2.5 Une nouvelle génération, une nouvelle sorte de commémoration	p. 12
2.6 La mémoire de la mémoire, l'exemple du musée Carnavalet	p. 13
2.7 La commémoration cinématographique	p. 15
3. Revue de Littérature	p. 16
3.1 L'histoire et la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale	p. 16
3.2 Le cinéma, l'histoire et la pédagogie	p. 23
3.3 Le cinéma et la Deuxième Guerre mondiale	p. 25
4. Méthodologie	p. 28
4.1 Pourquoi le cinéma	p. 28
4.2 Comment peut-on définir un film historique et son impact sur le récit de l'Histoire?	p. 29

4.3 Les films	p. 32
4.4 Discours de Chirac en tant qu'outil méthodologique	p. 36
4.5 La structure de la thèse: Analyse thématique	p. 38
4.6 Contribution de cette thèse	p. 42
5. Conclusion	p. 43
Chapitre 1: Avant Chirac: 1945 à 1989	p. 45
1. Introduction	p. 45
2. Résistance et collaboration – définition des termes	p. 46
3. Les années 1945 à 1968: La glorification de la Résistance	p. 50
4. Les années 1969 à 1989: Une nouvelle génération	p. 78
4.1 L'entrée dans les ombres qui entourent la lumière de la Résistance:	
<i>L'Armée des ombres</i>	p. 80
4.2 La collaboration collective: <i>Le Chagrin et la pitié</i>	p. 83
4.3 La collaboration individuelle sans idéologie: <i>Lacombe Lucien</i>	p. 82
4.4 L'impuissance de l'individu	p. 93
4.5 La mémoire juive	p. 100
5. Conclusion	p. 109
Chapitre 2: Chirac et les années 90	p. 111
1. Introduction	p. 112
2. Le climat des années 90: la mémoire de l'occupation	p. 113
2.1 Les Procès de Barbie, Papon, Bousquet et Touvier	p. 115
2.2 Mitterrand, un passé ambigu	p. 118
2.3 Chirac et son discours du Vél-d'Hiv	p. 127

2.4 L'analyse de la demande du pardon dans la sphère politique	p. 132
3. Conclusion	p. 136
Chapitre 3: Après Chirac: Choix et Responsabilité	p. 137
1. Introduction	p. 137
2. Les responsabilités d'un film historique: <i>Laissez-passer</i> et <i>Lucie Aubrac</i>	p. 140
3. La réécriture de l'histoire: <i>Un héros très discret</i> et <i>Indigènes</i>	p. 157
4. Les responsables: <i>La Rafle</i>	p. 168
5. La responsabilité d'un choix particulier: <i>Diplomatie</i>	p. 178
6. Conclusion	p. 185
Chapitre 4: Après Chirac: Valeurs et Identité	p. 186
1. Introduction	p. 186
2. Nouveau chef, nouvelle approche: Nicolas Sarkozy et Philippe Pétain	p. 191
3. Les identités en dehors de la dichotomie résistant-collaborateur	p. 194
3.1 Les femmes	p. 195
3.2 Les enfants	p. 211
3.3 Les juifs	p. 219
4. Une commémoration compréhensive: La représentation de tous les acteurs de la guerre	p. 229
5. Les groupes identitaires oubliés: Les soldats nord-africains dans <i>Indigènes</i>	p. 237
6. Conclusion	p. 250

Chapitre 5: Après Chirac: Vigilance et Espoir	p. 253
1. Introduction	p. 253
2. La création de héros, automatiques et improbables:	
<i>L'Armée du crime, Effroyables jardins et Monsieur Batignole</i>	p. 257
3. Pédagogie et l'appel à la vigilance et la transmission de la mémoire:	
<i>Les Héritiers, Effroyables jardins, Elle s'appelait Sarah et Un secret</i>	p. 271
4. Les séquences finales	p. 292
5. Conclusion	p. 303
Conclusion	p. 306
Filmographie	p. 311
Liste des images	p. 314
Bibliographie	p. 327

Introduction

Il est, dans la vie d'une nation, des moments qui blessent la mémoire, et l'idée que l'on se fait de son pays... Ces moments, il est difficile de les évoquer, parce que l'on ne sait pas toujours trouver les mots justes pour rappeler l'horreur, pour dire le chagrin de celles et ceux qui ont vécu la tragédie. Celles et ceux qui sont marqués à jamais dans leur âme et dans leur chair par le souvenir de ces journées de larmes et de honte.

Président Jacques Chirac
53^e anniversaire de la Rafle du Vél-d'Hiv, le 16 juillet 1995, Paris

En août 2016, pendant un séjour à Paris, je me promenais vers le Panthéon et soudain je me suis trouvée en face d'une plaque commémorant un résistant tué pendant la Libération de la capitale où était écrit: "Ici Jean Bachelet, 33 ans F.F.I., est mort pour la France le 25 août 1944, ses camarades de Combat du 5^e." Ce jour a marqué le 72^e anniversaire de sa mort et cette plaque sur le Boulevard Saint-Michel, très près du Jardin du Luxembourg, était décorée d'un bouquet de fleurs fraîches. Pour moi, cette image a bel et bien symbolisé la conjoncture perpétuelle entre le présent et le passé des « années noires » en France.



**Image 1: Le passé omniprésent de la Deuxième
Guerre mondiale**

*

*

*

1. Introduction

Depuis la fin de l'Occupation allemande, le 25 août 1944, l'incapacité, voire l'impossibilité, de la société française à raconter une histoire cohérente de l'Occupation de la Deuxième Guerre mondiale est marquante. Selon James Chisem, “collective memory of WWII in France has been defined by the existence of competing and contested narratives.”¹ Johnnie Gratton, en 2005, soutient que les blessures de cette époque rendaient la France encore incapable de confronter son passé collectif: “Until very recently, the Occupation years held only a small place, and a highly doctored one at that, in France’s collective memory.”² Afin de consolider l'identité nationale française, un mythe fut établi pour renforcer l'identité résistante de la France. Ce mythe s'accrut également dans de nombreux films français. Cette thèse discutera l'évolution de la mémoire commune de la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation de 1940 à 1944 en France et la commémoration d'une époque difficile qui révèle certaines caractéristiques: honte, oubli, amnésie, préjugés. En 1995, après quatorze ans de présidence socialiste avec François Mitterrand à l'Élysée, la France élut un nouveau président de droite, Jacques Chirac. Deux mois après avoir assumé le rôle du Président de la République, Chirac prononça un discours au 53^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv, cette grande arrestation de la population juive parisienne, organisée et effectuée par le régime Vichy, le 16 juillet 1942. Au travers de cet acte de commémoration, Chirac, en tant que chef d'état français, accepta le rôle actif et complice joué par les autorités françaises dans l'exécution de l'Holocauste, et marqua le commencement d'une nouvelle génération. Ce changement générationnel eut lieu en parallèle de l'apparition de multiples excuses officielles internationales qui continuaient

¹ James Chisem, “The Collective Memory of WWII in France: What Factors Have Shaped Remembering of the Second World War in France in the Six Decades Since 1945?”, *E-International Relations*, 22 August 2011.

² Johnnie Gratton, “Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing of Patrick Modiano”, *French Studies*, 59:1, 39-45.

tout au long des années 90. Chirac comprit alors que l'interprétation de "ces heures sombres de notre histoire"³ était différente entre les générations, annonçant que "les plus jeunes...veulent savoir. Et avec eux, désormais, de plus en plus de Français avaient décidé de regarder bien en face de leur passé."⁴ A cet instant, Chirac lui-même incarna une rupture définitive avec le passé.

La question essentielle posée par cette thèse est de savoir comment les films français de guerre depuis 1995 commémorent l'Occupation longtemps après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, considérant pour la première fois les thèmes d'un acte de commémoration contemporain, c'est-à-dire le fameux discours de Chirac. Plus précisément, ce travail identifiera quels détails sont soulignés, minimisés ou même ignorés dans les films français qui prennent comme sujet la Deuxième Guerre mondiale. Car, d'après Henry Rouso remarquant que le "champ culturel [fut] envahi par les images d'un passé troublant et fascinant"⁵, les films historiques, comme actes de commémoration, obligent les spectateurs à réfléchir sur le passé à travers les personnages principaux de ces films, les gens auxquels les spectateurs peuvent s'identifier.

2. Un contexte historique de l'Occupation

Avant d'analyser la représentation de l'Occupation sur les écrans français contemporains, il faut en premier lieu peindre un portrait de l'expérience française de la Deuxième Guerre mondiale. C'est une histoire bien connue. Paris fut occupé le 14 juin 1940. Le gouvernement de la Troisième République démissionna et Philippe Pétain devint le nouveau chef du gouvernement, le Maréchal. La France fut le seul pays sous

³ Jacques Chirac, "Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vél d'Hiv, le 16 juillet 1995", *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

⁴ Jacques Chirac, "Discours du Vél-d'Hiv".

⁵ Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à Nos Jours* (Paris: Editions du Seuil, 1987), p. 9.

l'Occupation allemande qui accepta d'avoir un chef collaborateur et qui, de plus, l'adorait comme le héros de Verdun de la Première Guerre mondiale.⁶ Deux jours après l'occupation de Paris, Pétain exigea les conditions d'un armistice. Le 17 juin, à travers la radio nationale, Pétain dit aux groupes qui résistaient encore que la guerre devait se terminer. C'est ainsi que la défense de la France prit fin.⁷ Des millions de soldats furent faits prisonniers de guerre et la France devint un pays sans armée et sous la complète autorité étrangère. En conséquence de l'armistice avec l'Allemagne, la nation française fut divisée en deux zones: la zone occupée dans le Nord et la zone « libre » dans le Sud où le gouvernement se réfugia à Vichy. Le gouvernement français perd effectivement son autorité et Pétain encouragea la population française à accepter la présence allemande et à se soumettre sans conflit. L'armistice stipula que l'administration française dut collaborer fidèlement avec les Allemands.⁸ La zone occupée pendant la guerre devint une garnison allemande et la nation française dut se résigner à exister comme colonie allemande.⁹ Au regard des exemples des autres nations occupées pendant la guerre, telles que la Belgique et la Hollande, qui choisirent de défier l'autorité allemande, on peut argumenter que la France ne fit pas tout ce qu'elle put pendant la guerre.¹⁰ Mais, il n'est pas facile de comparer la France *sous* Vichy et la situation hypothétique d'une France occupée *sans* la présence du gouvernement de Vichy. Selon Maurice Larkin, Pétain et son premier ministre Pierre Laval essayèrent de minimiser l'impact allemand sur la société française.¹¹ Leah D. Hewitt soutient aussi que la France était un cas extraordinaire. Selon elle,

France's unique status as a resisting *and* collaborating nation in an official capacity, at war with itself in the guise of Free France (de Gaulle's government-in-exile in London) and

⁶ Yehuda Cohen, *The French: Myths of Revolution* (United Kingdom: Sussex Academic Press, 2011), p. 113.

⁷ Herbert Tint, *France Since 1918* (London: Batsford Academic & Educational Ltd., 1980), p. 92.

⁸ Maurice Larkin, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988), p. 85.

⁹ Tint, *France Since 1918*, p. 96.

¹⁰ Cohen, *The French: Myths of Revolution*, p. 113.

¹¹ Larkin, *France Since The Popular Front*, p. 102.

Vichy (Petain's government in Vichy), made its situation, if not entirely distinct, at least an extreme version of what others went through in terms of internal battles.¹²

Cette crise identitaire française mena à une société divisée et même à un conflit franco-français et les lignes qui divisèrent la société en deux groupes (les résistants et les collaborateurs), ne furent cependant pas nettes.

2.1 Les différents camps du conflit franco-français

Dans le premier temps, il convient de remarquer que les Allemands ne furent pas le seul ennemi. Il exista également un conflit franco-français pendant l'Occupation.¹³ L'appartenance identitaire d'un Français pendant cette époque fut définie par le camp auquel il s'associa: la Résistance ou la collaboration et la société française, qui se composa de ces deux côtés, nous fait penser au double visage de Janus. Les décisions de la majorité des collaborateurs furent aussi déterminées par la fortune de la guerre, une guerre qui apporta des avantages pour certains. En effet, il y eut un grand désir d'être du côté victorieux, c'est-à-dire du côté des Allemands qui, initialement, exerçaient l'autorité sur la France. Les vainqueurs eurent toute l'influence et les dissidents furent toujours en danger. Il va de soi qu'il y avait des Français qui décidèrent de s'associer avec les Allemands et les autorités de Vichy. La vie d'un collaborateur passif (et quelquefois actif) fut tellement plus confortable que la vie d'un résistant passif ou actif. Dans *Lacombe Lucien* (1974, Louis Malle), par exemple, un jeune homme riche, Jean-Bernard (Stéphane Bouy), se place carrément dans le camp des collaborateurs. Il utilise ses connexions avec les autorités afin de continuer son entreprise dans le marché noir sans se faire prendre, voyant l'Occupation comme une belle occasion de s'enrichir. Les Français ordinaires décidèrent eux-mêmes de commettre des atrocités sur leurs compatriotes. La prise de conscience est un problème moral dans la représentation identitaire des collaborateurs français pendant l'Occupation.

¹² Leah D. Hewitt, *Remembering the Occupation in French film: National Identity in Post-war Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), p. 2.

¹³ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 6.

Ils firent du mal aux autres consciemment; souvent, ils ne furent pas forcés par les ‘mauvais’ nazis. Le choix d’obéir, de tolérer, de soutenir et même d’aider l’Occupant – un choix que de nombreux Français firent *librement* - est un aspect qui reste encore troublant pour la société française et son traitement de l’histoire.

Il est évident que les représentations cinématographiques de l’Occupation se focalisent sur cette illustration de ce dilemme moral et de la dichotomie entre la collaboration et la résistance. Mais la population française fut plus nuancée. Il y avait aussi parmi cette population les gens ordinaires qui semblaient passifs. Maurice Larkin suggère qu’en général, l’attitude et le comportement d’un citoyen ordinaire pendant cette période dépendait de ses circonstances personnelles, de l’introduction des lois qui les touchaient (le travail volontaire, par exemple, ou l’économie centralisée) et de changements dans le succès des forces militaires allemandes.¹⁴ Lynne Taylor cite “a spectrum of possible responses; those between active resistance and active collaboration and even those people uninvolved in the overt politics of the time.”¹⁵ Cette attitude d’indifférence se manifesta souvent comme de l’« attentisme », un terme employé pour décrire les Français qui ne s’engagèrent ni dans la Résistance ni dans la collaboration mais qui essayèrent de rester neutre et, comme le terme le suggère, d’attendre la fin du conflit. Cette approche inactive fut jugée d’une façon sévère par le mythe gaulliste qui voulait peindre la population française entière comme des résistants actifs.

2.2 Le mythe gaulliste de la Résistance universelle

La division entre les partisans de Vichy et la Résistance pendant la guerre devait être abandonnée pour sauver la dignité personnelle de la nation qui devait réclamer sa place avec les gagnants, afin de forger une Europe plus forte, une Europe dont la France voudra faire grande partie. Après une telle défaite, il était capital que les Français croient qu’ils

¹⁴ Larkin, *France Since The Popular Front*, p. 82.

¹⁵ Lynne Taylor, *Between Resistance & Collaboration* (London: Macmillan Press Pty Ltd., 2000), p. 2.

avaient lutté contre les autorités allemandes pour maintenir leur intégrité.¹⁶ A la fin de la guerre, de Gaulle encouragea les Français à croire qu'ils furent tous des héros qui avaient fait le 'bon choix' pendant la guerre. Dans son discours célèbre devant l'Hôtel de Ville pendant la Libération de Paris, 25 août 1944, de Gaulle établit le mythe fondamental des années après-guerre.¹⁷

Paris! Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! Mais Paris libéré! Libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.¹⁸

Il y avait des rumeurs que de Gaulle voulait quitter la politique en septembre 1944 pour donner une nouvelle image pure à la France; néanmoins il forma un nouveau gouvernement le 9 septembre 1944. De Gaulle continuait à influencer la discussion et la formation d'une identité nationale française après 1945. Son gouvernement visa l'unification d'une nation divisée et démoralisée, voulant se souvenir à la fois des horreurs du passé et aussi transformer et développer une nouvelle identité française, fière.¹⁹ Au lendemain de la Libération, à cette époque-là, l'historiographie et les cérémonies commémoratives, se concentrèrent d'abord et surtout sur ceux et celles qui combattirent l'ennemi les armes à la main.²⁰ 100.000 personnes furent tuées au service de la Résistance et l'héroïsme des résistants est une source d'inspiration parce qu'il donne l'espoir aux Français.²¹ Une des fonctions de la glorification de la Résistance fut de consolider les idées pour une nouvelle France et le respect de soi pour les Français après une Occupation humiliante. Le nombre de membres de la Résistance augmenta pendant l'hiver 1943-1944, mais la Résistance

¹⁶ Rémi Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present* (New York: Continuum International Publishing Group Inc., 2002), p. 267.

¹⁷ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 16.

¹⁸ Charles de Gaulle, "Discours de l'Hôtel de Ville de Paris, 25 août 1944", *La Fondation Charles de Gaulle*, <<http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/accueil/discours/pendant-la-guerre-1940-1946/discours-de-l-hotel-de-ville-de-paris-25-aout-1944.php>>, accédé 14 février 2015.

¹⁹ Larkin, *France since the Popular Front*, p. 18.

²⁰ Nathan Bracher, "Soixante Ans Après: pour un État des Lieux de Mémoire", *French Politics, Culture and Society*, 25:1 (2007), p. 50.

²¹ Larkin, *France since the Popular Front*, p. 108.

comprit moins de 1% de la population adulte et les actions de la Résistance représentèrent seulement un petit pourcentage des événements qui aidèrent à mettre fin à l'Occupation.²² En effet, le rôle joué par les Alliés et aussi les autres forces françaises d'outre-mer fut minimisé. Chirac discute ce dogme gaulliste dans ses mémoires: "Ce dogme avait eu sa raison d'être et sa nécessité au regard de l'œuvre nationale d'unification et de redressement engagée par le général de Gaulle au temps de la France libre et poursuivie après la Libération et jusqu'à son retour au pouvoir en 1958."²³

Le mythe *résistancialiste* (c'est-à-dire d'une France unanimement résistante) fut né de la nécessité d'unifier la France sous l'étendard d'une mémoire collective et acceptable. Cette vision gaulliste (ou gaullo-communiste, pour reconnaître l'influence du Parti Communiste et ses actions résistantes) de l'après-guerre était "une vision qui minimisait les divisions qui avaient mené la France au bord d'une guerre civile."²⁴ Selon Sheldon Kirschner, Charles de Gaulle, comme premier président de la 5e République, "sought to reshape the past so that the glories of the French resistance movement would drown out the ignominy of the Vichy era."²⁵ Cette vision marginalisa aussi le rôle pourtant prépondérant de l'intervention anglo-américaine dans la libération du territoire national français.²⁶

2.3 L'après-guerre: La mémoire immédiate

Les événements des années noires transformèrent le récit de l'histoire française en un récit troublant. Le passé assez récent de la Deuxième Guerre mondiale continua de hanter les années 50. Cette décennie fut témoin de nombreux procès des crimes commis pendant la guerre. Par exemple, au début de 1953 (le 12 janvier), le procès d'Oradour

²² Larkin, *France since the Popular Front*, p. 108.

²³ Jacques Chirac avec Jean-Luc Barré, *Le Temps Présidentiel: Mémoires 2* (Paris: NiL Editions, 2011), pp. 69-70.

²⁴ Nathan Bracher, "Commémorations du Jour-J 2004: Les Jeux de la Mémoire et de l'Histoire", *Contemporary French Civilisation*, 29:1 (2005), pp. 114.

²⁵ Sheldon Kirshner, "France's Struggle to Accept its Complicity in the Holocaust", *National Post*, 11 décembre 2014, <<http://fullcomment.nationalpost.com/2014/12/11/sheldon-kirshner-frances-struggle-to-accept-its-complicity-in-the-holocaust/>>, accédé 8 octobre 2014.

²⁶ Bracher, "Commémorations du Jour-J 2004", p. 114.

s'ouvra devant le tribunal de Bordeaux. Un mois plus tard, les accusés alsaciens furent sévèrement condamnés. Cet évènement tragique pendant la guerre (celui du massacre d'Oradour-sur-Glane) ne passa pas à l'écran avant 1975 avec la sortie du *Vieux fusil* de Robert Enrico (qui sera discuté dans le premier chapitre). Le 14 avril 1954 marqua l'instauration d'une loi établissant une « Journée nationale du souvenir des victimes et des héros de la Déportation » le dernier dimanche d'avril, un acte pour rendre hommage aux victimes de la guerre, cependant encore ici sans aucune reconnaissance de la responsabilité française dans ces évènements. L'année suivante, Karl Oberg, ancien chef suprême de la SS en France ainsi que son adjoint, Helmut Knochen, furent condamnés à mort par le tribunal militaire de Paris. Entre 1956 et 1969, le cinéma français produisit environ soixante « films de l'Occupation. » En examinant cette période, une évolution thématique peut être identifiée mais toujours dans le contexte d'une France largement résistante. Rousso argumente que l'apport essentiel du cinéma sous la IV^e République fut de rendre justice au quotidien, au vécu de la majorité des Français pendant les heures sombres.²⁷ De Gaulle fit son retour après la crise de 1958 poussé par le putsch d'Alger le 13 mai, un coup opposant la formation du gouvernement du Président Pierre Pflimlin en Algérie. Le 28 septembre 1958 vit l'adoption d'une nouvelle constitution et en décembre, de Gaulle fut élu le premier président de la V^e République française. Selon Rousso, le retour de de Gaulle au pouvoir entraîna un très net regain d'inspiration dans le cinéma français qui s'incarne dans la sortie de plus de trente « films de la guerre » entre 1959 et 1962 (autant que pendant toute la période précédente).²⁸

En parallèle de la glorification de la Résistance, la condamnation sévère de Vichy fut un thème central dans la construction de la mémoire et de la société française de l'immédiat d'après-guerre. En 1945 et 1946, la justice de la Libération fut chaotique et pas

²⁷ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 260.

²⁸ Ibid, p. 263.

très efficace. Après la guerre, la zone entre « héros » et « lâche » n'était pas très claire et la justice dut trouver les responsables malgré tout. Cette époque, aussi nommée « l'épuration » comprit de nombreuses arrestations, procès et exécutions. Les procès du Maréchal Pétain et de son premier ministre Laval portèrent un symbolisme profond qui reflétait le besoin de porter la justice au régime total de Vichy.²⁹ Pendant leurs procès respectifs, tous deux argumentèrent qu'ils avaient agi dans l'intérêt de la France. En réfléchissant sur ses propres actions pendant la guerre, Pétain déclara que "si je n'étais pas votre épée, j'essayais d'être votre bouclier."³⁰ Laval suggéra qu'il avait essayé de protéger la France le plus possible et c'est grâce à son assumption du rôle d'un "écran entre la population française et les Allemands... [que] nous avons évité le pire."³¹ Les deux hommes furent condamnés à mort. Ayant essayé de se suicider (mais n'ayant pas réussi), Laval fut fusillé le 15 octobre 1945 à Fresnes. A cause de son âge (89 ans à la fin de la guerre) et de son statut de héros de Verdun, la peine de Pétain fut réduite à la prison à vie. Il mourut six ans plus tard en 1951.

2.4 L'après-guerre: Rendre hommage à qui?

Pendant les années 60 et 70, la disparition des personnages centraux de l'Occupation remirent en question la façon dont leur mémoire devrait être honorée. Ces événements refoulèrent les mémoires et les conséquences de leurs blessures. Par exemple, Xavier Vallat, ancien commissaire aux Questions juives de Vichy mourut le 6 janvier 1972 et les protestations contre sa vénération eurent lieu lors de la cérémonie en sa mémoire à l'église Notre-Dame des Victoires. De plus, Maxime Weygand, Général français et ministre de la défense et général-délégué aux colonies africaines pendant la Deuxième Guerre mondiale, mourut le 28 janvier 1965. Les obsèques des grands hommes militaires se

²⁹ Le procès de Pétain passa 3 semaines (23 juillet à 15 août 1945) et le procès de Laval, 11 jours (4-15 octobre 1945).

³⁰ Larkin, *France Since the Popular Front*, p. 103.

³¹ *Ibid*, p. 103.

déroulaient aux Invalides traditionnellement. Mais dans le cas de Weygand, de Gaulle refusa de lui faire cet honneur. Ce refus de respecter la tradition fut un acte symbolique. La mémoire devint ici une arme. La société contemporaine (des années 60) put ainsi décider, avec le recul, qui mérite l'admiration et qui mérite le mépris.

Prenons les exemples de Pétain, de de Gaulle, et du résistant Jean Moulin. Pétain, en tant que figure complexe et icône française, eut des partisans et des opposants passionnants. En avril 1950, un article du colonel Rémy fut publié dans *Carrefour*, le titre duquel évoque les paroles de Pétain pendant son procès: "*L'épée (ou le glaive) et le bouclier*". Cet article prit la défense de Pétain, indiquant qu'il existait un rapport interdépendant entre de Gaulle et Pétain. Les deux protégèrent la France et luttèrent pour celle-ci. Deux ans avant, un Comité d'honneur pour sa libération fut créé mais la controverse autour de Pétain et des séquelles de son gouvernement sur la société atteint un pic quand il mourut le 23 juillet 1951. C'est parfois à la fin de la vie d'un homme que ses actions seront critiquées et jugées en total. Une messe à Notre-Dame de Paris en sa mémoire eut lieu pour une contre-manifestation d'anciens résistants et l'Association pour défendre la mémoire du Maréchal Pétain (ADMP) fut établie quatre mois après sa mort. L'évocation de Pétain comme grand homme de France, en dépit de ses actions pendant la Deuxième Guerre mondiale, continua également pendant le 21^e siècle.

A la fin de 1964, dans les cérémonies supervisées par de Gaulle, les cendres de Jean Moulin furent transférées au Panthéon, une dernière demeure réservée aux héros français. L'apothéose de l'ancien délégué de de Gaulle, dit « l'unificateur de la Résistance », renforça encore le mythe résistancialiste et la vénération d'un Français qui incarnait les valeurs françaises. Par contre, la condamnation des collaborateurs continua, même vingt ans après la fin de la guerre. Les événements judiciaires et militaires continuèrent à dominer le discours politique de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale pendant les

années 60. En avril 1961, le procès d'Adolf Eichmann s'ouvra à Jérusalem et finit avec son exécution en mai de l'année suivante. En 1965 et 1966, Jacques Vasseur³² et Jean Barbier³³, deux anciens collaborateurs, furent condamnés à mort puis graciés par de Gaulle (leur peine commuée en détention à perpétuité). La visite de de Gaulle en Allemagne en janvier 1963, la première visite d'état en Allemagne par un chef français depuis Napoléon, symbolisa les efforts afin de réconcilier avec ce passé militaire. A la suite de cette visite, le Traité d'Élysée fut signé, assurant la coopération franco-allemande, un partenariat qui continua pendant la présidence de de Gaulle, et fut renouvelée après l'élection de décembre 1966.

Cependant on peut argumenter que la mort de de Gaulle le 9 novembre 1970 fut l'évènement le plus significatif dans la chute du mythe résistancialiste. De Gaulle devint un symbole – *le résistant*. Sa sortie définitive de la vie politique en 1969 et sa mort l'année suivante furent des cataclysmes de la déconstruction du récit mythique national de l'Occupation. Chisem soutient que la disparition de de Gaulle comme “the physical embodiment of la Résistance had the biggest impact on French memory.”³⁴ La transformation de la mémoire de la guerre entraîna l'apparition d'une nouvelle génération avec sa propre commémoration.

2.5 Une nouvelle génération, une nouvelle sorte de commémoration

Plusieurs évènements controversés pendant les années 60 et 70 mirent en évidence les contradictions inhérentes dans la mémoire officielle de la Deuxième Guerre mondiale. La discrétion de Georges Pompidou, qui devint le président en juin 1969, fut un obstacle significatif dans l'évolution continue d'une conversation franche sur l'Occupation. Dans les

³² Né en 1920, auxiliaire de la Gestapo, Germanophile, Jacques Vasseur est interprète, de mai à juillet 40 à la Kommandantur d'Angers, en 1943 il devient le chef du service des agents auxiliaires de la Gestapo d'Angers et de Nantes.

³³ Né en 1920, le dernier condamné pour collaboration en 62, adhérent du PPF à 16 ans, Jean Barbier devient le chef du PPF de Grenoble.

³⁴ Chisem, “The Collective Memory of WWII in France”.

années qui suivirent, le retour sur le passé, notamment sur les époques de conflits et de révolutions, fut tout naturellement à l'ordre du jour pour ceux qui cherchaient soit des modèles soit des éléments de réflexion permettant de mieux comprendre le présent pour le transformer.³⁵ D'après Michelle Royer, les contradictions des mythes de la Résistance révélaient le manque d'unification dans la population française, l'ampleur de la collaboration de Vichy et ses influences sur la vie des gens ordinaires, la brutalité des milices et de la police française, les lois antisémites, la coopération dans la déportation des Juifs et la popularité de Pétain.³⁶ Le 3 mai 1968, la Sorbonne fut évacuée par la police suite à l'aggravation de la crise étudiante. Les manifestations des étudiants en mai 1968 défirent « l'amnésie sociale » et cet évènement brûlant est encore vu comme un tournant dans l'histoire sociopolitique en France. Ces étudiants manifestaient contre le capitalisme, le consumérisme et les institutions, les valeurs et les ordres traditionnels. Ils occupèrent les universités et les usines, incitant à l'arrêt de l'économie française. Ces manifestations furent une réaction à la combinaison de l'hypocrisie, du silence et de la manipulation des récits qui entouraient l'Occupation.³⁷ Une nouvelle génération, sur le point d'entrer (et de transformer) l'histoire, eut ici l'opportunité d'en changer le cours.³⁸

2.6 La mémoire de la mémoire, l'exemple du musée Carnavalet

En septembre 2014, le musée Carnavalet à Paris organisa une exposition pour célébrer le 70^e anniversaire d'une exposition originale qui avait pour but de commémorer la Libération seulement deux mois après les événements de juin 1944; une exposition célébrant la Libération française *par* les Français. En 2014, la collection examina le traitement de l'histoire pendant la seconde partie de 1944 en France. Ces deux expositions

³⁵ Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, (Paris: Flammarion, 1995), p. 260.

³⁶ Michelle Royer, "Shaping and Reshaping WWII: French Cinema and the National Past", *Literature & Aesthetics*, 16:2 (2006), p. 233.

³⁷ McLaughlin, *French War Films and National Identity*. p. 75.

³⁸ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 260.

(1944 et 2014) évoquèrent l'évolution de la commémoration et de la réévaluation de la mémoire. A l'époque de l'ouverture de l'exposition originale, l'histoire de la Libération et de l'Occupation en général était encore en cours d'écriture. Selon un texte à l'exposition, le conservateur du musée Carnavalet, François Boucher, aussi membre de la Résistance, avait souhaité dès le mois de septembre 1944 "réunir les documents indispensables à l'historien de l'avenir."³⁹ L'Occupation ne fut guère mentionnée dans l'exposition de 1944; la période de 1940 à 1944 fut confinée à seulement un panneau avec huit photographies et ses illustrations se concentrèrent sur le départ des Allemands. L'iconographie se focalisa plutôt sur une population active et unie. Les affiches de l'exposition déclarèrent: "Tous aux barricades!" Les visiteurs de l'exposition de 1944 furent accueillis par un portrait de Charles de Gaulle sans sous-titre...l'homme de la France et l'homme du moment n'eut pas besoin d'introduction.

Par contre, l'exposition rétrospective de 2014⁴⁰ fut illustrée par un texte sur le mur de la salle d'accueil: "un cimetière du passé." L'exposition de 2014 comprit les citations accompagnées par le nom de ses narrateurs. Une limitation de l'exposition fut le manque de clarté sur l'identité et la signification de ces voix. On peut assumer qu'ils furent des témoins ou des historiens. Une de ces voix fut celle de Jacqueline de Romilly. Sa citation fut: "Nous avons appris de l'histoire, nous l'avons oubliée; mais elle reste là, elle oriente nos jugements à chaque instant; elle forme notre identité; elle préside à la naissance, et à la prise de conscience de nos valeurs." La puissance de la mémoire qui renforce un sentiment identitaire contemporain vient de la confrontation honnête des aspects les plus sensibles de son passé. On peut suggérer que le récit historique dépend du narrateur. Quelquefois le narrateur a l'opportunité de raconter sa propre histoire. La vision romantique et politique de l'exposition originale est complétée par l'approche plus objective et globale de l'exposition

³⁹ Programme de l'exposition *La Libération*, Musée Carnavalet, septembre 2014.

⁴⁰ La photographie fut interdite à l'exposition de 2014.

contemporaine. L'exemple de cette exposition introspective au musée Carnavalet reconnaît l'importance d'identifier les caractéristiques de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France qui sont en constante évolution.

2.7 La commémoration cinématographique

Le renforcement et la déconstruction du mythe gaulliste furent également présentés dans les salles de cinéma de l'après-guerre. Le choix moral entre la collaboration et la résistance⁴¹ est le sujet le plus traité dans les films et les ouvrages français sur l'Occupation. Les films français de l'immédiat d'après-guerre, en montrant la glorification de ceux qui résistèrent, rendent la décision d'être résistant plus évidente. Selon ces œuvres, les Français furent obligés « moralement » de se joindre à la Résistance et de lutter contre les Allemands à n'importe quel prix. Par ailleurs, la collaboration n'est guère mentionnée dans les films des années 40, qui montrent plutôt une image de la France constituée d'une classe ouvrière héroïque qui se sacrifia pour la défense de son pays.⁴² La prise de conscience commémorative et identitaire de la société française pendant les décennies qui suivirent la guerre évolua progressivement. En effet on passa d'une représentation simpliste de l'héroïsme de la résistance qui dura jusqu'à la fin des années 60, à la honte de la collaboration qui obsédait les scénaristes des années 70. Cette évolution complexifia la représentation identitaire de cette dichotomie entre la Résistance et la collaboration. Le rappel de ce contexte historique permet d'éclairer les questions sur la représentation de la mémoire française que cette thèse analysera plus profondément dans le cinéma contemporain.

⁴¹ Larkin, *France Since The Popular Front*, p. 82.

⁴² McLaughlin, *French War Films and National Identity*, p. 9.

3. Revue de littérature

Du fait de sa nature interdisciplinaire, cette thèse ne se limitera pas aux études cinématographiques. En focalisant sur les thèmes du discours de Chirac et les films récents qui le suivirent, ce travail examinera à la fois l’histoire de l’Occupation et sa représentation mais aussi des concepts comme les techniques de film, la pédagogie, la mémoire et la culture. On peut catégoriser les avenues de cette recherche de la manière suivante: l’histoire de la Deuxième Guerre mondiale, la mémoire, la mémoire de la guerre, le cinéma et l’histoire, le cinéma français, le cinéma français et sa représentation de l’époque, l’identité nationale et, évidemment, les films particuliers et un discours spécifique du Président Jacques Chirac. Hewitt soutient que l’emploi du cinéma comme mémoire est commun en France: “as the French have persistently and agonisingly reconsidered the war’s effects on their ‘collective memory’”.⁴³ Cette préoccupation commémorative, citée par Hewitt, se reflète dans le corpus vaste de ces sujets étudiés.

3.1 L’histoire et la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale

Tout d’abord, pour cadrer la discussion sur l’Occupation, il est nécessaire d’étudier l’histoire de cette époque. Le travail des historiens Robert O. Paxton⁴⁴, Maurice Larkin⁴⁵, Milton Dank⁴⁶, Philippe Burrin⁴⁷, Matthew Cobb⁴⁸, Jean-Pierre Azéma et François Bédarida⁴⁹, Peter Davies⁵⁰, Simon Kitson et Hanna Diamond⁵¹, Herbert Tint⁵², Henri

⁴³ Hewitt, *Remembering the Occupation in French film*, p. 1.

⁴⁴ Robert O. Paxton, *Parades and Politics at Vichy: the French Officer Corps under Marshal Pétain* (Princeton: Princeton University Press, 1966); *Vichy France: Old Guard, New Order, 1940-1944* (New York: Columbia University Press, 1972).

⁴⁵ Maurice Larkin, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

⁴⁶ Milton Dank, *The French against the French: Collaboration and Resistance* (London: Cassell, 1978)

⁴⁷ Philippe Burrin, *France Under The Germans: Collaboration and Compromise* (New York: New Press, 1996); *Living with Defeat: France Under the German Occupation, 1940-1944* (London: Arnold, 1995).

⁴⁸ Matthew Cobb, *The Resistance: The French Fight Against the Nazis* (London: Simon & Schuster, 2009); *Eleven Days in August: The Liberation of Paris in 1944* (London: Simon & Schuster, 2013).

⁴⁹ Jean-Pierre Azéma & François Bédarida (eds), *La France des Années Noires (2 tomes)* (Paris: Le Seuil, 1993); Azéma & Bédarida (eds), *Le Régime de Vichy et les Français* (Paris: Fayard, 1992).

⁵⁰ Peter Davies, *France and the Second World War: Occupation, Collaboration and Resistance* (London: Routledge, 2001).

Amouroux⁵³ et H.R. Kedward⁵⁴ guidèrent cette recherche préliminaire. Considérés comme des œuvres fondamentales, *Vichy France: Old Guard, New Order, 1940-1944* (1972) et *La France de Vichy* (1973) de Robert O. Paxton, furent publiés au début de cette génération qui questionna le mythe gaulliste qui domina le récit de l'Occupation. Paxton, Larkin, Davies et Tint peignent un portrait global de l'Occupation en étudiant la division résistante/collaboratrice des années noires. La prééminence de la mémoire résistante dans la sphère sociopolitique fit des échos dans le monde scolaire. Les historiens Jacques Sémelin⁵⁵, Pierre Laborie⁵⁶, Henri Noguères⁵⁷ (ce dernier présenta sa recherche rigoureuse dans cinq tomes publiés entre 1967 et 1981), et plus récemment Robert Gildea⁵⁸ (avec son livre *Fighters in the Shadows*, publié en 2015) se concentrent sur la Résistance. En particulier, c'est H.R. Kedward qui influença la recherche à travers ses livres *Vichy France and the Resistance: Culture & Ideology* (avec Austin Roger, 1985), *Occupied France: Collaboration and Resistance, 1940-1944* (1985), *In Search of the Maquis: Rural Resistance in Southern France, 1942-1944* (1993) et *The Liberation of France: Image and Event* (édité avec Nancy Wood, 1995). Kedward problématise la représentation homogène d'une Résistance unifiée, remettant en question la dominance de ce récit en révélant l'histoire totale de l'Occupation qui se composait aussi de la collaboration. En relation à la Libération, *Eleven Days in August* (2014) de Matthew Cobb singularise les événements de

⁵¹ Hanna Diamond & Simon Kitson (eds), *Vichy, Resistance, Liberation: New Perspectives on Wartime France* (Oxford & New York: Berg, 2005).

⁵² Herbert Tint, *France Since 1918* (London: Batsford Academic & Educational Ltd., 1980).

⁵³ Henri Amouroux, *La Vie des Français sous l'Occupation* (Paris: Fayard, 1961); *La Grande Histoire des Français sous l'Occupation* (Paris: R. Laffont, 1976).

⁵⁴ H. R. Kedward, *Occupied France: Collaboration and Resistance, 1940-1944* (Oxford: B. Blackwell, 1985); Kedward & Roger Austin (eds), *Vichy France and the Resistance: Culture & Ideology*, (London: Croom Helm, 1985); Kedward & Nancy Wood (eds), *The Liberation of France: Image and Event*, (Oxford: Berg, 1995).

⁵⁵ Jacques Semelin, *Unarmed Against Hitler, Civilian Resistance in Europe (1939-1943)* (Connecticut: Praeger, 1993).

⁵⁶ Pierre Laborie, *Résistants Vichyssois et Autres: l'Evolution de l'Opinion et des Comportements dans le Lot de 1939 à 1944* (Paris: Editions du CNRS, 1980).

⁵⁷ Henri Noguères, *Histoire de la Résistance en France (5 tomes)* (Paris: Laffont, 1967-1981).

⁵⁸ Robert Gildea, *Fighters In The Shadows* (London: Faber & Faber, 2015).

la Libération de Paris avec une perspicacité engageante. Les œuvres de Pascal Ory⁵⁹, Lynne Taylor⁶⁰ et Dominique Veillon⁶¹ se focalisent sur la collaboration individuelle pendant que Azéma et Bédarida, en particulier avec leurs livres édités, *Le Régime de Vichy et les Français* (1992) et *La France des Années Noires* (1993), analysent la collaboration des autorités françaises de l'époque. Ces chercheurs contemporains suivent le modèle proposé par Pascal Ory dans *Les Collaborateurs* (1976) qui examine l'idéologie du régime de Vichy mais aussi les motivations individuelles qui purent pousser les Français ordinaires à s'associer avec l'occupant. Pendant les décennies qui suivirent ce changement générationnel, le champ de recherche s'éloigna des études sur la France *de* Vichy (les autorités) et se préoccupa plutôt des études de la France *sous* Vichy (la vie quotidienne des Français). En particulier, Diamond et Kitson offrent des nouvelles perspectives en 2005 dans leur livre édité *Vichy, Resistance, Liberation*. Rendant hommage particulier à H.R. Kedward, cette collection propose une approche sociale et individuelle pour mieux comprendre l'impact collectif de l'expérience de la guerre. Cet impact fut né des conséquences des choix faits par les Français de l'Occupation et guida aussi la mémoire de la guerre.

La mémoire (en général mais plutôt de cette époque dans le contexte français) est un champ de recherche qui devint populaire après les événements de la Deuxième Guerre mondiale. Deux œuvres fondatrices dans le champ de mémoire sont *Les Lieux de Mémoires* par Pierre Nora (1992)⁶² et la traduction des ouvrages de Maurice Halbwachs par Lewis A. Coser (1992)⁶³. Nora, comme le titre de ses trois tomes le suggéra, propose qu'il y ait des

⁵⁹ Pascal Ory, *Les Collaborateurs, 1940-1945* (Paris: Seuil, 1976).

⁶⁰ Lynne Taylor, *Between Resistance & Collaboration* (London: Macmillan Press Pty Ltd., 2000).

⁶¹ Dominique Veillon, *La Collaboration*, (Paris: Librairie Générale Française, 1984).

⁶² Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire (3 tomes)* (Paris: Gallimard, 1992).

⁶³ Lewis A. Coser, *Maurice Halbwachs On Collective Memory* (Chicago: Chicago University Press, 1992). Ce travail est une traduction de *Les Cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1952) et *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte: Etude de la mémoire collective* (Paris: Presses Universitaires de France, 1941).

« sites de mémoire » où l'on s'engage avec le passé. Ces sites sont des entités matérielles (monuments ou espaces physiques comme les musées et les mémoriaux) ou immatérielles (connexions plus abstraites avec le passé comme les expériences ou les concepts que la société choisit de commémorer). Les études de Halbwachs soutiennent que la mémoire est un processus, une activité d'engagement avec ces sites définis par Nora. Paul Ricœur examine ce processus et son impact sur l'histoire⁶⁴ et sur l'articulation d'une identité nationale. Dans un certain article, *L'identité narrative*⁶⁵, Ricœur médite sur la fonction d'un récit pour articuler et renforcer certaines idées ou mémoires. Il soutient que le processus de se souvenir était un processus de connaissance de soi. Olivier Wieviorka suit cette idée pour analyser l'usage du passé dans les autobiographies des résistants. Ces études de mémoire soulignent la prévalence de la création d'une mythologie autour des années noires.

Henry Rousso⁶⁶, Olivier Wieviorka⁶⁷ et Richard Golsan⁶⁸ détaillent rigoureusement la manière dont la France commémore l'Occupation. Bien entendu, il convient de noter à ce point surtout l'importance de l'ouvrage clé de Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, publié en 1991 au début d'une époque transitionnelle pour la commémoration de l'Occupation en France. La date de publication pour *Le Syndrome de Vichy* est importante. Elle vient à l'instant où certains responsables (collaborateurs français comme Maurice Papon, Paul Touvier et René Bousquet) étaient sur le point de confronter leur responsabilité de leurs actions du passé. Cette décennie (des années 90) verrait une prolifération des excuses officielles offertes par les chefs d'état du monde pour les événements du passé distant. Le recul et la distance chronologique fournissent à l'auteur l'occasion de faire une

⁶⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* (Paris: Seuil, 2000); "La Mémoire saisie par l'histoire", *Revista de Letras, Sao Paulo*, 43:2 (2003), pp. 15-25.

⁶⁵ Paul Ricœur, "L'identité narrative", *Esprit*, 7-8 (1988), pp. 295-304.

⁶⁶ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à Nos Jours* (Paris: Editions du Seuil, 1987).

⁶⁷ Olivier Wieviorka, *La Mémoire Désunie: Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours* (Paris: Editions du Seuil, 2010).

⁶⁸ Richard J. Golsan, *Vichy's Afterlife History and Counter-History in Post-War France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000).

analyse profonde de cette période et de décortiquer les événements du passé dans un contexte contemporain.

Très tôt dans son livre, Rousso cite le travail de Pierre Nora qui marque les distinctions entre l'Histoire et la mémoire, les décrivant comme “deux perceptions du passé nettement différenciées... La mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire – celle des historiens – est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable.”⁶⁹ Dans *Le Syndrome de Vichy*, Rousso met en parallèle ces deux approches. Cette optique peut accepter l'influence de la littérature, du cinéma et des autres voies culturelles en informant le public aux faits d'une histoire encore troublante. Rousso décrit une maladie dont la France souffrait encore – une maladie de mémoire, c'est-à-dire « le syndrome de Vichy. » Rousso le définit comme “l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révélaient l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'était maintenu, parfois développé, après la fin des événements.”⁷⁰ La pertinence du *Syndrome de Vichy* reste dans son interprétation intégrale de la commémoration. Rousso ne limite pas son argument aux événements politiques; sa thèse accepte aussi l'influence des événements sociaux et artistiques. Le ton froid qu'il adopte pour diagnostiquer la France et pour définir les symptômes de son syndrome lui permet de méthodiquement discuter des « vecteurs de la mémoire » – ce sont les véhicules diverses qui transmettaient des messages de commémoration; ce sont les discours prononcés dans le monde politique, ou bien les films qui tentent de reconstruire et de rappeler les horreurs du passé.⁷¹

⁶⁹ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 10.

⁷⁰ Ibid, pp. 18-19.

⁷¹ Chisem, “The Collective Memory of WWII in France”.

Suivant une structure chronologique, Rouso propose que la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale ait été évoluée depuis la fin de ce conflit. Il divisa la période de 1944 à « nos jours » (1990) en deux parties; « l'évolution » et « la transmission ». « L'évolution » de Rouso guide la structure du premier chapitre de cette thèse. Son évolution comprend les grandes tendances employées par le gouvernement (dans le contexte politique) et le cinéma (contexte artistique) dans leur commémoration de l'Occupation ; le deuil inachevé (1944-1954), les refoulements (1954-1971), le miroir brisé (1971-1974) et l'obsession (après 1974). Ce qui est important pour nous, c'est la deuxième partie: « la transmission ». Cette section se compose d'une discussion détaillée des vecteurs de mémoire et, en particulier, les représentations cinématographiques comme actes de commémoration. Rouso caractérise l'évolution de « La Seconde Guerre mondiale au cinéma » par une chronologie influencée par les évènements sociopolitiques, administratifs et artistiques comme la Libération, la fin de la IV^e République, la Nouvelle Vague, le retour de de Gaulle, mai 68, la diversification du cinéma, la mode rétro et les autres. Rouso note la prévalence des récits sur l'Occupation dans le cinéma français à certaines époques et argumente que cette présence se coïncide avec l'obsession dont la France souffert. *Le Syndrome de Vichy* comprend une filmographie qui fait mention de plus d'une centaine de films français. Les films sont catégorisés par l'année de leur sortie et sont définis comme « vecteurs de mémoire ». Cette thèse suit cette façon de penser. De nombreux historiens (Golsan, McLaughlin, Hewitt, Wieviorka et les autres) citent le travail de Rouso comme inspiration. On peut conclure que *Le Syndrome de Vichy*, grâce à son influence continue sur ce domaine de recherche, devint lui-même un vecteur de la mémoire de l'Occupation et sa commémoration.

En collaboration avec Eric Conan, Rousso écrivit un autre livre sur ce sujet, *Un Passé qui ne passe pas*, qui parut en 1994⁷², à l'aube de la période contemporaine qu'on discutera. Cette œuvre détaille la prévalence, les avantages et les problématiques de l'obsession française avec le passé des années noires et met en question l'avenir de cette commémoration. En 2000, Richard Golsan publia *Vichy's Afterlife*, livre dans lequel Golsan cite *Le Syndrome de Vichy* de Rousso comme inspiration. *Vichy's Afterlife* se concentre sur l'importance des années noires sur la société française contemporaine et remet en question de nouveau la façon dont les Français confrontent les années noires. Ses chapitres sur les procès des collaborateurs célèbres Maurice Papon, Paul Touvier et René Bousquet (ainsi que chef nazi de la Gestapo à Lyon, Klaus Barbie) peignent un portrait rigoureux des efforts pour rendre justice aux responsables des crimes du passé et illustrent aussi l'impact du refoulement des souvenirs difficiles sur la société française contemporaine. *La Mémoire Désunie* d'Olivier Wieviorka (2010) esquisse le récit de la Deuxième Guerre mondiale et identifie les contradictions, l'impact des biais divers et le conflit continu qui entoure la mémoire de cette époque signifiante. Focalisant sur certains événements significatifs des décennies qui suivirent la guerre qui refoulèrent les mémoires difficiles de l'époque, Golsan discute l'impact psychologique et la pertinence continue de l'Occupation.

Nathan Bracher⁷³, Annette Wieviorka⁷⁴, James E. Young et Anne Tomiche⁷⁵ analysent le renforcement de ces mythologies à travers les structures physiques qui sont les monuments. Leurs analyses, couplées avec les observations sur les cérémonies

⁷² Henry Rousso & Eric Conan, *Vichy, Un passé qui ne passe pas* (Paris: Fayard, 1994).

⁷³ Nathan Bracher, "Remembering the French Resistance: Ethics and Poetics of the Epic", *History & Memory*, 19:1 (2007); "Soixante Ans Après: pour un Etat des Lieux de Mémoire", *French Politics, Culture and Society*, 25:1 (2007); "Timely Predictions: The Use and Abuse of History in Contemporary France", *Soundings*, 81:1/2 (1998).

⁷⁴ Annette Wieviorka, "Mémoriaux et mémorial", *Revue française d'études américaines*, 51 (1992), pp. 55-62; *L'ère du témoin*, (Paris: Plon, 1998).

⁷⁵ James E. Young & Anne Tomiche, "Ecrire le monument: site, mémoire, critique", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 3 (1993), pp. 729-743.

commémoratives contemporaines, identifient les tendances et les thèmes centraux dans les évocations de la mémoire collective. Les sites historiques du Panthéon, du Musée de la Libération, du Mont-Valérien, du Mémorial de la France combattante, de l’Historial de Charles de Gaulle au Musée de l’Armée, du Musée de l’Ordre de la Libération, du Mémorial du Maréchal Leclerc et de la Libération et le Musée de Jean Moulin tous vénèrent les efforts résistants pendant l’Occupation. La conséquence la plus grave du choix de la collaboration avec l’occupant nazie fut l’Holocauste. Les Mémoriaux de la Shoah à Paris et à Drancy, le Mémorial des Martyrs de la Déportation et le Monument au Rafle du Vél-d’Hiv continuent de rendre hommage aux victimes de l’époque, mettant au front l’expérience juive de la Deuxième Guerre mondiale. *Vichy France and the Jews* de Paxton et Michael R. Marrus (1981)⁷⁶ détaille le rôle actif joué par les autorités françaises dans l’exécution continue de l’Holocauste. Cet aspect gravement noir de l’époque domina le récit de la Deuxième Guerre mondiale, particulièrement dans les représentations cinématographiques.

3.2 Le cinéma, l’histoire et la pédagogie

De nombreux historiens étudient le traitement de l’histoire dans les films historiques en réponse à la responsabilité de représenter fidèlement et d’éduquer les nouvelles générations au sujet des tragédies historiques comme l’Holocauste. Les œuvres de Jean-Pierre Jeancolas⁷⁷, Tony Barta⁷⁸, Pierre Sorlin⁷⁹, Marcia Landy⁸⁰, Mike Chopra-Gant⁸¹, Robert A. Rosenstone⁸², Marc Ferro⁸³ et Marnie Hughes-Warrington⁸⁴ soulignent aussi le

⁷⁶ Robert O. Paxton & Michael Marrus, *Vichy France and the Jews* (New York: Basic Books, 1981).

⁷⁷ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français (2^e édition refondue)* (Paris: Armand Colin, 2005).

⁷⁸ Tony Barta, *Screening the Past: Film and the Representation of History* (Westport: Greenwood Publishing Group, 1998).

⁷⁹ Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Blackwell, 1980).

⁸⁰ Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996).

⁸¹ Mike Chopra-Gant, *Cinema and History: The Telling of Stories* (London: Wallflower, 2008).

⁸² Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History* (London: Longman, 2006).

⁸³ Marc Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988); *The Use and Abuse of History, or How the Past is Taught* (London: Routledge, 1981).

rapport important entre le cinéma et l'histoire. Les livres de Ferro, *The Use and Abuse of History* (1981) et *Cinema and History* (1988) aussi bien que ceux d'Antoine de Baecque, en particulier son travail de référence, *L'Histoire-caméra* (2008)⁸⁵, constituent une connaissance de l'analyse existante de la représentation de l'histoire sur l'écran mais en particulier de la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Cinema and History*, Ferro demande: "Of what reality is cinema really the image?"⁸⁶ Selon lui, le cinéma est un outil pour les historiens car "film is valuable not only because of what it reveals but also because of the socio-historical approach that it justifies."⁸⁷ *The History on Film Reader*, une collection éditée par Hughes-Warrington, rassemble le travail des historiens qui se spécialisent dans la représentation cinématographique du passé, comme Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone, Hayden White et Marcia Landy (entre autres) pour discuter des problématiques autour de cette historiographie artistique, soulignant l'importance de l'engagement critique face à l'utilisation et l'exploitation du passé sur l'écran.

La responsabilité d'un film historique d'adhérer aux faits historiques pour transmettre un message authentique du passé, discutée par les œuvres ci-dessus, nous amène à aborder le sujet de la pédagogie. Cristelle Maury⁸⁸, John J. Michalczyk⁸⁹, Alison J. Murray Levine⁹⁰ analysent le rôle pédagogique d'un film dans le contexte d'une classe de langue, un environnement que chacun de ces spécialistes caractérise comme un espace interculturel où les élèves entrent dans la culture de la langue étrangère et son histoire.

⁸⁴ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (London: Routledge, 2007); *The History on Film Reader* (ed) (London: Routledge, 2009).

⁸⁵ Antoine de Baecque, *L'Histoire-Caméra* (Paris: Editions Gallimard, 2008).

⁸⁶ Marc Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988), p. 28.

⁸⁷ Ferro, *Cinema and History*, p. 29.

⁸⁸ Cristelle Maury, "L'intégration du cinéma hollywoodien en classe de langue: réflexions sur quelques points de convergence disciplinaires", *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité*, 31:2 (2012), pp. 26-43.

⁸⁹ John J. Michalczyk, "The Teaching of French Civilisation through Film on the University Level", *The French Review*, 50:2 (1976), pp. 227-235.

⁹⁰ Alison J. Murray-Levine, "Teaching Film and Filmmaking in a Second Language", *New Directions for Teaching and Learning*, 141 (2015), pp. 67-75.

Mark Pegrum, Linda Hartley et Véronique Wechtler continuent ce travail et identifient les bénéfices linguistiques, culturelles et interculturelles dont les élèves profitent quand ils regardent en particulier un film étranger.⁹¹ En ce qui concerne l'enseignement de l'histoire, dans son article, *Screening les Années Noires: Using Film to Teach the Occupation*, Brett Bowles caractérise le devoir de négocier les agendas divers qui sont en jeu lorsqu'un film représente le passé mais particulièrement le passé d'une époque encore si importante que l'Occupation.⁹² *Cinéma Education as an Exercise in 'Thinking Through Not-Thinking* par Pieter-Jan Decoster et Nancy Vansielgehem introduit les théories d'Henry Giroux et de Gilles Deleuze, deux philosophes intéressés par la pédagogie de film.⁹³ Ces théories analysent l'engagement critique des spectateurs des films. Giroux vise à mettre les élèves en garde contre les subjectivités d'un film. Par contre, Deleuze reconnaît l'utilité de ces subjectivités afin d'engager et de sensibiliser les étudiants avec un film. Deleuze adapte son approche pour accommoder la structure spécifique d'un film. Les exemples de Giroux et de Deleuze soulignent les différentes réactions aux médiums divers qui visent à raconter les histoires du passé. Cette thèse adoptera l'approche de Deleuze. Reconnaisant le médium spécifique du cinéma, il analysera la structure narrative des films que les spectateurs regardent dans une seule séance ainsi que les techniques employées pour raconter ses histoires et pour manipuler ses spectateurs.

3.3 Le cinéma et la Deuxième Guerre mondiale

Les œuvres de Jean-Michel Frodon⁹⁴, Rémi Fournier-Lanzoni⁹⁵, de Noah McLaughlin⁹⁶, de Jacques Siclier⁹⁷, de Suzanne Langlois⁹⁸, de Leah D. Hewitt⁹⁹ et de

⁹¹ Mark Pegrum, Linda Hartley & Véronique Wechtler, "Contemporary cinema in language learning: from linguistic input to intercultural insight", *The Language Learning Journal*, 32:1 (2007), pp. 55-62.

⁹² Brett Bowles, "Screening 'les Années Noires': Using Film To Teach the Occupation", *French Historical Studies*, 25:1 (2002), p. 21.

⁹³ Pieter-Jan Decoster & Nancy Vansielgehem, "Cinema Education as an Exercise in 'Thinking Through Not-Thinking'", *Educational Philosophy and Theory*, 46:7 (2014), pp. 792-804.

⁹⁴ Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français* (Paris: Flammarion, 1995).

⁹⁵ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*.

Sylvie Lindeperg¹⁰⁰, avec leurs chronologies, filmographiques et leurs analyses complètes, sont des références utiles pour étudier le cinéma français et son histoire. En particulier, les livres (venants de la période contemporaine) de Jean-Michel Frodon (*L'Age Moderne du Cinéma Français*, 1995) Rémi Fournier-Lanzoni (*French Cinema: From Its Beginnings To The Present*, 2002), Jean-Pierre Jeancolas (*L'Histoire du Cinéma Français*, 2005) et Noah McLaughlin (*French War Films and National Identity*, 2010) démontrent la manière dont une approche globale peut inclure de nombreuses enquêtes sociales, historiques et cinématographiques. Il faut noter également les livres de Sylvie Lindeperg, Suzanne Langlois et Leah D. Hewitt, études qui examinent le rôle du cinéma français en commémorant la Deuxième Guerre mondiale. *Les Ecrans de l'Ombre* par Sylvie Lindeperg est un texte significatif de ce travail. Lindeperg se concentre sur le cinéma et analyse la représentation de la Deuxième Guerre mondiale dans les films de 1944 à 1969. Elle fait référence à plus d'une centaine de films, en particulier *La Bataille du rail*, *Nuit et brouillard*, *Le Vieil homme et l'enfant*, *L'Armée des ombres* et *Le Chagrin et la pitié*. Cette étude complète discute des mythes sociaux créés et nourris par les films français de cette période de l'immédiat d'après-guerre. La représentation de la Résistance dans les films français est mise au front de l'analyse du livre de 2001 de Suzanne Langlois. Une œuvre qui englobe cinquante ans (1944 à 1994), *La Résistance dans le Cinéma Français* trace les changements sociaux, politiques et thématiques qui influencèrent la commémoration artistique de la Résistance, une identité clef présentée pendant les années noires. Néanmoins, les analyses de Lindeperg et Langlois se terminent en 1969 et 1994; le

⁹⁶ McLaughlin, *French War Films and National Identity*.

⁹⁷ Jacques Siclier, *Le Cinéma Français* (Paris: Editions Ramsay, 1990).

⁹⁸ Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994: De 'La Libération de Paris' à 'Libera Me'* (Paris: L'Harmattan, 2001).

⁹⁹ Leah D Hewitt, *Remembering the Occupation in French film: National Identity in Post-war Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

¹⁰⁰ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (Paris: CNRS Editions, 1997).

but de cette thèse est de souligner la période contemporaine (qui commença en 1995) et de nous amener au présent. Avec son livre, *Remembering the French Occupation in French Film* (2008), Leah D. Hewitt, comme Lindeperg, analyse les représentations de l'Occupation dans les films français. Son étude considère de nombreux films des années 40 à 60 mais élargit le travail effectué par Lindeperg pour inclure les films plus récents des années 70 et 80. Hewitt médite sur la représentation de l'expérience féminine de cette période historique. Le rôle de la représentation et de la répression de la mémoire des femmes de l'Occupation sera discuté ici mais cette thèse ne discutera pas uniquement de cela. Elle considérera aussi la représentation des autres groupes identitaires; les résistants, les collaborateurs, les attentistes, les autorités, les victimes, les étrangers, les soldats et les enfants. Karen Lury, par exemple, dans son livre *The Child on Film*¹⁰¹, étudie la représentation des enfants à l'écran. Son chapitre sur les films de guerre illustre les façons diverses dont les réalisateurs peuvent manipuler leurs spectateurs à travers l'inclusion d'un enfant innocent et vulnérable placé dans une situation dangereuse.

Cette thèse synthétisera ces œuvres spécifiques pour présenter un commentaire global sur les tendances du cinéma français contemporain et sa représentation de la société française sous l'Occupation et les groupes identitaires qui la composèrent. Le premier chapitre de la thèse sert de revue des représentations cinématographiques qui firent leurs sorties avant le discours de Chirac en 1995. L'analyse de revues de presse de chaque film, obtenues à la Cinémathèque Française à Paris, révélera aussi les thèmes principaux des critiques lors de leur sortie.

¹⁰¹ Karen Lury, *The Child in Film: tears, fears and fairy tales* (London: I.B. Tauris, 2010).

4. Méthodologie

Cette thèse vise à discuter l'évolution de la mémoire collective (et individuelle) de la Deuxième Guerre mondiale en France, les actes de commémorations politiques (l'allocution de Jacques Chirac au 53^e anniversaire de la Rafle du Vél-d'Hiv) et culturelles (les films). Les chapitres qui suivent analyseront la signification des choix faits par les Français pendant l'Occupation et les façons dont les Français tentent de commémorer les événements que ces choix produisirent. De plus, une discussion sur les « choix de mémoire » guidera la direction du travail. Fondamentalement, cette thèse examinera la représentation de la Deuxième Guerre mondiale dans les films français depuis 1995, mais le traitement de ce champ de recherche vise à l'exploration de nombreux secteurs d'intérêt. C'est-à-dire, parler de la commémoration de la Deuxième Guerre mondiale en France, c'est aussi d'étudier l'époque de l'Occupation et de la Libération, le devoir de mémoire, le climat socio-politique en France des 72 ans depuis la fin du conflit et le rapport entre le cinéma et l'Histoire. Ce travail se focalise sur ce dernier sujet: l'influence des films comme 'actes commémoratifs' exemplaires de l'époque moderne dans laquelle ils font leurs sorties. Les représentations cinématographiques françaises qui traitent un dilemme central - la présentation de l'Occupation - présentent un défi aux spectateurs français contemporains. Il convient d'y répondre aux questions méthodologiques sur l'approche de la thèse et d'élaborer sur les choix des films et de l'époque centrale (de 1995 au présent).

4.1 Pourquoi le cinéma?

Dû à sa popularité, le cinéma jouit d'une influence significative sur le public. Les films historiques, par extension, influencent bien souvent la connaissance collective du passé national et comment les commémorations informent l'articulation de l'identité sociale d'un pays. Un réalisateur fait ainsi un acte de commémoration en réalisant un film historique. Ce réalisateur, soutenu par les producteurs, fait un choix de rappeler une

certaine histoire du passé. Les justifications des réalisateurs peuvent être diverses mais les films qu'ils produisent contribuent énormément au *zeitgeist* d'époque. Une fois qu'un film est fait, il ne changera jamais. Comme une statue honorant les morts, un film maintiendra toujours sa forme; son contenu est « mémorialisé. » La Deuxième Guerre mondiale et ses séquelles, d'après Nathan Bracher, constituent en fait un passé qui ne cesse de passer et repasser au cinéma.¹⁰² Jean-Michel Frodon souligne aussi la prévalence des films historiques dans le cinéma français:

Des dizaines de films, dans tous les styles et tous les registres, ont évoqué les pages importantes de l'Histoire de France, y compris pour les périodes à propos desquelles le reproche est le plus souvent formulé, notamment celle de l'Occupation ou autre pseudo-oubli.¹⁰³

Les films français qui représentent l'Occupation examinent la responsabilité contemporaine à faire face aux choix difficiles du passé. Une société contemporaine doit confronter et accepter la responsabilité des événements du passé pour mieux comprendre le dilemme moral qui apparut à tous ceux qui vécurent cette période.

4.2 Comment peut-on définir un film historique et son impact sur le récit de l'histoire?

Il n'y a pas de doute que les films historiques racontent les histoires du passé. Dans ce contexte, le terme 'les histoires du passé' concerne les récits qui décrivent les événements qui ont déjà passé avant le tournage du film. Comme le dit le proverbe, « Aujourd'hui, c'est l'Histoire de demain. » Evidemment, cette définition, qui accepte la nature évolutive et fluide de l'Histoire, n'est pas contraignante aux scénaristes. Conventionnellement, un 'film historique' traite une période du passé.¹⁰⁴ Ces récits peuvent être basés souvent sur les faits, les événements ou les personnages historiques qui

¹⁰² Bracher, "Soixante Ans Après", p. 49.

¹⁰³ Jean-Michel Frodon, "Le cinéma français face à l'Histoire", *Le Monde*, 27 février 1997.

¹⁰⁴ La définition du « passé » peut être négligeable ici quand on considère que chaque film, dont son tournage peut passer de nombreux mois ou mêmes années, représente le passé au moment de sa sortie.

ont passé ou ont vécu les périodes différentes de l’histoire collective d’une société. Les personnages des films historiques deviennent donc les porteurs de beaucoup de vraies histoires méritant d’être racontées. Dans notre cas, ils ont pour fonction de confronter un dilemme moral que l’Occupation de la Deuxième Guerre mondiale présenta à la nation française et que les réalisateurs français continuent d’examiner. Les réalisateurs et les scénaristes eux-mêmes firent des choix pour rapporter leur propre vision cinématographique. La question de la responsabilité d’un film historique de raconter la vérité ou de transmettre un certain message au public alors se posait.

Les films historiques visent à reconstruire une époque du passé selon la vision érudite de cette époque pour créer l’authenticité. Dans son livre, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*¹⁰⁵, publié en 1995 (date qui coïncide avec la période étudiée par cette thèse), l’historien Robert A. Rosenstone souligne la distinction entre le cinéma et les œuvres des historiens en relation de leur approche de la représentation de l’histoire.

We must forget about comparing history on the screen to history on the page and focus instead on the larger realm of past and present in which both sorts of history are located and to which both refer.¹⁰⁶

Rosenstone soutient ici que les films historiques, qui ne sont pas capables de suivre la même structure des œuvres érudites et écrites, sont toutefois capables de reconstruire le passé d’une manière valable. Ce qui est important pour nous, c’est la proposition que les films historiques font commentaire à la fois sur l’époque du passé qu’il représente et la période contemporaine dans laquelle ils font leurs sorties. En réalisant des films qui prennent comme sujet le passé, les cinéastes renvoient souvent aux spectateurs

¹⁰⁵ Il est intéressant de noter le titre de ce livre: Rosenstone décrit la création d’un ‘nouveau passé.’ Ici, Rosenstone considère que les récits du passé ne sont pas simplement répétés à l’écran mais ils sont plutôt transformés par le processus du tournage au médium le plus populaire pour raconter les histoires au public moderne.

¹⁰⁶ Robert A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, (New Jersey: Princeton University Press, 1995), p. 4.

contemporains une image réfléchie d’eux-mêmes, et quelquefois les spectateurs n’aimaient pas ce qu’ils voient.¹⁰⁷

Si l’on accepte l’influence des films historiques, il faut aussi se questionner la nature de notre *devoir* de mémoire et la possibilité de l’utilisation de ces souvenirs pour la société contemporaine. Les films français historiques incorporent souvent ces mémoires pour transmettre les leçons du passé aux spectateurs du présent. Un film historique est un acte de commémoration mais le problème reste que sa subjectivité le rend souvent susceptible à la manipulation ou aux biais historiques. Le fait qu’un film est historique ne garantit pas nécessairement son authenticité ou sa neutralité qui doivent alors être questionnées, voire critiquées. Brett Bowles argumente que:

...scholars now assess such representations [of the past] by weighing their authors’ conscious agency and personal motivations against the collective social, political, material and psychological conditions that inevitably interact with and alter that agency, both at the moment of production and later in time, as representations circulate and are appropriated by the public in response to shifting contexts and circumstances.¹⁰⁸

Un des buts de ce travail est de proposer que les contextes contemporains et les circonstances dans lesquelles les films se créent et se montrent au public doivent être identifiés et analysés pour mieux comprendre l’influence pédagogique d’un film.

La commémoration et la mémoire sont des éléments pertinents quand on analyse le rapport entre le cinéma et l’histoire. Le statut d’un film comme portrait fidèle de la réalité historique sera questionné maintes fois dans cette thèse. Karine Trevisan souligne cependant l’importance du témoignage qui signale sa propre subjectivité. “Toute expérience doit se référer à une subjectivité s’exprimant formellement au moyen de la première personne...Le récit doit enfin être précis quant au repérage dans le temps et dans

¹⁰⁷ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français (2^e édition refondue)* (Paris: Armand Colin, 2005), p. 60.

¹⁰⁸ Brett Bowles, “Introduction: Representations, History, and Wartime France”, *French Politics, Culture & Society*, 32:1 (2014), p. 2.

l'espace."¹⁰⁹ La manipulation de la représentation d'un témoignage pose un problème profond comme garantie de la fidélité historique d'un film parce que le réalisateur exprime toujours sa propre philosophie. Les sentiments et la philosophie des réalisateurs, des scénaristes, et même des acteurs et des actrices, influencent le message entier. N'oublions pas non plus la manipulation des spectateurs; car les spectateurs des films dits « historiques » sont souvent portés à croire que le film raconte « la vérité » ou bien représente une histoire « réelle ». Par exemple, un film de guerre est-il basé sur les faits historiques ou relève-t-il de l'imagination, ou est-ce que tout film qui est basé sur des faits historiques relève-t-il nécessairement aussi de l'imagination? Comme nous le verrons, cette frontière entre le réel et l'imaginaire n'est pas toujours clairement déterminée.

4.3 Les films

Les films choisis sont produits, réalisés ou écrits par les Français. Ils firent leurs sorties aux salles françaises. Le français est la langue principale. Les films français qui prennent comme sujet la Deuxième Guerre mondiale occupent un vaste domaine dans l'histoire du cinéma français. Ces 'films de l'Occupation' se caractérisent par leurs récits qui se situent, entièrement ou partiellement, dans l'époque des années noires en France. Ils firent leur sortie après la fin du conflit et comprennent des fictions, des documentaires, des drames biographiques (le 'biopic') et des adaptations littéraires. Les adaptations des œuvres littéraires (*Effroyables jardins* [écrit en 2000, filmé en 2003], *Le Silence de la mer* [écrit en 1942, filmé en 1949], *Elle s'appelait Sarah* [écrit en 2007, filmé en 2010], *Un héros très discret* [écrit en 1989, filmé en 1996] et les autres) nous conduisent à demander: Qu'est-ce qui pousse les scénaristes, les producteurs, les réalisateurs à reproduire ces histoires, déjà connues au public, au cinéma à cet instant (l'époque contemporaine dans

¹⁰⁹ Karine Trevisan, "Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage", in Jean-François Chianteretto & Régine Robin (eds), *Témoignage et écriture de l'histoire : Décade de Cérisy 21-31 juillet 2001*, (Paris: Editions L'Harmattan, 2003), p. 51.

laquelle le film est tourné)? Ces films ne racontent pas une histoire nouvelle mais leurs récits restent évidemment pertinents aux réalisateurs et spectateurs contemporains.

Chaque chapitre fera mention de nombreux films afin de discuter un thème particulier du discours de Jacques Chirac en juillet 1995. Grâce à cette approche, on pourra explorer un éventail de personnages, de scènes et de techniques qui fourniront plus d'exemples pour notre argumentation principale. En adoptant cette approche, qui ne se limitera pas à analyser seulement deux ou trois films pour chaque section, la thèse explorera plutôt les grandes tendances générales du cinéma français contemporain et sa vaste représentation de la Deuxième Guerre mondiale. Afin d'avoir une optique plus globale, cette thèse abordera une cinquantaine de films. Il y a deux corpus distincts: celui des années 1945 à 1994; et celui de 1995 au présent. Néanmoins, cette liste n'est pas exhaustive; on ne peut pas examiner chaque film de l'Occupation depuis 1945. Les films choisis, particulièrement ceux du premier corpus (1945 à 1994) ont été sélectionnés pour souligner surtout l'évolution chronologique de l'approche du cinéma français à la commémoration de cette époque. L'analyse de ces films des années 40 à 80 sert d'introduire la manière dont le cinéma français avait déjà traité la Deuxième Guerre mondiale dans les décennies qui précédèrent la période contemporaine (1995 au présent), le sujet principal de cette thèse. En concentrant sur les films lors de la dernière vingtaine d'années, l'occasion se présente d'analyser les films peu ou jamais étudiés. Par exemple, le corpus de Hewitt dans *Remembering the Occupation in French film* ne se compose que des films qui firent leur sortie il y a plus d'une décennie et, en conséquence, les films comme *Les Femmes de l'ombre* (2008), *La Rafle* (2010), *Elle s'appelait Sarah* (2010), *Diplomatie* (2014) et *Les Héritiers* (2014) ne furent pas considérés.

Les films que nous privilégions sont les suivants:

Année	Titre	Réalisateur
1946	<i>La Bataille du rail</i>	René Clément
1946	<i>Jéricho</i>	Henri Calef
1946	<i>Le Père tranquille</i>	Noël-Noël
1949	<i>Le Silence de la mer</i>	Jean-Pierre Melville
1952	<i>Jeux interdits</i>	René Clément
1956	<i>Nuit et brouillard</i>	Alain Resnais
1956	<i>La Traversée de Paris</i>	Claude Autant-Lara
1956	<i>Un condamné à mort s'est échappé</i>	Robert Bresson
1959	<i>Babette s'en va-t'en guerre</i>	Christian-Jaque
1959	<i>Hiroshima, mon amour</i>	Alain Resnais
1961	<i>Un taxi pour Tobrouk</i>	Denys de la Patellière
1962	<i>Le Caporal épinglé</i>	Jean Renoir
1964	<i>Week-end à Zuydcoote</i>	Henri Verneuil
1966	<i>La Ligne de Démarcation</i>	Claude Chabrol
1966	<i>Paris brûle-t-il?</i>	René Clément
1966	<i>La Grande Vadrouille</i>	Gérard Oury
1966	<i>Le Vieil homme et l'enfant</i>	Claude Berri
1969	<i>L'Armée des ombres</i>	Jean-Pierre Melville
1971	<i>Le Chagrin et la pitié</i>	Marcel Ophuls
1974	<i>Lacombe Lucien</i>	Louis Malle
1974	<i>Le Train</i>	Pierre Granier-Deferre

1974	<i>Vive la France</i>	Michel Audiard
1975	<i>Le Vieux fusil</i>	Roberto Enrico
1976	<i>Monsieur Klein</i>	Joseph Losey
1980	<i>Le Dernier métro</i>	François Truffaut
1983	<i>Papy fait de la résistance</i>	Jean-Marie Poiré
1985	<i>Shoah</i>	Claude Lanzmann
1987	<i>Au revoir les enfants</i>	Louis Malle
1988	<i>Hôtel Terminus</i>	Marcel Ophüls
1990	<i>Docteur Petiot</i>	Christian de Chalonge
1990	<i>Europa Europa</i>	Agnieszka Holland
1993	<i>Pétain</i>	Jean Marbœuf
1995	<i>Les Misérables</i>	Claude Lelouch
1996	<i>Un héros très discret</i>	Jacques Audiard
1997	<i>Lucie Aubrac</i>	Claude Berri
2000	<i>Laissez-passer</i>	Bertrand Tavernier
2002	<i>Monsieur Batignole</i>	Gérard Jugnot
2003	<i>Effroyables jardins</i>	Jean Becker
2003	<i>Bon Voyage</i>	Jean-Paul Rappeneau
2005	<i>Le Promeneur du Champ-de-Mars</i>	Robert Guédiguian
2006	<i>Indigènes</i>	Rachid Bouchareb
2007	<i>Un secret</i>	Claude Miller
2008	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	Jean-Paul Salomé

2009	<i>L'Armée du crime</i>	Robert Guédiguian
2010	<i>La Rafle</i>	Roselyne Bosch
2010	<i>Elle s'appelait Sarah</i>	Gilles Paquet-Brenner
2013	<i>Belle et Sébastien</i>	Nicolas Vanier
2014	<i>Les Héritiers</i>	Marie-Castille Mention-Schaar
2014	<i>Diplomatie</i>	Volker Schlöndorff
2014	<i>Suite Française</i>	Saul Dibb

4.4 Discours de Chirac en tant qu'outil méthodologique

Ce travail ne propose pas que les représentations cinématographiques qui firent leur sortie après 1995 sont des réponses directes au discours de Jacques Chirac. Par contre, nous considérons plutôt que les films et le discours de Chirac sont des doubles représentations de cette époque et même des symptômes (si l'on emprunte le terme de Rousseau) d'une nouvelle phase du « syndrome de Vichy. » L'analyse de cette période plus récente (de 1995 au présent) restera thématique et cédera l'analyse des thèmes centraux de ces symptômes qui nous permettra de mieux comprendre la pertinence de la commémoration continue des événements de ce passé qui s'estampent de plus en plus. Les mémoires de Chirac, écrites par le président en collaboration avec Jean-Luc Barré (2009), est la référence centrale pour examiner l'idéologie politique du président qui prononça le discours du Vél-d'Hiv. Tout en notant, bien entendu, le biais intrinsèque d'une autobiographie, ce texte illustra quand même les justifications et les réflexions d'un homme politique qui se trouvait sur le point de guider la France vers le 21^e siècle. Les œuvres de Michael Cunningham¹¹⁰, de Jennifer

¹¹⁰ Michael Cunningham, "Saying Sorry: The Politics of Apology", *The Political Quarterly*, 70:3 (2002).

Lind¹¹¹ et d'Elazar Barkan et Alexander Karn¹¹² offrent les enquêtes sur l'analyse globale des excuses officielles, qui devenaient si populaires pendant les années 90.

L'élection de Chirac, homme politique du Parti du Rassemblement pour la République, représenta un changement politique qui ouvrit la porte à des réformes importantes dans les sphères économiques, sociales, et culturelles. L'importante allocution du 16 juillet 1995 de Chirac dans laquelle il accepta, en tant que représentant de la France, pour la première fois le rôle actif joué par les autorités françaises dans l'Holocauste, marqua le début d'une nouvelle génération. Ce changement générationnel eut lieu en parallèle de la parution de multiples excuses officielles internationales qui continuaient tout au long des années 90. Selon Michael Cunningham, c'était en 1998 où de nombreux exemples d'expressions de regrets par des chefs d'état commencèrent à couler.¹¹³ Dans *Taking Wrongs Seriously* (2006), Elazar Barkan et Alexander Karn soutiennent ainsi qu'entre 1991 et 2006, le besoin humain fondamental d'acquitter les injustices s'exprimait par la volonté des chefs d'état (et d'autres autorités) de s'excuser auprès des victimes des injustices du passé.¹¹⁴ Jacques Chirac, en tant que chef d'état français et en tant qu'individu, exprima son regret sur ces actions du passé. Il comprit que l'interprétation de "ces heures sombres de notre histoire"¹¹⁵ était différente entre les générations, annonçant que "les plus jeunes...veulent savoir. Et avec eux, désormais, de plus en plus de Français

¹¹¹ Jennifer Lind, "The Perils of Apology: What Japan Shouldn't Learn From Germany", *Foreign Affairs*, May/June (2009), <<https://www.foreignaffairs.com/articles/japan/2009-05-01/perils-apology>>, accédé le 2 avril 2015.

¹¹² Elazar Barkan & Alexander Karn (eds), *Taking Wrongs Seriously: Apologies and Reconciliation* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 2006).

¹¹³ Michael Cunningham, "Saying Sorry: The Politics of Apology", *The Political Quarterly*, 70:3 (2002), p. 287. Cunningham cite les exemples suivants : L'empereur japonais pour le mauvais traitement des prisonniers de guerre anglais, la Reine Elizabeth II pour les injustices commises contre la population Maori de la Nouvelle-Zélande et aussi Chirac pour l'affaire Dreyfus.

¹¹⁴ Elazar Barkan & Alexander Karn (eds), *Taking Wrongs Seriously: Apologies and Reconciliation* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 2006), p. 5.

¹¹⁵ Chirac, "Discours du Vél-d'Hiv".

décidés à regarder bien en face de leur passé.”¹¹⁶ À cet instant, Chirac incarna lui-même une rupture définitive avec le passé et cet acte de commémoration, et ses thèmes, comme cette thèse le montrera, s’appliquaient aux approches récentes de commémorer et de représenter la Deuxième Guerre mondiale en France.

4.5 La structure de la thèse: Analyse thématique

C’est le travail d’Henry Rousso qui par-dessus tout va guider le plus la méthodologie de cette thèse. En employant son célèbre modèle proposé dans son livre fondateur *Le Syndrome de Vichy* (1991), qui considère les films historiques comme « vecteurs de mémoire », cette thèse examinera les représentations cinématographiques de l’Occupation comme des monuments et des expressions de la mémoire. Pour ce faire, les revues de presse seront examinées pour illuminer la réception des films, de leurs thèmes et de leurs approches à la représentation de l’Occupation. Ces articles, aussi que d’autres sources journalistiques, offrent une perspective réactive et immédiate aux films. Par contre, les recherches plus érudites considèrent l’impact des films particuliers en adoptant une approche réflexive. Tous les deux sont valables à l’analyse des films comme ‘actes culturels’ de commémoration.

James E. Young décrit le caractère fondamentalement interactif de tout espace de commémoration: “car la mémoire publique et ses significations ne dépendent pas seulement des formes et figures du monument lui-même mais aussi des réponses des spectateurs au monument.”¹¹⁷ Face à cette description, cette thèse définit les films historiques comme des monuments artistiques et culturels. C’est une définition qui suggère que ces actes commémoratifs représentent à la fois le passé et le présent. La thèse considérera la construction de ces « monuments », c’est-à-dire les films historiques, par l’analyse en

¹¹⁶ Chirac, “Discours du Vél-d’Hiv”.

¹¹⁷ James E. Young & Anne Tomiche, “Ecrire le monument: site, mémoire critique”, *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, 48 :3 (1993), p. 741.

profondeur de quatre éléments de leur tournage: structure narrative, personnages, sémiologie et techniques cinématographiques. En particulier, on propose que les récits des films historiques transforment leurs personnages en « archétypes ». C'est-à-dire que dans chaque film, chaque personnage représente un certain groupe identitaire de l'époque. Les valeurs qu'incarnent ces personnages constituent ensuite les modes de vie soit à imiter, soit à éviter. Les personnages de tous ces films deviennent archétypiques du « bien » (résistants, par exemple), ou du « mal » (collabos/profiteurs), et des victimes (Juifs ou autres groupes persécutés). Ce sont ces archétypes qui jouent un rôle clé dans la mythologie de l'Occupation. Cette mythologie, dont les deux premières étapes d'évolution seront analysées dans le premier chapitre (la troisième dans les chapitres 3 à 5), met en avant certains archétypes et aussi un processus de l'amnésie et de la mémoire sélective, symptôme de la prééminence du mythe gaulliste, pour illustrer l'approche générale de la commémoration de la Deuxième Guerre mondiale en France.

A travers l'analyse des films et des événements sociopolitiques qui accompagnèrent leurs sorties, le premier chapitre montrera que les années entre la fin de la guerre en 1945 et 1989 furent divisées en deux périodes distinctes. Cette section, qui contiendra aussi une analyse de la littérature cinématographique, nous montrera que la mémoire de 1945 à 1968 fut fortement préoccupée par la glorification de la Résistance et les années de 1969 à 1989 par la déconstruction de cette image de la Résistance universelle, focalisant plutôt sur la collaboration et du vécu des victimes de guerre. Ensuite, le deuxième chapitre se focalisera sur la fin du 20^e siècle qui se caractérisait par un besoin de rectifier le manque de justice aux individus responsables des crimes significatifs pendant l'Occupation. Ce besoin fit l'objet de nombreux procès de personnalités nazis et collaborateurs pendant les années 80 et 90, tels que Klaus Barbie, Maurice Papon, Paul Touvier et René Bousquet. Cette section

analysera aussi les années 90, période contemporaine où le Président Jacques Chirac prononça son allocution célèbre au 53^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv en juillet 1995.

Chacun des trois derniers chapitres examinera un thème de l'allocution de Chirac et la manière dont certains films français récents (sortis depuis 1995) l'incorporent dans leurs structures. Ces thèmes sont le choix et la responsabilité (chapitre 3), les valeurs et l'identité (chapitre 4) et, pour conclure, la vigilance et l'espoir (chapitre 5). Dans le troisième chapitre, une analyse des films récents (depuis 1995) qui examinaient les thèmes du *choix* et de la *responsabilité* commencera par une discussion des films biographiques qui questionnaient la responsabilité d'un film historique d'être authentique et réaliste par rapport à une époque toujours controversée ainsi que d'expliquer au mieux les actions des individus. Puis, les thèmes de la responsabilité collective des autorités françaises et des individus, ainsi que l'écriture (ou plutôt la « réécriture ») du passé pour servir certains agendas seront discutés.

Face à la chute de ses traditions fondatrices et à la diversité de sa population pendant l'Occupation, la France d'après-guerre fut forcée de bien réévaluer son *identité* et de consolider ses *valeurs*. Pour ancrer la discussion sur le concept complexe de l'identité nationale, ce quatrième chapitre (ainsi que l'autre qui le suivra) propose que les récits des films historiques transforment leurs personnages en 'archétypes'; c'est-à-dire que dans chaque film, chaque personnage représente un groupe identitaire de l'époque. La liste des groupes identitaires dans cette section n'est pas intégrale. A l'époque de l'Occupation, la société française fut complexe et se composa en réalité de divers groupes identitaires et souvent contradictoires moins simpliste que la vision binaire des camps de la Résistance et de la collaboration. Compte tenu de l'espace disponible dans cette thèse, il sera impossible d'examiner chacune des identités de cette époque; les expériences des Communistes, des membres de la communauté des gens du voyage, des handicapés, des homosexuels, par

exemple, ne seront pas traités dans cette thèse malgré leur visibilité dans plusieurs films de l'époque. Par contre, la manière dont de nombreux films contemporains mettent les victimes (c'est-à-dire les femmes, les enfants et les Juifs) au centre de leurs récits sera étudiée. La thèse centrale de l'existence d'une « hiérarchie des victimes » qui considère que certains groupes identitaires sont supérieurs aux autres sera soutenue. Après avoir considéré l'inclusion des identités variées dans les récits des films de guerre, ce chapitre examinera la tendance de la période contemporaine depuis 1995 à la commémoration de tous ceux qui vécurent cette période. Mais cette vision collective donne encore lieu à l'oubli de certains, notamment les étrangers et les soldats africains.

Les films historiques, comme actes de commémoration, nous obligent à réfléchir sur le passé à travers leurs personnages principaux, gens auxquels nous pouvons nous associer. En fin de compte, pour évoquer un sens de l'*espoir* et de la *vigilance* chez les spectateurs contemporains des films historiques, cette thèse proposera qu'un film doive tout d'abord représenter les personnages (principaux et secondaires) honnêtes qui firent les bons choix, qui décidèrent (immédiatement ou éventuellement) de s'engager, et de lutter contre une menace qui exista dans leur monde. Ce chapitre final explorera les façons dont un nombre des films français de 1995 à 2015 réagissent à l'appel pour la vigilance prononcé par Chirac en juillet 1995 et comment ces films maintiennent un sens de l'espérance en dépit des horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Suivant le modèle du cinéma des années 40 à 60, les films récents continuent de célébrer les héros français qui luttèrent contre l'Occupant. Certains films récents proposent que les personnages puissent évoluer et, par conséquent, transmettent un message optimiste que les gens ordinaires peuvent devenir des héros. Cette transmission indique l'étendue pédagogique de ces films qui particularisent l'échange intergénérationnel intrinsèque dans un récit des histoires du passé. Puis, ce chapitre considèrera comment les films historiques maintiennent leur pertinence et évoquent l'espérance

et la vigilance en plaçant les événements historiques dans le passé de leur propre récit, approche introspective qui permet au scénariste d'offrir une réflexion sur l'histoire au lieu d'une simple reconstitution. Pour conclure, les séquences finales des films discutés dans la thèse, dont la majorité diffuse un message optimiste, seront analysées.

4.6 Contribution de cette thèse

Cette thèse considérera les films historiques en tant que monuments artistiques et culturels et examinera la construction de ces 'monuments' vers une discussion de leurs thèmes, personnages, structures et images. Ce qui distingue cette thèse est bien sa liaison directe entre les thèmes d'un acte de commémoration sociopolitique (le discours de Chirac le 16 juillet 1995) et ceux des actes de commémorations culturelles qui le suivirent (les films français récents qui représentent l'Occupation). Cette contribution du champ de recherche propose que ce discours de Chirac en 1995, dans lequel il accepta la responsabilité du gouvernement français pour son rôle actif dans l'Holocauste, marque le lancement d'une nouvelle génération qui, depuis les années 90, avait influencé la commémoration et la représentation de l'Occupation nazie. La méthodologie employée ici propose qu'une analyse thématique des actes commémoratifs d'une certaine période révélera l'approche de la société de cette période à la commémoration. Comment une société choisit de commémorer une époque difficile pourra révéler certaines caractéristiques: honte, oubli, amnésie ou bien préjugé. Quels détails seront soulignés, minimisés ou bien ignorés dans les représentations cinématographiques? Quelles seront les conséquences de la manipulation de l'histoire sur la transmission d'une 'vérité historique' et l'identité nationale? En adoptant cette approche méthodologie unique, les thèmes du discours de Chirac cadreront une discussion des structures narratives des films récents pour illustrer l'approche nuancée d'une nouvelle génération des Français qui continue de commémorer l'Occupation et la Deuxième Guerre mondiale. Pour cette nouvelle

génération, c'est la commémoration qui restait encore pertinente au moment où la France entra le 21^e siècle, lorsque la distance chronologique entre la société contemporaine et les événements historiques continuait de s'éloigner. Cette période contemporaine, et les films qu'elle produisit, se caractérise par sa fascination avec « la mémoire de la mémoire » et sa volonté d'épouser un engagement critique avec l'histoire et ses réincarnations.

5. Conclusion

Cette thèse explorera comment le cinéma français de 1995 à nos jours qui suivirent l'appel lancé par Jacques Chirac au 53^e anniversaire d'incarner les valeurs françaises et de "faire le choix de l'espoir" face aux horreurs du passé et aux problèmes du présent. La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France est en constante évolution. L'immédiat d'après-guerre (1945-1969) fut une époque à la fois chaotique, fluide et révisionnelle pendant laquelle le mythe d'une France unanimement résistante fut établie et renforcée. Plusieurs films des années 70 brisèrent ce tabou, transformant le récit de l'histoire de l'Occupation. Ces agendas divers informent l'approche dans lesquels les groupes identitaires contemporains traitent l'histoire de cette époque difficile, sentiment répété par James E. Young qui propose que...

Certains mémoriaux visent à éduquer la génération suivante et à lui inculquer le sentiment d'une expérience et d'un destin partagés, d'autres [sont] érigés en expiation et répondent à un sentiment de culpabilité ou d'auto-glorification.¹¹⁸

Young évoque ici la capacité des monuments, et d'autres représentations de l'histoire, de transmettre les idées et de symboliser les actions individuelles et collectives. Il est nécessaire d'examiner le récit officiel de l'Histoire et les façons dont une nation raconte ses mémoires des événements historiques pour consolider une connaissance sensible, consciente et même optimiste du passé pour mieux confronter les problèmes d'aujourd'hui

¹¹⁸ Young & Tomiche, "Ecrire le monument", p. 732.

et d'avenir. L'analyse thématique des structures narratives, des techniques cinématographiques, des personnages et de la sémiologie des films tracera l'évolution de la commémoration cinématographique de la Deuxième Guerre mondiale en France. Au début, ce travail identifiera le changement générationnel qui se passa pendant les années 70, phénomène qui, selon cette thèse, se répéta (moins violemment) dans les années 90. C'est maintenant ce que nous allons tenter de faire.

Chapitre 1: Avant Chirac, 1945-1989

En première approximation, la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble des souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante.¹

1. Introduction

Les évènements des années noires transformèrent la narration de l'histoire française en un récit troublant. D'après Henry Rousso, le "champ culturel [a été] envahi par les images d'un passé troublant et fascinant."² Afin de consolider l'identité nationale française que chaque Français pouvait accepter (et défendre), un mythe renforçant l'identité résistante de la France fut établi. Ce mythe s'accrut également dans les salles de cinéma. Ce chapitre vise à démontrer l'impact d'une nouvelle génération de population et de réalisateurs, sur la représentation de l'Histoire. La commémoration de l'Occupation dans les champs politiques et culturels de 1945 à 1989 sera examinée. A travers une analyse d'un nombre de films français, cette section montrera que ces quarante-quatre années furent divisées en deux périodes distinctives. La mémoire de la période de 1945 à 1968 fut fortement préoccupée par la glorification de la résistance. Puis l'étude des années de 1969 à 1989 révélera la déconstruction de l'image de la résistance à travers des films qui représentaient la collaboration et le vécu des victimes de guerre. Le chapitre suivant se focalisera sur les années 90, la période contemporaine où Jacques Chirac prononça son allocution célèbre au 53^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv. Nous proposerons que l'allocution de Chirac de 1995 marque le commencement d'une nouvelle génération, encore fascinée par la dichotomie entre la Résistance et la collaboration et préoccupée par 'la mémoire de la mémoire' au moment où la nation entra dans le 21^e siècle.

¹ Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire : Tome 1* (Paris : Gallimard, 1979), p. 25.

² Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à Nos Jours* (Paris : Editions du Seuil, 1987), p. 9.

Le choix moral entre la collaboration et la résistance³ est le sujet le plus traité dans les films et les ouvrages français sur l'Occupation. Les films français de l'immédiat d'après-guerre, en montrant la glorification de ceux qui résistèrent, rendent la décision d'être résistant plus évidente. Selon ces œuvres, les Français furent obligés « moralement » de se joindre à la Résistance et de lutter contre les Allemands à n'importe quel prix. Par ailleurs, la collaboration n'est guère mentionnée dans les films des années 40, qui montrent plutôt une image de la France constituée d'une classe ouvrière héroïque qui se sacrifia pour la défense de son pays.⁴ La prise de conscience commémorative et identitaire de la société française pendant les décennies qui suivirent la guerre évolua progressivement. En effet on passa d'une représentation simpliste de l'héroïsme de la résistance qui dura jusqu'à la fin des années 60, à la honte de la collaboration qui obsédait les scénaristes des années 70. Cette évolution alimente la représentation identitaire de cette dichotomie entre la Résistance et la Collaboration beaucoup plus complexifiée de nos jours.

2. Résistance et collaboration – définition des termes

L'importance identitaire de la dichotomie entre la résistance et la collaboration nous pousse à demander: qu'est-ce qu'un résistant? François Bédaria définit la Résistance comme "l'action clandestine menée, au nom de la liberté et de la nation et de la dignité de la personne humaine, par des volontaires s'organisant pour lutter contre la domination (et le plus souvent l'occupation) de leur pays par un régime nazi ou fasciste ou satellite ou allié."⁵ De plus, pour Olivier Wieviorka, "la Résistance postule la transgression et un risque que

³ Maurice Larkin, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988), p. 82.

⁴ Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity* (Amherst, New York: Cambria Press, 2010), p. 9.

⁵ François Bédarida, "L'histoire de la Résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 11 (1986), 80.

tous acceptèrent et que beaucoup acquittèrent au prix de leur vie.”⁶ Mais Lynne Taylor soutient que “Some forms of resistance [are] undertaken not with the intention of overthrowing the occupier but rather to simply improve their lot and to survive.”⁷ Notant ces citations, on peut conclure que les Français durent considérer à la fois leur circonstances personnelles et leur survie pour trouver un équilibre entre leurs besoins individuels, les besoins (et les droits) des autres, et leurs principes moraux. En examinant cette dichotomie de la Résistance et de la collaboration, il n’est pas utile de parler de ‘bons’ et de ‘méchants.’ Wieviorka nous déconseille de trop schématiser l’image d’un résistant:

L’infinie variété des engagements et des expériences vécues rend, il est vrai, toute généralisation abusive [et que] la variété [des actions résistantes] empêche cependant de proposer une définition globale d’un phénomène assurément placé sous le sceau de la diversité et du pluralisme.⁸

En réponse à ce pluralisme de l’identité résistante, les films des années 40, 50 et même des années 60 sont dominés par un mythe: le mythe d’une communauté héroïque, sans que pour autant ne s’impose de modèle exclusif.⁹ En effet cette communauté héroïque est évoquée à travers les cheminots de *La Bataille du rail* (René Clément, 1946), la famille silencieuse du *Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1949), les prisonniers d’*Un condamné à mort s’est échappé* (Robert Bresson, 1956) et du *Caporal épinglé* (Renoir, 1962), les résistants qui punissent le personnage principal féminin pour se venger pendant la Libération de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), la solidarité d’un village coupé en deux par *La Ligne de Démarcation* (1966) et les résistants organisés de *L’Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969).

⁶ Olivier, Wieviorka, *Histoire de la Résistance 1940-1945* (Paris: Perrin, 2013), p. 15.

⁷ Lynne Taylor, *Between Resistance & Collaboration* (London: Macmillan Press Pty Ltd, 2000), p. 3.

⁸ Wieviorka, *Histoire de la Résistance*, p. 14.

⁹ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l’ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (Paris: CNRS Editions, 1997), p. 158.

La collaboration française pendant les années noires affecta profondément la psyché française.¹⁰ Par conséquent, pendant les années 40, 50 et 60, les réalités les plus dérangeantes de l'Occupation étaient souvent cachées à la perception publique.¹¹ Dominique Veillon demande si l'on peut définir avec précision un collaborateur.¹² Pour elle, "le collabo se situe à l'opposé du résistant; sa démarche est inverse, car non seulement il n'a pas participé à la lutte contre l'ennemi mais il a, pour une raison idéologique, économique, artistique ou autre, aidé directement ou indirectement l'occupant en profitant plus ou moins de la situation."¹³ Les décisions de la majorité des collaborateurs furent déterminées par le cours de guerre. Il y avait un grand désir d'être du côté victorieux, c'est-à-dire du côté des Allemands qui exercèrent l'autorité sur la France. La vie d'un collaborateur passif (et quelquefois actif) fut tellement plus confortable que la vie d'un résistant passif ou actif. D'autre part, le choix de refuser la fatalité de la défaite et d'affirmer son désaccord avec le régime de Pétain ne suffit pas à définir l'engagement résistant – un engagement qui s'incarna avant tout dans des actions, aussi diverses soient-elles.¹⁴ Lynne Taylor cite "a spectrum of possible responses; those between active resistance and active collaboration and even those people uninvolved in the overt politics of the time."¹⁵ Cette variété d'options fut mise en parallèle avec la grande variété de situations individuelles vécues par les Français de cette époque et les choix qu'ils durent, ou choisirent, de faire. Il est donc impossible de généraliser l'expérience française de la Deuxième Guerre mondiale. Les personnages des films français historiques deviennent les divers représentants de la population de l'époque. De plus, ces œuvres n'éclairent pas les

¹⁰ James Chisem, "The Collective Memory of WWII in France: What Factors Have Shaped Remembering of the Second World War in France in the Six Decades Since 1945?", *E-International Relations*, 22 août 2011, <<http://www.e-ir.info/2011/08/22/the-collective-memory-of-wwii-in-france/>>, accédé le 28 septembre 2014.

¹¹ Nathan Bracher, "Bruckner and the Politics of Memory: Repentance and Resistance in Contemporary France", *South Central Review*, 24:2 (2007), p. 67.

¹² Dominique Veillon, *La Collaboration* (Paris: Librairie Générale Française, 1984), p. 6.

¹³ *Ibid*, p. 6.

¹⁴ Wieviorka, *Histoire de la Résistance*, p. 15.

¹⁵ Taylor, *Between Resistance & Collaboration*, p. 2.

raisons diverses de devenir (consciemment ou pas) un collaborateur. On peut citer les représentations de la femme d'*Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) (transformée par son rapport avec un soldat allemand), le vieux couple de *Vieil Homme et l'Enfant* (Claude Berri, 1966) (partisans de l'idéologie politique de Pétain), les autorités françaises de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) (impliquées dans l'Holocauste). Cependant c'est l'absence des collaborateurs français comme personnages étoffés, ces personnes qui firent parties (comme nous savons aujourd'hui) d'un grand groupe identitaire de la population française, sur les écrans qui caractérise cette période de reconstruction; cette reconstruction d'une identité française qui corresponde au mythe résistancialiste.

Le cinéma français se reconstruira vers la fin des années 40 et le mythe gaulliste (d'une France unanimement résistante) l'inflença. Le Centre national de la Cinématographie (CNC) fut créé le 26 octobre 1946, remplaçant le Comité de Libération du Cinéma français (le CLCF). Le CNC, dont l'activité régente toujours la vie cinématographique française près d'un demi-siècle plus tard, est défini comme un établissement public, doté d'une autonomie financière.¹⁶ Pendant les décennies d'après-guerre les cinéastes n'osèrent pas aborder le sujet de la Collaboration puisque le gouvernement, et ses branches culturelles, voulait que la société française s'unifie sous l'idée d'une France qui résista pendant l'Occupation.¹⁷ Les films sanctionnés et financés par les départements gouvernementaux, ou le « cinéma officiel » d'après-guerre, incorporèrent ce sentiment de France résistante en forgeant un légendaire qui avait pour objet de cicatrifier les blessures narcissiques de la nation et d'éroder les particularismes de la Deuxième Guerre mondiale.¹⁸

¹⁶ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français (2^e édition refondue)* (Paris: Armand Colin, 2005), p. 56.

¹⁷ Rémi Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present* (New York: Continuum International Publishing Group Inc., 2002), p. 138.

¹⁸ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 227.

3. Les années 1945 à 1968: La glorification de la Résistance

La mémoire de la Résistance est un vecteur d'une grande importance puisqu'elle façonna l'identité française d'après-guerre. Cette mémoire influença la commémoration de la Deuxième Guerre mondiale pendant la période de 1945 à 1968. Dans cette partie, une analyse sur l'établissement du mythe d'une France unanimement résistante sur les écrans français des années 1946 à 1968 sera faite. Motivés par l'idéologie ou par les circonstances, les résistants des films des années 1945 à 1968 mettent en évidence que les membres de la population française firent consciemment et librement le choix de résister. Dans ces films, la collaboration reste cependant en marge de la société et même si ces représentations acceptent la présence des attentistes, ils sont souvent transformés en résistants par les circonstances. Et quand ces personnes neutres sont confrontées à faire le choix entre la Résistance et la collaboration, les spectateurs des années 40, 50 et 60 pouvaient supposer qu'ils feraient le 'bon' choix, gardant l'intégrité française. Selon ces œuvres, c'est le devoir d'un Français de résister. De nombreux films de cette période de l'immédiat d'après-guerre mettent ce devoir au centre de leur récit. Comme par exemple la résistance informée par l'idéologie collective ou militaire représentée dans les films: *La Bataille du rail* (1946), *Jéricho* (1946), *Paris brûle-t-il?* (1966), *Week-end à Zuydcoote* (1964), *Un taxi pour Tobrouk* (1961), et l'intégrité individuelle ou spirituelle que l'on observe dans les films: *Le Père tranquille* (1946), *Le Silence de la mer* (1949), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Le Caporal épinglé* (1962). *La Bataille du rail* (René Clément, 1946) sortit pendant une période de reconstruction et de réflexion. En effet, les procès de Nuremberg s'ouvrirent le 20 novembre 1945 et les verdicts ne furent pas prononcés avant le 11 octobre 1946. Ces procès éclaircissent les concepts de la responsabilité collective et individuelle. C'était en avril, pendant la transformation de l'industrie cinématographique française et la réflexion

judiciaire internationale que *La Bataille du rail* (René Clément) ainsi que *Jéricho* (Henri Calef) et *Le Père tranquille* (René Clément) sortirent sur les écrans.

Le film de Clément¹⁹ est considéré comme le premier vrai film de la Résistance. Il porte sur l'héroïsme des cheminots et leurs actes de sabotage. L'historien du cinéma français Jean-Pierre Jeancolas le décrit comme semi-documentaire, tourné avec la participation active de cheminots qui lui apportaient "une forte charge de réalité."²⁰ Le réalisme authentique de ce premier long-métrage du cinéaste (ou de ce film) recueillit l'admiration. L'affiche du film le décrit comme "Le chef d'œuvre de René Clément", "Une œuvre puissante et gigantesque", un tribut "à la gloire des cheminots de France." Les actions des cheminots de France dont, d'après Sylvie Lindeperg, la représentation "tend à privilégier le principe de l'interchangeabilité, de l'indifférenciation et de l'anonymat des acteurs"²¹ suggèrent donc que n'importe qui peut devenir un héros. Cette idée collective correspond au mythe résistancialiste: la solidarité, une communauté forte, la fraternité, etc. Mais il est pertinent de noter que le film ne montre aucun cheminot qui refuse de conduire un convoi de déportés. L'Holocauste n'est guère mentionné malgré le fait que ces trains SNCF transportèrent les victimes françaises vers les camps d'extermination. En tournant ce film, Clément cherche une représentation collective de la Résistance, un fait constaté par Lindeperg: "en décidant de produire *La Bataille du rail*, les membres du CLCF [Comité de Libération du Cinéma Français] entendaient tout à la fois glorifier l'action décisive de la Résistance intérieure et sacraliser l'image héroïque du peuple en armes."²²

¹⁹ *La Bataille du rail* fit partie du programme à Cannes en 1946, gagnant le premier prix Méliès, le prix international du jury et le prix pour meilleur réalisateur.

²⁰ Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, p. 60.

²¹ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 76.

²² *Ibid*, p. 81.



Image 2: L'affiche de *La Bataille du rail* “à la gloire des cheminots de France”



Images 3-5: La préparation, le succès et les conséquences du sabotage du train par les cheminots résistants

Roy Armes souligne aussi les scènes du déraillement d'un train et de l'exécution des résistants.²³ Ces scènes illustrent la résistance active et efficace de la communauté résistante des cheminots. En particulier, l'exécution met en valeur l'importance de la solidarité qui permet aux Français ordinaires de défier un occupant puissant et de maintenir leur dignité en face de celui-ci.

Deux autres œuvres de cette période illustrent cette solidarité française dans un mouvement organisé, celle d'une résistance militaire qui représente l'aspect communautaire: *Jéricho* (Henri Calef, 1946) et *Un taxi pour Tobrouk* (Denys de La Patellière, 1961). Chaque film raconte les histoires réelles de l'effort militaire: un raid aérien de RAF sur la prison d'Amiens (*Jéricho*) et les opérations en Libye (*Un taxi pour Tobrouk*). *Jéricho* met en évidence le statut du mouvement résistant en tant que mouvement militaire. Face au débarquement imminent des Alliés, les Allemands prennent en otages cinquante Français innocents dans le but de protéger un train transportant de l'essence qui est bloqué à la gare. Quand les maquisards sont confrontés à ce dilemme (entre continuer leurs efforts pour libérer la France et de risquer la perte de cinquante compatriotes), le chef du réseau ne parle que du besoin de suivre les ordres. "Il y a des otages mais il y a des instructions...Combien d'otages serait-t-il si nous ne vaincrons pas les Allemands?" Les résistants, deviennent alors les soldats d'une vraie armée clandestine qui a pour unique but la défaite de l'occupant. *Un taxi pour Tobrouk* de Denys de La Patellière qui comprend les vedettes du cinéma français de l'époque (Lino Ventura, Charles Aznavour – chanteur bien connu, German Cobos et Maurice Biraud) met aussi en valeur la fortitude française. Cette histoire de quatre soldats des Forces Françaises Libres qui se trouvent égarés dans le désert de Libye en 1942 glorifie les Français, les montrant en personnage forts face aux sévères conditions physiques et psychologiques. Ils font prisonnier un Allemand (Hardy Kruger)

²³ Roy Armes, *French Cinema Since 1946, Volume 1: The Great Tradition* (London: A. Zwemmer Limited, 1966), p. 94.

avec qui ils se lieront d'amitié. Mais cette amitié internationale ne menace jamais la fraternité française. Au moment où l'Allemand saisit l'opportunité de s'échapper, les quatre Français se rallient contre lui. Les soldats se trouvent donc dans une impasse qui dure de nombreuses heures. L'Allemand seul et épuisé, ne peut pas rivaliser l'effort communal des Français (qui dorment à tour de rôle), désarmé lorsqu'il s'endort, il est pris prisonnier encore. *Jéricho* et *Un taxi pour Tobrouk* présentent une vision collective et militaire d'une résistance forte à travers son peuple capable et avide de lutter contre l'occupant, pourtant sans armée officielle après la signature de l'armistice.

Cette discussion de l'armée clandestine est illustrée encore une fois à travers l'œuvre de René Clément avec *Paris brûle-t-il?* (1966). Ce film se focalise sur le résistant guerrier, parti d'une vraie armée des ombres à la veille de la Libération de Paris en août 1944. Le capital est transformé en un champ de bataille et, comme les cheminots de *La Bataille du rail*, les Parisiens deviennent unanimement résistants. Le texte au début du film cite la désunion des réseaux de la Résistance à l'instant de la Libération: "Les Alliés sur le point d'entrer, la Résistance française à Paris, composée de nombreux groupes divers, se querellent amèrement pour mener à la Libération." Néanmoins, malgré cette diversité la Résistance, libèrent leur ville occupée avec l'aide des forces alliées. Ce film montre le renversement de l'occupant et la joie de la population française d'avoir rétabli l'autorité française en France. L'arrestation du maire de Paris par les résistants illustre cette transition. Les résistants demandent que le maire retire sa sache, symbole de son autorité. Le portrait de Pétain qui avait surveillé la scène est aussi confisqué. Le portrait, comme son sujet, perd sa position. Il est nécessaire que les résistants éradiquent immédiatement les traces du vieil ordre. Mais *Paris brûle-t-il?* rend aussi hommage à la puissance de la Résistance individuelle. Les actions d'un seul homme peuvent effectivement changer le destin de son pays entier.



**Images 6-9: Le renversement immédiat des
autorités collaborationnistes**



Image 10: L'acte d'un individu qui bénéficiera la collective

Dans ce film, un seul résistant accomplira l'importante mission, presque impossible, de persuader les forces américaines d'accompagner le Général Leclerc et de le faire entrer dans le capital pour aider l'armée clandestine, faute de fusils et de munitions. En évoquant encore la force de la Résistance, Clément brosse ici une France qui s'engage activement dans la bataille contre l'Allemagne et les forces nazies à travers les sphères collectives et individuelles.

L'expérience individuelle de la bataille contre les forces allemandes se présente dans le récit du *Caporal épingle* de Jean Renoir (1961). Ici, Jean-Pierre Cassel joue le rôle du caporal intitulé, qui va se trouver prisonnier de guerre après la signature de l'armistice. La scène d'ouverture révèle la confusion chez les soldats français à cet instant historique. Guillaume (Jean Carmet) essaie de quitter le camp gardé par les Allemands simplement pour rentrer chez lui. Il découvre que les Allemands libèrent les soldats de toutes les nationalités à l'exception des Français qui étaient gardés pour travailler "pour la nouvelle Europe." Le film présente une image complexe de la vie des prisonniers qui, malgré les conditions sévères dans lesquelles ils sont forcés de travailler, maintiennent leur force mentale. Certains Français perçoivent les bénéfices de la coopération franco-allemande. Ce phénomène rend le caporal central (Jean-Pierre Cassel) furieux, avec son ami, Balloch (Claude Rich). Balloch, exemple d'un Français qui comprend l'erreur de son choix de collaborer, risque sa vie pour réaliser un acte de résistance. L'amitié ne pourra que se reformer après ce geste de résistance. Le caporal tentera de s'enfuir tout au long du film mais chaque fois qu'il est capturé, il retournera plus abattu sans jamais perdre sa détermination. Son état d'esprit inspire les autres prisonniers et en tant qu'individu, il appartient à une communauté fondamentalement antiallemande qui partage le même destin, malgré des origines diverses.

La représentation d'une communauté résistante contre les Allemands dans *La Ligne de Démarcation* (Claude Chabrol, 1966) consolide ce mythe d'unité française. Peu importe leurs métiers ou leurs rôles dans le village, l'instituteur, le curé, le coiffeur, etc., ces villageois continuent à contribuer au mouvement résistant, souvent par le passage de parachutistes de part et d'autre de la frontière entre les zones françaises. Loiseau (René Havard), qui interprète pour l'occupant, est ostracisé quand il tentera de dérober les informations sur l'emplacement d'un parachutiste blessé recherché par les Allemands (un agent des FFL, Michel [Jacques Perrin]). Le médecin Jacques Lafaye (Daniel Gélin), même face aux menaces contre sa femme, ne dit rien sur l'agent, et avale une pilule de cyanure plutôt que de trahir ses camarades clandestins. Pierre, le Comte de Damville (Maurice Ronet), en dépit de Mary, sa femme anglaise (Jean Seberg), qui était mêlée dans les activités clandestines depuis la défaite, est réticent au début. Il cite la futilité de telles actions contre un occupant puissant: "Faire quelque chose? Quoi par exemple? Les résistants font les jeux. Ce que la résistance inspire c'est criminel." En réponse, sa femme déclare qu'ils sont encore victorieux. "Les Allemands n'ont pas réussi à envahir l'Angleterre. Si l'Angleterre est occupée il n'y aura aucun espoir." A la suite de l'arrestation de Mary, le comte se sacrifie pour aider à la fuite de Michel qui sera caché dans un cercueil sur le pont, qui connecte les deux zones de la France. Il fusille deux officiers de la Gestapo pour le protéger et c'est cet acte final résistant qui lui coutera la vie. Ici, la résistance individuelle, incarnée par Pierre et le médecin qui sont martyrisés, est célébrée par la communauté qui fait partie d'une grande résistance. Dans la scène finale, les villageois, en tant que chœur collectif, chantent la Marseillaise tandis que la caméra se concentre sur le drapeau Swastika.

Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1956) représente à la fois la résistance du groupe et la résistance individuelle. Le condamné titulaire, un personnage inspiré de la vie du résistant André Dévigny, est arrêté et fait prisonnier à Fort Montluc à Lyon. Nommé Fontaine dans le film et joué par François Leterrier, le condamné est le héros résistant bien que l'on ne voit pas d'actions guerrières traditionnelles comme pour les cheminots de *La Bataille du rail*. L'historien Vesna Drapac soutient que "Bresson does not project an idealised image of France at war, or even individual Frenchmen at war, but explores motivation and behaviour in a social context."²⁴ Bresson prend une distance tragique pour créer un parcours spirituel de l'évasion d'un résistant.²⁵ Fontaine ne participe pas à une bataille mais seulement à une épreuve intérieure. Il considère toujours soigneusement ses options, et puis il agit. Le film montre sa captivité et puis, son évasion. Il fait le choix de résister encore, même en face de la mort. Dans une conversation avec son voisin, Monsieur Blanchet, un homme manquant d'espoir, Fontaine essaie de promouvoir la résistance autour de lui.

Blanchet: Pourquoi tout ça?

Fontaine: Pour lutter; lutter contre les murs, lutter contre moi, lutter contre les murs. Et vous Monsieur Blanchet, il faut lutter. Et espérer.

Blanchet: Espérer quoi?

Fontaine: De rentrer chez vous, d'être libre.

Blanchet: Libre?

Fontaine: Quelqu'un vous attend?

Blanchet: Personne.

Fontaine: Un ami?

Blanchet: Je n'ai pas d'amis.

²⁴ Vesna Drapac, "Recasting The Heroic Resistance Ideal : Robert Bresson's *Un condamné à mort s'est échappé*", *French Cultural Studies*, 24:4 (2013), p. 379.

²⁵ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 260.

Fontaine: Alors, luttiez quand même. Luttiez pour tous les prisonniers ici.

Plus tard, Fontaine montre encore sa confiance dans le succès futur de la résistance en parlant avec le jeune Jost²⁶, un autre prisonnier.

Fontaine: Prends garde, Jost. La guerre finira un jour et ils vont la perdre.

Jost: Ils ne perdront pas la guerre.

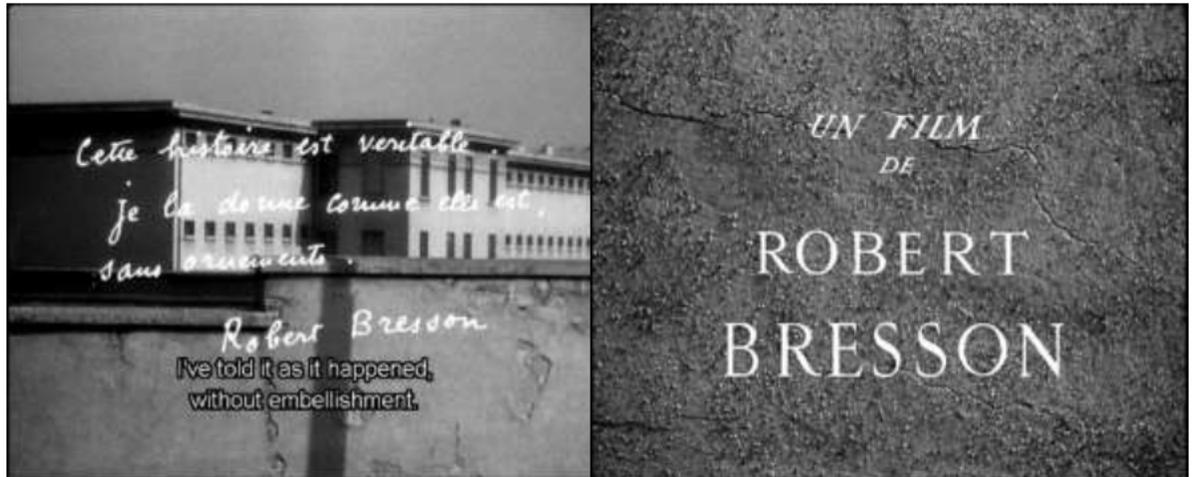
Fontaine: Si, et ils partiront. Ils sont de mauvais anges qui vous laisseront seul dans ton pays, personne ici pour te défendre. Il n'y aura pas pitié.

Le film commence avec la déclaration de Bresson qu'il raconte une histoire authentique: "Cette histoire est véritable, je la donne comme elle est, sans ornements. – Robert Bresson." Pour maintenir l'authenticité et l'intimité entre le cinéaste et le récit qu'il est sur le point de raconter, le texte, présenté avec en fond l'image de la prison nazie à Fort Montluc, est écrit et signé par la main de Bresson. La grande majorité de l'action du récit se passe dans les confins de la cellule de Fontaine en 1943.²⁷ Même le générique du film a pour toile de fond les murs gris qui entoureront le personnage central. Le plan suivant montre la vraie plaque décorant Fort Montluc, commémorant les hommes (souvent résistants) qui y sont morts.

Un aspect fondamental de la représentation de la Résistance est l'image positive de l'appartenance d'un individu à la communauté forte du mouvement résistant. Fontaine lie des rapports avec ses voisins. Ils développent un langage de tapotement sur les murs pour communiquer. Le film illustre la communication comme nécessaire mais à la fois dangereuse. Même si les prisonniers forment une communauté, les opportunités de se parler librement sont cependant rares. Les salles de bains ou les latrines sont utilisées comme points de rendez-vous où ils peuvent discuter de leurs motivations, de leurs peurs et de leurs projets.

²⁶ Joué par Georges Poujoly – Michel de *Jeux Interdits*.

²⁷ Quelques scènes sont même tournées dans la vraie cellule de Dévigny qui fut consultant sur le film. Il fut condamné à mort par Klaus Barbie. Ironiquement, Barbie fut y emprisonnés 30 ans plus tard.



Images 11 et 12: Les plans d'ouverture d'*Un condamné à mort s'est échappé*

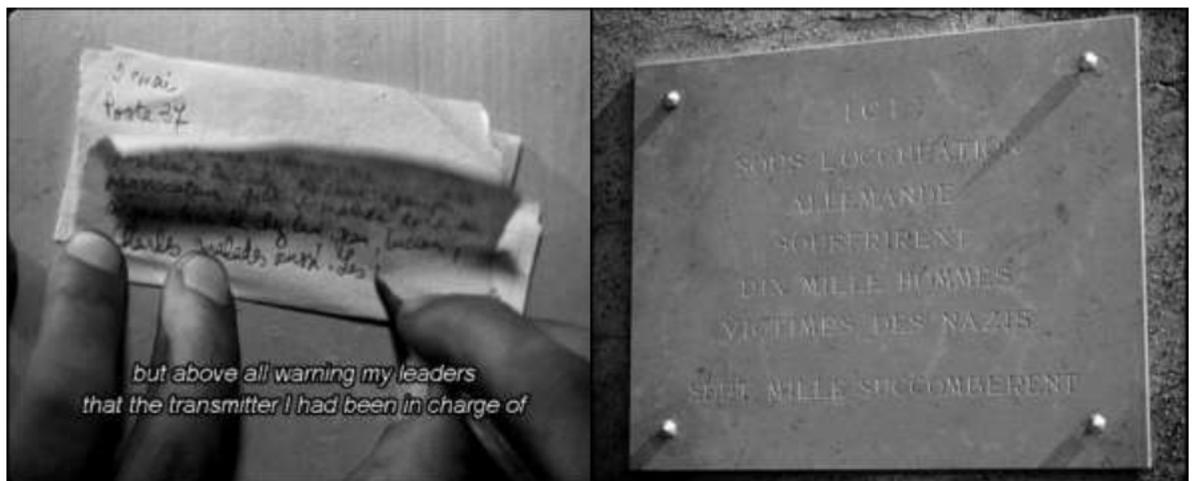


Image 13: La correspondance précieuse

Image 14: La vraie plaque commémorative décorant
Fort Montluc à Lyon



Images 15 et 16: La communauté résistante

Aucun prisonnier ne trahit Fontaine en le dénonçant; en résistants exemplaires ils résisteront tous avec lui. Le film montre que la résistance continue même après leur séjour en prison. Une scène montre trois hommes qui se promènent près de la fenêtre. Ils délivrent les messages, les nourritures et les parcelles assemblées par les travailleuses de l'usine juste à côté de la prison. Selon Fontaine, les messages sont utiles pour transmettre les nouvelles à sa famille mais la chose la plus importante est d'informer les chefs de son réseau qu'il avait raté sa mission de délivrer un émetteur, maintenant entre les mains des Allemands. Ses priorités sont toujours en accord avec son identité de résistant. Les hommes et les femmes qui aident les prisonniers, risquaient leur propre vie pour contribuer au mouvement résistant. Le récit suggère qu'un individu peut influencer son propre destin ainsi que celui des personnes qui l'entourent.

On peut citer d'autres films de cette époque d'après-guerre qui mettent au centre de leurs récits la capacité d'un individu à contribuer au mouvement (selon le mythe gaulliste) national de la résistance, y compris *Le Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1949) et *Le Père tranquille* (René Clément, 1946). Les deux glorifient la résistance civile en célébrant des actes individuels. *Le Silence de la mer* apporte une comparaison intéressante avec *La Bataille du rail* et *Paris brûle-t-il?* du fait de ses origines de production très différentes. Le budget de réalisation du film de Melville était minuscule avec une équipe technique limitée et des acteurs inconnus.²⁸ Comme le souligne Roy Armes, Melville est décrit comme un individualiste²⁹ et le père spirituel de la Nouvelle Vague.³⁰ Il produisit son film avec une indépendance absolue, n'ayant ni permis de production ni droits d'auteur.³¹ Son film est

²⁸ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 201.

²⁹ Roy Armes, *French Cinema Since 1946, Volume 2: The Personal Style* (London: A. Zwemmer Limited, 1966), p. 5.

³⁰ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 201.

³¹ Armes, *French Cinema Since 1946, Volume 2*, p. 32.

une adaptation lyrique et austère³² de la nouvelle éponyme de Henri Vercors qui concerne une famille française, un oncle (Jean-Marie Robain), sa nièce (Nicole Stéphane) (tous les deux ne seront pas nommés) et leur rapport avec un officier allemand pacifiste, Werner von Ebrennac (Howard Vernon), avec qui ils doivent cohabiter pendant l'Occupation. Les deux Français décident de ne pas parler à l'Allemand en acte de résistance. Comme Vercors dans sa nouvelle, Melville médite sur l'image forte du profil de la nièce, une image évoquant une statue ou un visage gravée sur une pièce de monnaie. En évoquant une image qui ne change jamais (une statue par exemple), le film illustre la solidarité et la constance de l'esprit français. Un ami de von Ebrennac à qu'il a confiance, un officier allemand, déclare que:

Nous [les Allemands] avons l'occasion de détruire la France, elle le sera. Pas seulement sa puissance: son âme aussi. Son âme surtout. Son âme est le plus grand danger. C'est notre travail en ce moment.

Mais la fierté française personnifiée par le silence du vieil homme et de sa nièce suggère que l'âme française survivra. Ce n'est que la prise de conscience de von Ebrennac, couplée avec son idéalisme, qui poussa ses hôtes à lui parler. C'est l'occupant qui doit changer, les Français restent résolus et maintiennent leur dignité. Il faut qu'il adhère aux valeurs acceptables des Français pour gagner leur respect. Cette France résolue et forte fut évoquée par les paroles des hommes politiques comme Charles de Gaulle pendant les événements des années 40 qui sera le fondement d'une nouvelle vision pour la France (l'établissement de la Quatrième République en octobre 1946) et l'Europe (la reconstruction de l'Europe avec l'acceptation de l'aide Marshall des Etats-Unis en juin 1947).

Les personnages du *Père tranquille* (René Clément, 1946) et du *Vieil Homme et l'enfant* (Claude Berri, 1966) explorent les nuances de l'identité d'un Français individuel à cette époque. *Le Père tranquille* fut inspiré de l'histoire d'un vrai Français moyen, Edouard Martin, qui maintint une double identité pendant la guerre: horticulteur et chef résistant.

³² Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 260.



Image 17: Le profil de la nièce du *Silence de la mer* évoque l'image de 'Marianne', d'une France forte



Image 18: Les Français restent résolus (et silencieux) face à l'occupant

Noël-Noël, l'auteur du roman dont le film fut adapté, joue le rôle intitulé. Les enfants de Martin sont touchés par la vérité de l'identité de leur père (pas si) tranquille comme le montrent les scènes où sa fille Monique (Nadine Alari) l'embrasse et son fils Pierre (José Arthur) pleure des larmes de fierté devant l'identité d'un père résistant. En particulier, la réunion père-fils est surtout importante parce que Pierre a rejoint le Maquis puisque, selon lui, aucun membre de sa famille ne contribue à l'effort résistant. Dans un documentaire sur le film, *Pas si tranquille que ça*, Sylvie Lindeperg souligne que: "le choix du film est de privilégier une Résistance peu spectaculaire, et qui correspondait beaucoup plus à la réalité des actions de clandestinité de cette époque." Les personnages, décrits par l'historien Noël Herpe comme banals, participent au grand mouvement de la résistance, redonnant sa gloire à la nation française. Dans l'épilogue, Martin reçoit les courriers qui comprennent un catalogue d'horticulteurs intitulé *Nos fleurs pour la prochaine saison*. Cette séquence optimiste nous suggère que la vie quotidienne continuera; Martin réassumera son rôle en tant que père et citoyen français. *Le Père tranquille* propose donc un double discours sur l'identité française où un individu peut être extérieurement attentiste mais résistant en réalité.

Cette acceptation de la présence de deux identités contradictoires chez un même individu est un thème central du *Vieil Homme et l'enfant*, film semi-autobiographique de son réalisateur Claude Berri, enfant juif pendant la guerre. Le vieil homme du titre, Pépé (Michel Simon), est antisémite et nationaliste. Il ne célèbre pas la Libération: "Hier c'était les Boches, aujourd'hui les nègres américains, demain les jaunes." C'est son admiration pour le Maréchal Pétain qui révèle son orientation politique. Pendant un argument, Pépé est poussé à choisir entre le Maréchal et son fils, Victor (Roger Carel). Il répond: "Chez moi, la France c'est lui [Pétain]." Malgré ses opinions, on le perçoit en tant que Français qui prend soin d'un jeune juif vulnérable, Claude (Alain Cohen) et qui se lie d'amitié avec celui-ci.

Mais comme symptôme de cette période d'après-guerre, le vieil homme ne doit jamais se justifier. Selon Berri, en ne découvrant jamais que Claude est juif, il n'est alors pas forcé de confronter les contradictions inhérentes à ses préjugés. Le film a pour but de peindre un portrait nostalgique d'une époque qui comprend, comme le dit le texte au début, de "braves gens qui l'avait accueilli [l'enfant juif, dit Berri...avec] la chaude affection" et pour qui Berri conserve une profonde reconnaissance. *Le Vieil homme et l'enfant* n'adresse pas la question du comportement d'un Pépé conscient des vraies origines de l'enfant avec qui il crée un rapport assez fort. Si le film avait fait sa sortie pendant les années 70, les opinions racistes et nationalistes de Pépé auraient été questionnées. L'innocence de l'enfant couplée avec le pétainisme et les mauvaises idéologies d'un vieil homme, raconté dans un cadre nostalgique soutient les questions d'une nouvelle génération, plus sensible aux aspects sombres de l'Occupation. Même si *Le Vieil homme et l'enfant* et *Le Père tranquille* remettent en question l'identité du Français de l'époque, les deux récits offrent tout de même un point de vue encore optimiste.

A la suite de cela, on vit apparaître dans le cinéma des années 50, des nuances plus complexifiées dans la représentation de l'identité française pendant l'Occupation. Cette décennie fournit quelques exemples d'œuvres qui ne se conforment pas à un modèle clair de la Résistance avec des récits abordant plutôt les aspects divers de la vie française sous l'Occupation. La deuxième décennie d'après-guerre s'ouvrit dans une atmosphère déprimante pour le monde du cinéma.³³ Cette atmosphère est caractérisée par une prise de conscience partielle des effets psychologiques et sociaux des événements de guerre. Les récits de cette décennie commencent à s'éloigner de la glorification et à se plonger plutôt dans des aspects plus sombres, comme par exemple le gaspillage du conflit et l'opportunisme de l'époque à travers le marché noir, etc. Fournier-Lanzoni cite aussi la

³³ Armes, *French Cinema Since 1946, Volume 2*, p. 7.

préoccupation du réalisme psychologique avec une obsession pour les thèmes sombres.³⁴ Entre 1956 et 1969, le cinéma français produisit environ soixante « films de l'Occupation. » En examinant cette période on peut noter une évolution thématique mais qui restait toujours dans le contexte d'une France largement résistante. Rousso argumente que le rôle essentiel du cinéma sous la IV^e République fut de rendre justice au quotidien, au vécu de la majorité des Français pendant ces heures sombres.³⁵ De Gaulle fit son retour après la crise de 1958 poussé par le putsch d'Alger le 13 mai, un coup opposant la formation du gouvernement du Président Pierre Pflimlin en Algérie. Le 28 septembre 1958 vit l'adoption d'une nouvelle constitution et en décembre, de Gaulle fut élu premier président de la V^e République. Selon Rousso, le retour de de Gaulle entraîna un très net regain d'inspiration: plus de trente films entre 1959 et 1962 (autant que pendant toute la période précédente) concernant le thème de l'Occupation firent leur sortie.³⁶ Mais ces œuvres ne font pas disparaître le mythe résistancialiste; en fait, avec une approche plus nuancée, elles le renforcent.

Considéré comme le premier film d'une nouvelle génération de réalisateurs, 'd'auteurs'³⁷, *Jeux interdits* de René Clément (1951) évoque l'impact psychologique de la guerre. Les événements du film se passent en juin 1940 et représentent des Français de la campagne, loin de la guerre – physiquement mais non psychologiquement. Le récit se concentre sur le rapport entre deux enfants touchés indirectement par la guerre qui développent un rapport psychologique intense, chacun ayant besoin l'un de l'autre. Selon le film de Clément, la population française pendant la guerre est transformée en victime par une force invisible. *Jeux interdits* devient une allégorie du gaspillage du conflit qui a pour

³⁴ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 151.

³⁵ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 260.

³⁶ Ibid, p. 263.

³⁷ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 184.

but d'unifier la population des années 50 sous l'idée du pacifisme.³⁸ Le film s'ouvre avec le texte: "Pour avoir su élever à une singularité lyrique et une exceptionnelle force d'expression, l'innocence de l'enfance au-dessus de la tragédie et de la désolation de la guerre." L'ouverture d'un livre décoratif suit ensuite cette déclaration poétique et le couplage de ces deux images évoque un conte de fée, 'permettez-nous de vous raconter une histoire', 'il y a une fois...' L'héroïne de ce conte de fée est Paulette, jeune Française qui, au début du film, survit à un raid aérien qui a tué ses parents et a gravement blessé son chiot. Une femme, pensant que le chiot est mort, le jette dans la rivière d'à côté. Paulette est mortifiée et s'enfuit pour le sauver. La femme, plus concernée par sa propre survie, ne la suit pas. L'horreur du chiot (maintenant bien mort) dans les bras d'une fillette triste, perdue et confuse est une des images les plus troublantes du film tout entier. Le chiot et la jeune fille sont victimes des événements qu'ils ne peuvent pas contrôler.

À la rivière, Paulette rencontre Michel (Georges Pujouly), un garçon un peu plus âgé qui habite à côté. Michel emmène Paulette chez ses parents et ils acceptent la responsabilité de prendre soin d'elle. Les enfants imitent les actions des adultes et construisent leur propre cimetière pour le chiot et les autres animaux morts qu'ils ont trouvés, Paulette ne voulant pas que son chiot se sente seul. Les enfants souhaitent créer un monde de fantaisie loin des adultes et de cette difficile réalité. Les enfants de *Jeux interdits* ne comprennent pas la mort qui les entoure; alors ils remplissent ce vide à travers la création de leur propre cimetière qu'ils ont construit. Après la découverte de Michel comme voleur de croix, les villageois sont perturbés et cet incident coïncide avec l'arrivée de la police française qui ramène Paulette. Les enfants sont séparés après la découverte du cimetière et des croix volées (par Michel). Michel, exaspéré par l'injustice, détruit le cimetière. Paulette, encore une fois seule, sera envoyée à un orphelinat.

³⁸ Michelle Royer, "Shaping and Reshaping WWII: French Cinema and the National Past", *Literature & Aesthetics*, 16:2 (2006), p. 232.



Images 19 et 20: Les plans d'ouverture qui évoquent la qualité d'un conte de fée...“il y a une fois”



Images 21 et 22: L'innocence perdue, les images touchants d'un enfant détressé embrassant le cadavre de son chiot



Images 23 et 24: Le cimetière des animaux



Images 25 et 26: La séquence finale sombre dans laquelle Paulette est perdu dans le monde d'une gare criant pour son ami, Michel qui ne la trouvera jamais

A la gare, une sœur la laisse un instant. Entendant le nom ‘Michel’, Paulette en larmes, essaie de trouver son ami. La caméra révèle que Paulette est perdue dans une grande foule. Les spectateurs ne sauront jamais le destin de Paulette mais l’atmosphère pessimiste créée par Clément implique qu’elle ne survivra pas. Paulette symbolise ici les pertes inutiles et évitables de la guerre. Paulette et Michel sont victimes d’une époque terrible de l’histoire française. La guerre est utilisée comme une simple toile de fond. Le danger lointain de la guerre constitue seulement un drame secondaire du film. Le monde des adultes est vu à travers les yeux d’une enfant. Paulette et Michel conçoivent leur propre forme de résistance; “c’est-à-dire la solidarité, la protection mutuelle et l’intimité innocente et sincère.”³⁹ Une confrontation est visible entre les difficultés adultes et celles touchantes des enfants. La représentation de la souffrance des enfants influence l’approche de nombreux cinéastes quand ils tournent un film de guerre. Ainsi, un bébé devient orphelin quand sa mère est tuée par un bombardement allemand dans *Le Train* (Robert Granier-Deferre, 1971). Anna (Romy Schneider) s’occupera du bébé jusqu’à ce qu’une infirmière les approche.

Infirmière: Il est à vous?

Anna: Non.

Infirmière: Vous connaissez son nom?

Anna: Non.

L’infirmière prend le bébé qui ne connaîtra jamais ses origines et Anna sera finalement soulagée. L’épopée militaire d’Henri Verneuil, *Week-end à Zuydcoote* (1966), transforma aussi les enfants en victimes directes dans une courte scène déchirante. Un médecin identifie les cadavres qui se trouvent en dehors du plan. Il les décrit pendant qu’une infirmière prend des notes. “Inconnu, enfant, sexe indéterminé, âgé de 10 ans...”

³⁹ Royer, “Shaping and Reshaping WWII”, p. 231.

L'expression clinique du médecin souligne l'horreur de la guerre. La question se pose alors de la manière dont les individus traumatisés de cette époque peuvent vivre avec leurs mémoires.

Hiroshima, Mon Amour porte sur une victime de guerre et traite des concepts complexes de la mémoire. Son récit confronte, d'une manière esthétique, les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale à travers les souvenirs d'une femme tombée amoureuse d'un soldat allemand, et incorporent les flashbacks dérangeants du châtement de la Libération de la femme pas nommée (Emmanuelle Riva), tout cela juxtaposé avec les expériences des Japonais après le bombardement d'Hiroshima. L'œuvre de Resnais sur une expérience particulièrement féminine de la guerre, une technique unique en relation des autres films de guerre qui, généralement, isole les personnages féminins aux marges du récit. Ce film crée une esthétique unique à cause de sa forme. Les images du passé de la femme à Nevers se mélangent avec le présent à Hiroshima qu'elle partage avec un Japonais (Eiji Okada). Ne suivant pas un rythme conventionnel, l'histoire de l'amour interdit entre la Française et le soldat allemand à Nevers se révèle petit à petit tout au long du film. La femme essaie de résister à se plonger dans un passé traumatisant mais sa détresse émotionnelle qui atteint ses limites, la force à revivre à la fois la joie et la souffrance de ses expériences de guerre. Arrêtée, humiliée et déshonorée pendant l'épuration, elle, en tant que collaborateur, a été punie. Ses mémoires continuent de la hanter et la leçon morale continue; celle de la vénération de la Résistance couplée avec la condamnation de la collaboration de n'importe quelle sorte soit-elle. Le mythe résistancialiste est encore une fois, ici renforcé. Un thème récurrent dans la filmographie de Resnais est la mémoire. En 1955, avec le soutien financier du Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale et le Réseau du souvenir, Resnais réalisa un film de court-métrage de trente minutes sur les camps de concentration



Image 27: La femme (Emmanuelle Riva) dans *Hiroshima, Mon Amour*. Le visage humilié de la collaboration cadré par les ombres symboliques.



Image 28: Le brouillage de mémoire. Une conjoncture entre le passé et le présent.

pour commémorer le dixième anniversaire de leur libération et pour rendre hommage à la souffrance des victimes de l'Holocauste.

Nuit et brouillard est une mission contre l'oubli. Resnais accepta de signer son contrat sous la condition que le poète et survivant de camps, Jean Cayrol, participe aussi. Cayrol contribua au développement du scénario et narra également le film. Le film mélangeait la pellicule montrant les camps du présent (en 1955, en couleur) et les images d'archives en noir et blanc montrant les horreurs des camps. *Nuit et brouillard* créa de nombreuses controverses pendant et après son tournage. Un producteur de l'époque, un certain Anatole Daumont, soutint que le film ne sortirait jamais dans une salle à cause de sa thématique et de sa violence.⁴⁰ De plus, les censures gouvernementales suggérèrent le coupage des dix dernières minutes à cause des images choquantes des cadavres. Mais Resnais refusa de les couper dans une lettre formelle. Mais dans les négociations, il finit par compromettre à faire disparaître le képi distinctif d'un gendarme français montré gardant le camp d'internement de Pithiviers (établi par les Allemands, mais administré par les Français). Sélectionné pour le Festival de Cannes, en 1956, il subit encore une fois l'épreuve de la censure.⁴¹ Dans la même interview avec *Etoiles du cinéma* en 1994, Resnais admit qu'il n'avait pas vu ce gendarme pendant le tournage mais il avait dû transiger sous la pression des acheteurs du film. La réaction sensible à la représentation des autorités françaises comme (partiellement) responsables des crimes pendant l'Occupation prouve que le moment de la confrontation de la nation française avec son passé n'était pas encore arrivé. Malgré ces obstacles, Resnais réussit à créer un document qui traite de la pertinence durable de l'Holocauste. Roy Armes déclare que le film accomplit le but presque impossible d'inclure les horreurs les plus atroces du régime nazi dans une œuvre d'art. Les mots finals résonnent encore chez les spectateurs contemporains, comme une prévention contre l'oubli:

⁴⁰ Interview avec Alain Resnais, *Etoiles du cinéma*, 1994.

⁴¹ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 261.



Images 29 et 30: Les images d'archives démontrant l'immensité, la cruauté et la désolation de l'Holocauste



Image 31: L'entrée du camp d'Auschwitz au début des années 80 (pendant le tournage extensif du film)



Image 32: Le képi distinctif d'un gendarme français qui garde le camp de Pithiviers. C'est cette image que les censeurs veulent faire couper.



Images 33 et 34: Les images du passé et du présent sont mises en parallèle

Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazies sont démodées. Neuf millions de morts hantent ce paysage. Qui de nous surveille cet étrange observatoire pour nous avertir la venue de nos nouveaux bourreaux. Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre? Quelque part parmi nous, il reste des Kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus...Et regard nous, regardons sincèrement ces ruines, comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous des combles. Nous feignons de prendre l'espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guéri cette peste concentrationnaire. Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays. Et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas un cri sans fin.

Nuit et brouillard nous rappelle que l'histoire peut se répéter si nous ne sommes pas vigilants. Les Nazis ne furent pas des monstres, ils furent seulement des humains. Les cadavres de la fin sont des corps de vraies personnes, de vrais humains. La continuité des conflits dans le monde reflète la nature cyclique et tragique de l'histoire.

Cette tendance d'humaniser les expériences des individus de la Deuxième Guerre mondiale, dans n'importe quel groupe identitaire, continue avec *La Traversée de Paris* (1956). Dans son adaptation cinématographique d'une nouvelle de Marcel Aymé, le réalisateur Claude Autant-Lara évite de célébrer le culte de l'héroïsme. Par contre, il livre un regard féroce anarchiste sur les années noires, où il évoque "une France sale, vilipendée par le prisonnier, une période des trafiquants et des profiteurs de guerre."⁴² A sa manière, *La Traversée de Paris* fut une première pierre lancée dans le jardin de mythes naissants.⁴³ Ce travail de redéfinition des normes historiques questionne en particulier le ravitaillement et le marché noir.⁴⁴ Dans *La Traversée de Paris* (1956), les personnages et leurs statuts sociaux sont définis par leurs métiers. Marcel Martin (Bourvil), homme pauvre mais consciencieux, doit livrer quatre valises pleines de porc de la rue Poliveau dans le 5^e arrondissement (Jardin-des-Plantes) à un boucher, Marchandot (Robert Arnoux), à Montmartre (de l'autre côté de Paris) mais son complice habituel vient d'être arrêté, alors ses projets seront perturbés. Puis il rencontre un homme mystérieux, Grandgil (Jean Gabin) qui accepte de l'aider. Le ton satyrique et ironique du récit se développe grâce au contraste

⁴² Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 292.

⁴³ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 260.

⁴⁴ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 268.

entre ces deux personnages centraux. Le rapport entre les deux hommes fluctue pendant le film. Selon Fournier Lanzoni, le cinéma d'après-guerre se concentre sur l'existentialisme et la libre volonté d'un individu à décider de son propre destin.⁴⁵ Mais ici Martin est un personnage qui ne contrôle guère la direction de sa vie. Comme livreur, ses routes sont prédéterminées par les autres. Martin est poussé par son besoin de survivre mais les motivations de Grandgil seront mises en question quand sa richesse deviendra évidente. Ensuite, les deux hommes sont arrêtés par les Allemands, mais le statut et la célébrité de peintre de Grandgil le sauve mais Martin, sans statut social n'a aucune chance d'être sauvé. La séquence de l'arrestation à l'extérieur de la boucherie de Marchandot présente une esthétique dans laquelle Autant-Lara confirme ses talents, (du fait de sa formation), de décorateur.

La transition soudaine entre la farce et la tragédie crée une fin discordante qui, d'après Armes, nie le triomphe du film entier.⁴⁶ En effet, les spectateurs assument que Martin sera fusillé mais dans l'épilogue, on retrouve les deux hommes se rencontrant finalement encore dans une gare, Grandgil comme voyageur et Martin comme porteur. Le film se termine sur cette situation de farce où Martin porte encore une fois les valises des autres. On ne découvrira jamais le destin de Martin mais la conscience de Grandgil (qui d'ailleurs ne semble pas se sentir coupable) est claire. L'ambiguïté du message du film est le reflet de cette même ambiguïté dérangeante et manipulée inhérente dans le traitement de l'histoire de l'Occupation de l'après-guerre.

Pendant les années 60, les thèmes de l'Occupation et de la guerre se banalisèrent. Cette décennie fournit un cadre à des comédies légères comme les très populaires œuvres de Gérard Oury comme scénariste (*Babette s'en va-t-en guerre* en 1959) et réalisateur (*La Grande Vadrouille* en 1966). Brigitte Bardot, vedette du cinéma mondial des années 50 et

⁴⁵ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 147.

⁴⁶ Armes, *French Cinema Since 1946, Volume 1*, p. 120.

60, joue le rôle principal dans *Babette*. Jeune Française innocente, Babette arrive à Londres pour travailler pour le Général de Gaulle. Grâce à sa ressemblance extraordinaire avec la maîtresse d'un général allemand, von Aremberg (Hannes Messemer), Babette est choisie pour une mission dangereuse. Pendant son entraînement, elle tombera amoureuse d'un soldat français, Gérard (Jacques Charrier), qui doit l'accompagner en France. Cette comédie met l'accent sur la beauté physique de Bardot et les réactions qu'elle suscite chez les rôles secondaires masculins. Malgré le scepticisme des soldats, Babette trouve toujours des solutions créatives d'une façon unique et optimiste. Comme son nom de code, le léopard, cette jeune Française change ses tâches, devenant héroïne résistante qui fait une contribution significative dans la libération de son pays. En tant que scénariste, Oury offre aux spectateurs français un récit comique mais aussi savamment aligné au mythe gaulliste.

Le film le plus populaire de Gérard Oury reste *La Grande Vadrouille* (1966), une œuvre si appréciée qu'on la sortit en juillet 2016 pour marquer son 50^e anniversaire dans les salles françaises. D'après Rousso, c'est le seul film qui dut faire regretter aux enfants des mal-nourris des années 40 de ne pas avoir vécu à cette époque.⁴⁷ Il raconte l'histoire de Français ordinaires et leurs efforts pour aider la mission de sauvetage des pilotes anglais abattus pendant un vol au-dessus de Paris. Le récit amène de nombreux malentendus et problèmes amusants tout en analysant les stéréotypes nationaux. Bourvil et Louis de Funès, deux visages très connus dans le cinéma d'après-guerre, représentent les diverses classes sociales: Augustin Bouvet (Bourvil), peintre de façade, et Stanislas Lefort (de Funès), chef d'orchestre. Ces deux Français imparfaits (Bouvet comme héros réticent et Lefort comme égocentrique) se querellèrent tout au long du film.

⁴⁷ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 266.



Images 35 et 36: L'arrêt de Marcel et Grandgil dans *La Traversée de Paris* (1956) démontre l'aptitude esthétique du réalisateur, Claude Autant-Lara



Image 37: L'affiche de *Babette s'en va-t-en guerre* (1959)



Image 38: La solidarité franco-anglaise exprimée par un espoir commun pour la 'Victoire'



Image 39: "On a gagné!" La fin triomphante de *La Grande Vadrouille* (1966) pour fuir les Nazis (et la réalité)

C'est leur implication dans la mission des Anglais qui transforme à la fois leur rapport et leurs identités en tant que résistants actifs. En général, les personnages de *La Grande Vadrouille* expriment l'optimisme de la Résistance à travers leurs amitiés improbables. Le film n'explore pas l'opportunité des Français de se trahir les uns les autres mais exprime surtout la certitude que la population française était unanimement résistante. Par exemple, les sœurs infirmières à l'Hospice de Beaune n'hésitent pas à cacher les Anglais et à aider leur fuite. Le choix de résister ici est clair, et jamais questionné. Cet optimisme émerge encore pendant un échange entre une Française résistante, Juliette (Marie Dubois) qui partage un moment de solidarité avec Peter Cunningham (Claudio Brook), un des Anglais, quand il est capturé; tous deux forment un 'V' subtil symbolisant la Victoire. Finalement, malgré les obstacles (incarnés par les Allemands ineptes mais toujours dangereux), les soldats et les civiles (maintenant résistants à travers leur implication), les personnages arrivent à une fin heureuse et inévitable où les Français et les Anglais s'échappent par avion laissant les soucis de l'Occupation derrière eux. Vingt ans après la fin de l'Occupation, la France entreprit un processus d'introspection qui commença à humaniser le vécu de la guerre avec tous ses aspects noirs et légers. Mais on peut se demander si la tragédie du passé fut réellement confrontée par la France. En réalité cette confrontation n'apparaîtra qu'à la fin de la décennie.

4. Les années 1969 à 1989: Une nouvelle génération

Les vingt années entre 1969 et 1989 sont caractérisées par les défis du récit officiel de la guerre et le statut de la France en tant que nation unanimement résistante. Plusieurs événements et controverses mirent en évidence les contradictions inhérentes dans la mémoire officielle de la Deuxième Guerre mondiale. Les événements de mai 1968 marquèrent un changement significatif dans le traitement de l'histoire de l'Occupation.

Incontestablement, c'est en 1969 où l'on remarqua la fin d'une époque qui constituait la puissance symbolique et réelle de la Résistance et le début d'une nouvelle ère préoccupée par les enjeux de légitimité.⁴⁸ Les jeunes Français répondirent à la réécriture de l'histoire, en démantelant « l'amnésie sociale » et en transformant la mémoire publique de l'Occupation.⁴⁹

Dans le cinéma de cette époque, Richard Golsan, en 2000, avec l'avantage d'un recul considérable, n'arrive pas à nommer un film français récent qui avait eu, selon lui, le même impact profond sur la mémoire collective ou conscience nationale que les films des années 70 citant en particulier, *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien*. Golsan soutient que: "At least where film is concerned, the general tendency has been to consider post-1970s works to be indicators of the state of the memory of Vichy at the time the work appears rather than path-breaking works containing new historical insights or significant revelations about the period."⁵⁰ Ce phénomène correspond à la tendance scolaire contemporaine d'analyser le récit de l'histoire et marqua le début des études de la mémoire. Selon Royer, pendant les années 70 les représentations les plus fidèles de Vichy réveillèrent les mémoires les plus refoulées.⁵¹ La section suivante analysera les films de cette période où une nouvelle génération de scénaristes (et spectateurs) confrontaient les aspects les plus sombres de la période sans se concentrer sur la Résistance: la collaboration, l'Holocauste et l'expérience des victimes.

⁴⁸ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 411.

⁴⁹ Chisem, "The Collective Memory of WWII in France".

⁵⁰ Richard J. Golsan, *Vichy's Afterlife History and Counter-History in Post-War France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), p. 6.

⁵¹ Royer, "Shaping and Reshaping WWII", p. 233.

4.1 L'entrée dans les ombres qui entourent la lumière de la Résistance: *L'Armée des Ombres* (1969)

En septembre 1969, en opposition à l'atmosphère brûlante de la société française de l'époque, la sortie de *L'Armée des Ombres* (Jean-Pierre Melville) signala que le cinéma français retournait à une évocation de l'image gaulliste, et donc héroïque de la Résistance.⁵² Melville lui-même fut membre de la Résistance pendant la guerre entre 1941 et 1943. Son film, tiré d'un roman de Joseph Kessel qui l'écrivit pour documenter ses expériences comme résistant⁵³, possède donc une double qualité d'expérience vécue. L'histoire commence en octobre 1942 à l'époque où la Résistance devenait de plus en plus forte.⁵⁴ *L'Armée des Ombres* propose une vision plus épurée et plus fidèle d'un réseau d'une France libre.⁵⁵ Fournier Lanzoni suggère que la Résistance est glorifiée par Melville mais soutient toutefois que sa représentation est très honnête comme le confirme aussi les critiques.⁵⁶ Le dilemme du choix moral y est représenté et Melville cherche à renforcer la fierté nationale française: si on est français, on doit lutter contre les Allemands. Selon Sylvie Lindeperg, *L'Armée des ombres* est "une mise en pratique cinématographique du drôle de jeu de la clandestinité."⁵⁷ Melville démontre ainsi que la majorité des résistants est mort avant même de savoir leur contribution à la France pour gagner la guerre et pour reconstruire une identité française remplie de fierté.⁵⁸ Les résistants y sont représentés comme des héros nobles mais méconnus. Ils n'ont rien à voir avec les images des héros toujours forts, courageux et honorables. On peut soutenir que les résistants se sont ici conformés à une idéologie collective qui remplaça leurs considérations individuelles.

⁵² Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français* (Paris: Flammarion, 1995), p. 266.

⁵³ Amy Taubin, "Army of Shadows: Out of the Shadows", *The Criterion Collection*, 11 janvier 2011, <<http://www.criterion.com/current/posts/483-army-of-shadows-out-of-the-shadows>>, accédé 2 août 2013.

⁵⁴ Larkin, *France Since Popular Front*, p. 108.

⁵⁵ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 265.

⁵⁶ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 265.

⁵⁷ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 337.

⁵⁸ Scott Tobias, "The New Cult Canon: Army of Shadows", *The AV Club*, 22 octobre 2009, <<http://www.avclub.com/articles/army-of-shadows,34392>> accédé 2 août 2013.

Les personnages, touchés psychologiquement par le danger qui les entoure⁵⁹, ont une fonction de symbole. Philippe Gerbier, par exemple, est représenté comme le héros de l'histoire dont les spectateurs suivent le trajet. Dans le même réseau de résistants, il y a des opinions extrêmement différentes. Les voix-off de Gerbier (Lino Ventura) et Jean-François Jardie (Jean-Pierre Cassel) articulent les pensées intimes des personnages principaux, leurs motivations et leur traitement de la philosophie noble entourant l'idée de la Résistance. Le spectacle de l'exécution ratée de Gerbier joue un rôle très important dans la représentation d'une crise identitaire du personnage principal et de l'identité nationale française. Les prisonniers doivent courir pour survivre; le premier au mur aura une autre chance de survivre jusqu'à la prochaine exécution. En réponse à la certitude du colonel allemand que chaque homme courra, Gerbier décide de ne pas courir pour garder son sens de l'intégrité. Mais quand les balles volent dans l'air, Gerbier se met alors à courir. Puis il est sauvé par les autres membres du groupe. Plus tard, pendant ses réflexions sur l'évènement, il regrettera cet acte et s'en voudra d'avoir été lâche en courant.

Néanmoins, cette œuvre se distingue de celle de ses prédécesseurs lorsqu'elle questionne la solidarité française collective par son introduction de l'idée que les résistants français ne peuvent pas avoir confiance en leurs compatriotes. Ici, les résistants sont désespérés de survivre. Les personnages principaux luttent contre les Allemands à n'importe quel prix. Ils vivent dans une époque de peur et de trahison dans laquelle ils ne peuvent faire confiance à personne et chaque décision prise détermine leur destin. Mais même s'ils survivent à la guerre, chaque résistant doit vivre avec les conséquences de son comportement pendant cette époque. Le film comprend des images montrant la violence, la politique et l'isolement de ceux qui choisissent de devenir membres du maquis pendant la guerre.

⁵⁹ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 265.



Image 40: L'angoisse intérieure de Jean François (Jean-Pierre Cassel) dans *L'Armée des Ombres* (1968)



Image 41: Mathilde (Simone Signoret), martyre de la Résistance



Image 42: Nos héros se conduisent à la 'triomphe' qui émergera des ombres titulaires

L'important sens identitaire des résistants est le résultat de décisions difficiles qu'ils ont prises pendant la guerre. La tragédie de cette histoire se manifeste à travers le danger toujours présent quand on vit clandestinement ou pendant une guerre. Chaque décision que l'on prend peut avoir des conséquences mortelles. Les personnages appartiennent à une tragédie, comme le texte final le démontre:

Claude Ullmann (*Le Masque*) eut le temps d'avaler sa pilule de cyanure, le 8 novembre 1943. Guillaume Vermersch (*Le Bison*) fut décapité à la hache dans une prison allemande, le 16 décembre 1943. Luc Jardie mourut sous la torture, le 22 janvier 1944. Finalement, le 13 février 1944, notre héros Philippe Gerbier, décida cette fois-là de ne pas courir.

Aucun personnage ne survivra, mais dans le cadre final du film, l'Arc de triomphe est encore une fois montré pour symboliser la victoire.

4.2 La collaboration collective: *Le Chagrin et la pitié* (1971)

En représentant la vie quotidienne des habitants de Clermont-Ferrand, capitale de la région d'Auvergne, sous l'Occupation, *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls rompt une véritable omerta nationale.⁶⁰ *Le Chagrin et la pitié* est un long documentaire comprenant des entrevues entre les témoins de l'Occupation. Chacun raconte son expérience personnelle et essaie d'expliquer son comportement pendant cette époque. Les témoins français, anglais et allemands, les collaborateurs, les résistants, et les passifs sont interviewés par Ophüls lui-même. Suivant une chronologie sommaire de l'Occupation, le film est divisé en deux parties: *L'effondrement* et puis *Le choix*. La première partie se concentre sur la collaboration, la défaite et « l'attentisme » des Français pendant la première moitié de la guerre.⁶¹ La deuxième partie examine la montée des forces de la Résistance et les ramifications du réseau collaborateurs pendant la Libération et l'épuration. À travers les voix diverses des témoins et l'utilisation d'images d'archives, Ophüls brosse

⁶⁰ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 267.

⁶¹ McLaughlin, *French War Films and National Identity*, p. 163.

un portrait complexe de la société française. *Le Chagrin et la pitié* ouvrit la voie à une approche individualiste de cette période, significative de l'esprit émergent du moment.⁶²

Sa puissance venant de sa capacité à 'briser le miroir' construit pour protéger la mémoire d'une France résistante, attire l'attention des autorités des années 70. Selon Kirschner, Pompidou essaya de le censurer, interdisant son émission croyant que "the unity of France was more important than regurgitating the past."⁶³ Le film eut donc deux dates de sortie, 1969 (la fin de son tournage) et 1971 (son émission télévisée qui fut finalement permise par les autorités françaises). *Le Chagrin et la pitié* provoqua un choc à la fois significatif et salutaire ainsi qu'un regain d'intérêt pour cette période.⁶⁴ Ophüls (très couvert par la presse) cassa le consensus historique et brisa le cadre collectif que constituait, même de manière mensongère, le souvenir commun de l'Occupation, élément du patrimoine national.⁶⁵ Le réalisateur voulut "raconter l'histoire de l'Occupation d'une façon libre et démystificatrice"⁶⁶ et Frodon justifie ses visions nommant *Le Chagrin et la pitié* un film qui traverse "de la démystification à la démythification."⁶⁷ Ici, Frodon raconte la nature mythologique du statut résistant dans les décennies avant les années 70 et l'effet significatif de cette œuvre de la briser. Selon Dominique Veillon, Ophüls explora "le courage et la lâcheté en période de crise avec aussi le but de s'attaquer au poncif selon lequel la grande masse des Français a eu une attitude héroïque tout au long de la guerre."⁶⁸ Sorti moins d'un an après la mort de de Gaulle et moins d'un an avant la grâce accordée par Pompidou au chef milicien Paul Touvier (personnage qui sera discuté dans le chapitre à venir), *Le Chagrin et la pitié* rejette le mythe du sauveur et sonde fiévreusement la grande

⁶² Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 269.

⁶³ Sheldon Kirshner, "France's Struggle to Accept its Complicity in the Holocaust", *National Post*, 11 décembre 2014. <<http://fullcomment.nationalpost.com/2014/12/11/sheldon-kirshner-frances-struggle-to-accept-its-complicity-in-the-holocaust/>>, accédé 8 octobre 2014.

⁶⁴ Veillon, *La Collaboration*, p. 9.

⁶⁵ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 269.

⁶⁶ Veillon, *La Collaboration*, p. 10.

⁶⁷ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 269.

⁶⁸ Veillon, *La Collaboration*, p. 10.

bouche d'ombre d'un peuple présenté comme enclin au pétainisme et à l'antisémitisme et voyait dans la Libération le point paroxystique des luttes hexagonales.⁶⁹

Le Chagrin et la pitié est aussi unique à cause de sa forme. En effet, le film repose d'abord sur le témoignage des gens qui ont vécu pendant l'Occupation fournissant son authenticité au discours du film tout entier. En reflétant l'honnêteté, la réflexion et l'acceptation des idéologies qui inspirent les Français, leur comportement et leurs choix, l'œuvre glorifie aussi les témoins qui s'interrogent sur leur comportement pendant l'Occupation. En plus, tout cela donne l'occasion de développer "une manière de faire coexister les mémoires sans les confronter et sans les transformer en guerre des mémoires."⁷⁰ L'idéologie du film est formée par la manipulation et le rapport entre quatre forces de l'histoire: le passé, le présent, la mémoire subjective et les faits historiques.⁷¹ Le message du film reste que les Français ne furent pas tous des héros. Il comprend des opinions variées et se concentre sur la sphère administrative puisque c'est dans ce domaine que les hommes politiques avaient l'occasion de défier l'influence politique allemande en France.

Le montage créatif du film crée des moments d'harmonie ou de discordance qui devront être jugés par les spectateurs eux-mêmes. Le montage exprime fortement l'ironie; quand quelqu'un ne peut pas se souvenir de quelque chose ou il ne semble pas fidèle à la vérité historique, les spectateurs voient les images d'archives qui démontrent souvent le contraire. Le film n'est ni une discussion ni un débat entre les témoins car les témoins n'ont pas l'occasion de s'entendre les uns les autres. Le film présente donc des arguments

⁶⁹ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 403.

⁷⁰ Béatrice Vallaëys, "On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant: Une entrevue avec l'historien Pierre Laborie", *Libération*, 29 janvier 2011, <http://www.liberation.fr/societe/2011/01/29/on-se-sert-de-la-resistance-tout-en-la-denigrant_710839>, accédé 15 septembre 2013.

⁷¹ McLaughlin, *French War Films and National Identity*, p. 160.

contradictoires et fragmentés. À travers ce montage, Ophüls façonne des conversations virtuelles entre la mémoire subjective et la mémoire historique.

Cette combinaison de l'analyse scientifique et de la créativité cinématographique inspire la quête de vérité et c'est grâce à ce mélange qu'on comprend la 'pédagogie' du film. D'après Laborie, sa sortie créa une nouvelle perception de l'identité française: "À la suite du *Chagrin et la pitié*, il n'y a absolument plus eu la moindre interrogation critique: en gros les Français ont été répugnants, indignes, c'est devenu une vérité d'évidence."⁷² Les spectateurs voient les visages des gens qui ont vécu pendant cette époque et entendent leur histoire. Mais la question de la confiance que l'on peut accorder au récit des témoins qui tous voulaient protéger leur propre intégrité identitaire, se pose alors. En effet, Sonia Combe affirme que "C'est dire si, masquées derrière la quête de vérité, peuvent se cacher de petites blessures identitaires qui, elles aussi, contribuent à brouiller le débat et la scène."⁷³ Ce qu'on voit ne correspond pas à ce qu'on entend dans le film. Ophüls transmet plutôt l'idée que souvent ce dont on se souvient (ou ce qu'on dit se souvenir) et ce qui s'est vraiment passé, peut être très différents.

La sortie au public éventuelle du *Chagrin et la pitié* en 1971 fut considérée par McLaughlin et d'autres comme une réponse aux luttes de mai 1968 en réaction contre la combinaison d'hypocrisie, de silence et de manipulation des récits qui entouraient l'Occupation. Finalement, comme les films de l'époque suivante (les années 70 et 80) c'est une représentation de l'Occupation mais aussi de l'époque dans laquelle il fut réalisé; Ophüls projeta en effet sur le passé le présent d'un soixante-huitard.⁷⁴ En examinant la société française des années 70 et la société de l'Occupation, cette œuvre on remet en

⁷² Vallaëys, "On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant".

⁷³ Sonia Combe, "Témoins et historiens: pour une réconciliation" dans Jean-François Chianteretto & Régine Robin (eds), *Témoignage et écriture de l'histoire: Décade de Cérisy 21-31 juillet 2001* (Paris: Editions L'Harmattan, 2003), p. 22.

⁷⁴ Vallaëys, "On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant".

question la mémoire populaire et historique. Ophüls eut un impact psychologique sur l'environnement culturel français. Rousso soutient aussi que le film présentait un paradoxe très moderne: paradoxe qui, "en jetant bas le mensonge de l'histoire officielle, ouvre la possibilité de remettre en cause l'histoire elle-même, ses élans, ses tragédies, ses atrocités, mais aussi ses promesses de temps meilleurs."⁷⁵ Le public français voulait ignorer la honte de l'Occupation mais en réalisant ce film, Ophüls créa un portrait social de la France que les Français ne pouvaient plus ignorer.

Le Chagrin et la pitié gagna l'Oscar pour le meilleur documentaire en 1971; depuis les spectateurs français et internationaux de l'époque le décrivent comme un documentaire révolutionnaire à cause de son authenticité et de sa portée.⁷⁶ Même si la majorité des opinions fut positive, quelques critiques identifièrent aussi ses limitations: un discours dominé par des voix masculines et des détails souvent manipulés ou manquant. De plus, utilisant *une* ville comme modèle du pays entier le film crée des stéréotypes qui donnaient une image réduite de la France. D'autre part, contrairement à la convention des documentaires, la pellicule d'archive sert d'accompagnement aux entrevues plutôt que de représenter les faits historiques. En face de l'image réduite de la France résistante qui dominait les écrans français avant la sortie du *Chagrin et la pitié*, l'extrême de la représentation de la collaboration était nécessaire afin de trouver un équilibre entre les deux.

Le film d'Ophüls est un document important qui propose un modèle pour la construction de l'histoire dans le cinéma comme exercice diversifié, critique et (nécessairement) créatif. La question de la parfaite objectivité d'un film se pose alors. L'influence des choix du monteur et du réalisateur pour développer la structure, la musique et la narration ne peut pas être ignorée par les spectateurs. D'après Laborie, "sur le sens

⁷⁵ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 269.

⁷⁶ McLaughlin, *French War Films and National Identity*, p. 163.

qu'on donne aux différents événements, l'interprétation qu'on peut en faire, nous sommes dans une relecture permanente de l'histoire."⁷⁷ Grâce au mélange de subjectivité et d'objectivité, les spectateurs doivent finalement trouver un sens à l'amalgame de ces différents éléments et tirer leurs propres conclusions.

4.3 La collaboration individuelle sans idéologie: *Lacombe Lucien* (1974)

La nature fracturée de la société française de cette époque révéla que les Allemands n'étaient pas les seuls ennemis des Français qui choisirent de lutter contre l'Occupation. En effet, avant la sortie de *Lacombe Lucien* en 1974, les Français pouvaient croire que les collaborateurs français représentaient seulement une minorité forcée de collaborer par les Allemands. *Lacombe Lucien* est considéré comme le premier film de fiction qui représentait une autre identité plus réaliste des Français pendant l'Occupation.⁷⁸ Audacieux et dérangeant, *Lacombe Lucien* "n'est pas un film 'procollabos' mais surtout une exploration de la banalité du mal et cette banalisation du mal absolu abolit un mythe."⁷⁹ Comme le remarque Fournier-Lanzoni, *Lacombe Lucien* eut un impact d'autant plus grand sur les spectateurs du fait de la nouveauté de son message et de la préoccupation passé du cinéma français d'après-guerre pour la glorification de la Résistance dans les films comme *La Bataille du rail* et *L'Armée des ombres*.⁸⁰ Le film confirme la vérité pénible qu'un grand nombre de Français, un groupe identitaire représenté par les collègues de Lucien, choisirent librement de collaborer avec les Allemands. Mais la question posée par Louis Malle en réalisant ce film est: est-ce que chaque Français qui collabora est fondamentalement mauvais?

⁷⁷ Vallaëys, "On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant".

⁷⁸ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 256.

⁷⁹ Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, p. 271.

⁸⁰ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 257.

L'histoire se passe en juin 1944, dans une petite préfecture du sud-ouest de la France. Lucien est un jeune fermier qui demande à Peyssac (Jean Bousquet), instituteur et chef du réseau local s'il peut se joindre à la Résistance. Mais Peyssac refuse: "Tu es trop jeune et il y a assez des autres comme toi. C'est sérieux le Maquis, ce n'est pas le braconnage. C'est comme l'Armée [qui représente implicitement discipline, entraînement et sélection], tu comprends?" Après ce rejet, Lucien rejoindra par hasard un groupe de collaborateurs. A cause d'un pneu crevé de son vélo, il se retrouve dans la rue après le couvre-feu. Il est ensuite capturé et suspecté d'être un espion par un collaborateur. Son air franc et direct révèle sa naïveté à Tonin (Jean Rougerie), le chef de la Gestapo française (stationnée à l'Hôtel des Grottes) qui l'exploitera pour soutirer des informations sur les résistants locaux.

Dans les premières séquences du film, avant que Lucien ne se mêle au monde violent des collaborateurs, sa propre cruauté est révélée. Quelques aspects concordent avec son identité de jeune fermier, comme par exemple, la chasse et l'abattage des lapins et des poulets. La représentation de cette 'cruauté nécessaire' est liée à une joie et à une fascination malsaine de Lucien. Une scène clef au début du film dans laquelle Lucien tue un oiseau avec l'aide d'un lance-pierre, révèle son vrai caractère. Le fait qu'il vérifie si quelqu'un peut le voir et se cache avant de le tuer, trahi la mauvaise conscience de ses actes et la peur d'être jugé. C'est cette conscience de soi qui établit une problématique morale dans la représentation identitaire des collaborateurs français pendant l'Occupation. Dès le début, semble-t-il: ils ont fait du mal aux autres, conscients des conséquences. Cependant on découvre que le choix de Lucien n'est pas éclairé par ses principes parce qu'il n'a aucun principe moral. En toile de fond de cette scène, une allocution politique (du gouvernement Vichy) qui discute le nationalisme ainsi que dénonce la propagande de la Résistance est entendu à la radio. Lucien l'ignore alors soulignant que l'idéologie n'influence pas ses

actions. Cette séquence d'ouverture signifie que ce n'est pas la politique qui pousse Lucien à agir.

Selon Royer, "Lucien est l'incarnation de 'la banalité du mal.'" ⁸¹ Ce concept de la banalisation du 'mal' réfère à un terme formulé par Hannah Arendt au sujet d'Adolf Eichmann pendant son procès en 1961. Arendt, une historienne juive, qui quitta l'Allemagne pendant les années trente, évoqua la banalité, avec un homme (Eichmann) qui fit simplement son métier, son devoir. Cette vision intentionnellement concentrée sur l'individu dans un contexte plus grand de responsabilité des crimes collectifs concerne le traitement des collaborateurs pendant l'Occupation et leur représentation dans le cinéma français. Lucien, seul dans son monde, ne considère jamais sa place dans, et son impact sur, la vie des autres qui l'entourent. Il obéit aux ordres des autres et il récolte les fruits d'être membre d'une communauté d'un réseau de Gestapo français. Lucien gagne plus d'influence en devenant collaborateur et il aime bien utiliser les menaces pour affirmer son autorité, particulièrement vis-à-vis des Horn, une famille juive dont Lucien voudrait gagner l'affection de leur fille France (Aurore Clément).

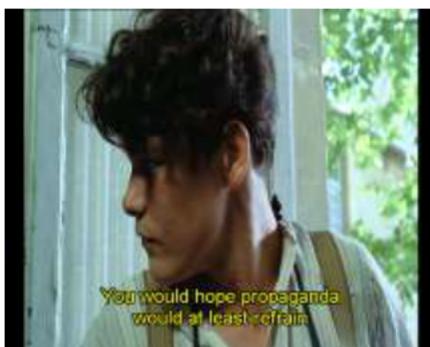
Tout au long du film, il est à la fois dangereux et vulnérable. En tant que spectateur, il est très difficile de sympathiser avec lui. Il n'a effectivement aucun respect, ni considération des autres. Mais, il est jeune, naïf, perdu, pas très intelligent et plutôt efficace dans son rôle d'informateur au service des collaborateurs. Il révèle ainsi l'identité de Peyssac comme chef résistant, (nommé Lieutenant Voltaire) presque à l'instant où il fera la connaissance des collaborateurs. Son comportement est comparable à celui d'un animal sauvage ou un enfant grognon qui n'obéit qu'à son instinct, suivant ses désirs, manquant de prévoyance. Lucien n'explique jamais les raisons de sa collaboration. La question de son identité est fortement mise à l'épreuve lorsqu'il doit surveiller un résistant emprisonné

⁸¹ Royer, "Shaping and Reshaping WWII", p. 236.

(Jacques Rispal). Le prisonnier essaie de le convaincre de changer de camp, décrivant la honte et le danger de travailler avec les Allemands en tant que Français: “Les Allemands ne vont pas gagner la guerre alors les collaborateurs vont mourir.” Le prisonnier offre à Lucien l’occasion de rejoindre la Résistance mais Lucien se moque de lui en restant silencieux. La mère de Lucien reçoit un couffin avec le nom ‘Lacombe Lucien’ et une croix gammée gravés à l’extérieur en signe de menace directe. Le danger évident d’être collaborateur sous l’Occupation qui est au bord de l’effondrement incite Lucien à s’échapper avec France et sa grand-mère après l’arrestation de Monsieur Horn. Ils se cacheront dans la forêt où il continuera à chasser les animaux, pendant un court moment, qui lui procurera de la joie. Ce contentement est brisé par l’apparition d’un texte révélant le destin du personnage central: “Lucien Lacombe fut arrêté le 12 octobre 1944. Jugé par un tribunal militaire de la Résistance, il fut condamné à mort et exécuté.” *Lacombe Lucien* rappelle aux spectateurs que la collaboration était plus répandue que la Résistance; un fait honteux pour les Français. Avec *Lacombe Lucien*, les contradictions des mythes de la Résistance pendant l’Occupation révèlent un manque d’unification dans la population française, l’ampleur de la collaboration de Vichy et son impact sur la vie quotidienne des ‘Français ordinaires’, la brutalité des milices et de la police française, les lois antisémites, la coopération dans la déportation des Juifs et la popularité du Maréchal Philippe Pétain.⁸² Malle raconte une histoire des Français « ordinaires » et nous, nous nous rendons compte que la majorité des Français ordinaires n’avait pas fait la Résistance et n’était pas tous des héros. Les aspects de la vie sous l’Occupation représentés dans les films des années 70 comme *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* restent ouverts, ambigus et encore difficiles à confronter.⁸³

⁸² Royer, Michelle, “Shaping and Reshaping WWII”, p. 233.

⁸³ Thomas Wieder, “Rafle du Vél-d’Hiv: 70 Ans Après, La Mémoire Apaisée”, *Le Monde*, 16 juillet 2012, <http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/07/16/rafle-du-vel-d-hiv-70-ans-apres-la-memoire-apaisee_1734132_3224.html>, accédé 2 mars 2015.



Images 43 et 44: Le personnage titulaire de *Lacombe Lucien* (1974) considère ses actions avant de tuer un oiseau innocent



Image 45: Une menace directe à Lucien comme collaborateur



Image 46: Lucien ignore les offres d'un résistant capturé



Images 47 et 48: Brefs moment de bonheur, la naïveté de la jeunesse



Image 49: Le destin de Lucien

4.4 L'impuissance de l'individu

Un aspect de la guerre qui fut mise à l'épreuve par les récits des années 70 était la capacité d'un individu à avoir un impact important sur le cours des événements de guerre. Plusieurs exemples de films explorent cette impuissance des Français ordinaires qui se trouvèrent sous la totale autorité des Allemands. Ainsi dans *Les Guichets du Louvre* (Michel Mitrani, 1975), Paul (Christian Rist), pendant la journée de la grande rafle, essaie (sans succès) de sauver des individus divers. *Le Train* (Robert Granier-Deferre, 1972) raconte l'histoire d'un réparateur-radio, Julien (Jean-Louis Trintignant) qui rejoint le grand exode français pendant l'invasion allemande avec sa femme enceinte (Nike Arrighi) et sa petite fille. Dans le train ils sont séparés et dans le dernier wagon, Julien rencontre Anna (Romy Schneider), une jeune juive allemande qui tente de s'enfuir en Belgique. Ils tombent amoureux mais Julien ne peut pas sauver Anna qui est finalement arrêtée. On n'apprendra jamais quel a été son destin. Un autre Julien, Julien Dandieu (Philippe Noiret), du *Vieux fusil* (Robert Enrico, 1975) lutte contre les soldats allemands qui ont tué sa femme, Clara (Romy Schneider encore), et sa fille. Il prendra sa vengeance mais il ne pourra pas échapper à son chagrin.

L'impuissance de l'individu (incarnée par Paul et les deux Julien) influence aussi l'approche de Joseph Losey dans son film de suspense, *Monsieur Klein* (1976). Alain Delon, grande vedette du cinéma français, est Robert Klein, un marchand d'art qui exploite les personnes vulnérables pour acheter les œuvres à bas prix. Il est riche, arrogant et vit éloigné de toute expérience de la vie de l'Occupation. Mais cela changera lorsqu'il recevra, réexpédié à son nom, le journal *Les Informations juives* qui n'est délivré que sur abonnement. Un autre Robert Klein a usurpé son identité pour se cacher. Les policiers sont suspicieux du premier Monsieur Klein malgré ses attestations que sa famille est "française catholique depuis Louis XIV." Tandis qu'il attend ses certificats d'origines de ses grands-

parents, son obsession pour retrouver son usurpateur d'identité, le Monsieur Klein juif, augmente. Son ami et avocat, Pierre (Michael Lonsdale) l'aidera en lui procurant un passeport et visa sous un autre nom. Klein dans son train de retour rencontre une femme à laquelle il arrive à soutirer des informations utiles. Son investigation prend alors plus de valeur à ses yeux que sa liberté. Il sera en effet emporté dans la rafle du 16 juillet 1942 avec les victimes de Vél-d'Hiv. Le nom Robert Klein sera annoncé par le haut-parleur et il découvrira et suivra enfin dans le train de déportation, l'homme à l'origine de ses tourments, malgré les cris désespérés de son ami Pierre (qui lui avait donné des nouveaux papiers d'identité). Pour conclure, un Juif (Jean Bouise) que Robert avait dépouillé au début du film partage le même wagon, le même destin. L'ami de Robert tentera de le sauver sans succès. Ceci met en valeur l'impuissance des Français face à l'ennemi allemand et aux difficultés créées par leurs compatriotes.

Le phénomène d'analyse profonde du 'traitement français' de l'histoire française et de ses graves séquelles était aussi l'inspiration des œuvres questionnant la vénération des résistants et la sainteté du narratif national de l'Occupation. Par exemple, *Vive la France*, documentaire de Michel Audiard (1974) met en valeur les défis du récit officiel de l'histoire. Employant un ton cynique, le film analyse les aspects les plus troublants de la guerre, pointant du doigt la structure de l'armée française au moment de l'invasion et aussi la mémoire du maréchal Pétain. Avec l'aide de graphiques simples, les statistiques du ratio entre les soldats et les officiers généraux dans l'armée française aux périodes différentes de l'histoire française sont révélées "En 1885, il y a eu 4.000.000 soldats et 62 officiers généraux. En 1938, les choses étaient beaucoup mieux: 2.000.000 soldats et 736 officiers généraux." Le documentaire conclut par la proposition que "si cette évolution continuait, en 1997, nous aurions 176.246 officier généraux pour un soldat." Le film souligne aussi les complexités de la glorification du Général de Gaulle, le "one-man show du 44...solitaire

dans la grandeur” et en particulier, la condamnation de Pétain “qui a galvanisé la nation française.” Dans la section sur la Première Guerre mondiale, le narrateur (Michel Audiard lui-même) liste des chefs militaires français; “Le sauveur Joffre, le sauveur Foch, le sauveur Pétain.” Plus tard, en réponse aux images d’archives montrant les masses célébrant le Maréchal (auxquels Audiard a ajouté des voix supplémentaires “Vive le Maréchal”), le narrateur demande “qu’est-ce que vous avez dit?” Cette séquence met en valeur la nature collective de la collaboration pendant la guerre et l’hypocrisie de la condamnation collective de Pétain après la Libération.

Papy fait de la résistance (1983) jette aussi un regard irrévérencieux sur la glorification des résistants en satirisant les images des films d’après-guerre. Dans cette parodie dédiée à Louis de Funès (vedette des films *La Grande Vadrouille*, *La Traversée de Paris*, et les autres), Jean-Marie Poiré continue le phénomène de représentation et d’analyse des représentations elles-mêmes, (comme pour faire du cinéma sur le cinéma). Inspiré par les œuvres comiques du passé (des films de Bourvil, de Funès, Oury, etc.), le film suit une famille de grands musiciens qui refuse de se produire en spectacle tant que les Allemands occuperont la France. Selon Henry Rousso il « annonce un tournant dans l’imaginaire collectif »⁸⁴ et comme le souligne Suzanne Langlois, l’œuvre est “d’abord une satire de tous les stéréotypes et lieux communs figés dans les 40 dernières années de cinéma au sujet de l’histoire de la Résistance.”⁸⁵ Par exemple, l’officier allemand qui cohabite avec la famille Bourdelle (Roland Giraud) tombe amoureux de Madame Bourdelle, rend ‘hommage’ à Werner von Ebrennac du *Silence de la Mer* et à *La Grande Vadrouille*, en empruntant son rythme et ses gags.⁸⁶

⁸⁴ Henry Rousso, “Papy, c’est fini”, *Vingtième Siècle*, 2 (1984), p 98.

⁸⁵ Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994: De ‘La Libération de Paris’ à ‘Liberate Me’* (Paris: L’Harmattan, 2001), p. 323.

⁸⁶ Langlois, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, p. 323.



Images 50 et 51: Les individus impuissants, Julien (Philippe Noiret) du *Vieux fusil* (1975) et Paul (Christian Rist) et Jeanne (Christine Pascal) des *Guichets du Louvre* (1974)



Images 52 et 53: La double identité du 'Super Résistant' (joué par Martin Lamotte) dans *Papy fait de la résistance* (1983)



Image 54: *Papy fait de la résistance* examine d'une manière sardonique stéréotypés des récits de guerre. Ici, évoquant les thèmes similaires du *Silence de la mer*, le général Herman Spontz (Roland Giraud) et Bernadette (Dominique Lavanant) jouent une parodie d'un soldat allemand sensible et amoureux d'une Française avec qui il demeure.

Finalement, le personnage du ‘Super-Résistant’ et son interprétation par Martin Lamotte en tant que « super héros » fait l’amalgame de chaque valeur héroïque du ‘bon Français’ pendant la guerre. Super-Résistant est l’alias de Guy-Hubert Bourdelle, un collaborateur présumé. Sa double identité dépasse les lignes strictes entre la Résistance et la collaboration et ses actions pour protéger la Liberté, l’Egalité et la Fraternité font de lui sa renommée. L’inclusion du Super-Résistant apporte un défi direct au mythe résistancialiste que les films d’après-guerre avaient renforcé dans les décennies précédentes.

La France de cette époque devint, aux yeux des œuvres scolaires et culturelles des années 80, une nation qui se retrouva divisée en groupes de résistants, de collaborateurs, de victimes, d’indifférents, de protecteurs, d’idéologues et de survivants. La question se pose quant à la capacité de ces groupes identitaires à pouvoir vivre ensemble après les traumatismes de la guerre. Applaudi pour sa reconstruction minutieuse de cette époque et gagnant dix Césars, *Le Dernier métro* de François Truffaut brosse un portrait de cette société fragmentée. Loin d’être un film politique, Truffaut se concentre sur les personnages plus que les détails de la vie sous l’Occupation. Dans ce film, Marion Steiner (Catherine Deneuve) prend le contrôle du Théâtre Montmartre à Paris en septembre 1942 après la fuite de son mari juif, Lucas (Heinz Bennet). En réalité, il est caché dans la cave du théâtre pour éviter la déportation. Gérard Depardieu joue Bernard Granger, jeune acteur, qui formera le troisième membre du triangle amoureux.

L’œuvre de Truffaut constitue à la fois une observation juste et équilibrée de la réalité de cette époque en même temps qu’un film consensuel et encensé par la critique. Un fait important, était que sa notoriété résidait moins dans le sujet proprement dit – la vie d’un théâtre dans Paris occupé – que dans ses qualités cinématographiques intrinsèques.⁸⁷

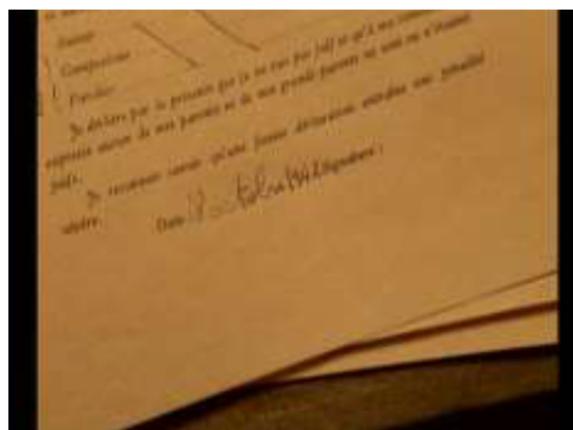
⁸⁷ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 270.



Image 55: Marion (Catherine Deneuve) et Bernard (Gérard Depardieu) dans *Le Dernier métro* (1982)



Image 56: Les images d'archives fausses employées pour placer le film dans son contexte historique



Images 57 et 58: La discrimination contre les Juifs chez la presse (incarnée par Général Daxiat [Jean-Louis Richard]) et par les conditions des contrats de travail



Images 59 et 60: La séquence intentionnellement répétitive du double arrêt de Jean-Loup (Jean Poiret) sert de souligner l'ironie de la répétition de cette séquence pour symboliser le chaos et la duplicité de la période de l'épuration

Ulrich Bach nota que le film examinait l'impact des mesures antisémites, les pressions de la pénurie et la menace soutenue de la censure.⁸⁸ L'analyse de petites références solidifie l'argument de Bach; le marché noir représenté ici, concerne plutôt les achats et les ventes de nourriture. Avant de commencer les répétitions, Granger (résistant actif lui-même) doit signer un contrat déclarant qu'il n'est pas juif. L'omniprésence du critique de théâtre, Daxiat (Jean-Louis Richard), symbolise l'autorité de la presse collaboratrice.

Lucas (victime des ordonnances antisémites) évite l'arrestation, et le théâtre, grâce aux efforts de Marion et ses dons pour négocier face aux pressions, reste ouvert pendant l'Occupation. La séquence finale, avec une voix off, annonce les destins des acteurs principaux. Le ton ironique démontre l'introspection de Truffaut et de son film comme analyse de l'histoire. Les Allemands perdent la guerre et Daxiat perd son autorité, devenant un paria. En dépit de son rôle d'influence et de sa fidélité à Pétain, "il arrive en Espagne à travers des monastères [une référence à la culpabilité de l'église]... il mourra d'un cancer dans les années 60." La duplicité et le chaos de la période de la Libération sont résumés par la séquence amusante de l'arrêt de Jean-Loup (Jean Poiret), assistant de Marion. "Une période frénétique pour Jean-Loup. Arrêté par les Forces Françaises Libres, il est libéré grâce à ses connexions...mais arrêté de nouveau le lendemain grâce à ses connexions." Cette répétition et les parallèles dessinées par son tournage démontrent l'optique plus nuancée avec laquelle les spectateurs des années 80 ont commencé à considérer la Deuxième Guerre mondiale. Ces spectateurs, avec leur connaissance rétrospective des 'zones grises' de moralité pendant l'Occupation, peuvent accepter la duplicité d'un vécu des années noires; une époque difficile et complexe.

⁸⁸ Ulrich Bach, "The Last Metro (1980)", *Film & History*, 41:1 (2011), pp. 133-136.

4.5 La mémoire juive

Les vingt-cinq dernières années du vingtième siècle furent marquées par la prééminence de la mémoire juive de la Deuxième Guerre mondiale. Malgré son ton sentimentaliste et son traitement hollywoodien des expériences des victimes, *Holocaust*⁸⁹ (production américaine télévisée qui fait la chronique d'une famille juive et victime de la Shoah) signifia le commencement de l'effondrement du tabou de la Shoah. Un an plus tard, en 1980, la France vécut une vague d'attentats antisémites et de contre-manifestations antiracistes. Quatre personnes moururent et une vingtaine furent blessées dans l'attentat de la rue Copernic, le 3 octobre. Le lendemain, il y avait des manifestations contre l'antisémitisme et le racisme. Le documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), sert d'une certaine façon d'exemple artistique et joue le rôle de devoir de mémoire pour éviter la répétition des crimes racistes dans l'avenir. Il dure 9 heures et comprend les témoignages de survivants, de spectateurs et de responsables du génocide de la Deuxième Guerre mondiale. Ce document, comme *Nuit et brouillard* (1956), est une mission contre l'oubli autour des événements les plus atroces du vingtième siècle. Au Mémorial de la Shoah à Paris, une partie de l'exposition permanente est dédiée à *Shoah* avec une projection d'un extrait du documentaire (l'interview entre Lanzmann et SS Unterschaftsführer, Franz Suchomel) et un texte qui décrit la nature commémorative et pédagogique de l'œuvre: "Sa sortie a contribué à sensibiliser le grand public à la connaissance de l'histoire de la Shoah et a constitué une étape essentielle dans la construction de cette mémoire." Contrairement au court-métrage de Resnais, *Shoah* n'inclut pas d'images d'archives montrant les camps de concentration à l'époque de leur fonctionnement. La vision du film est révélée à travers les images des villes et des camps dans leur état actuel, et des témoins eux-mêmes. Par

⁸⁹ Lorsqu'elle a été télévisée en Allemagne, l'émission finale d'*Holocaust* se termine d'une façon diamétralement opposée de l'original. Au lieu de quitter son pays de naissance pour la Palestine, le personnage central et survivant des camps, Rudy Weiss (James Woods) reste en Allemagne pour forger une nouvelle vie allemande sans le nazisme.

moment, le texte rappelle des informations historiques mais la vaste majorité du récit est racontée par un chœur de témoignages variés. Les témoins, sauf deux nazis filmés en secret (Franz Suchomel, SS Unterschaftsführer à Treblinka et Franz Schalling, policier), font partie intégrante de la mission de cette œuvre de documenter les expériences personnelles et variées de l'Holocauste. Parlant à Suchomel, Lanzmann le décrit en tant qu'un "témoin important qui peut faire lumière sur ce qui se passait exactement à Treblinka" Jan Kirski, l'ancien postier du gouvernement polonais en exil, résiste à se plonger dans son passé mais il s'encourage en disant: "Je comprends que ce film est un document historique alors je vais essayer de faire... Je comprends votre rôle... Je suis ici... Peut-être il [le rappel de ces événements] bouleversera la conscience du monde." Filip Muller (dessous), un Juif tchèque et survivant d'Auschwitz, détaille sa conversation avec une femme destinée à la mort qui lui explique que son devoir est de survivre et de témoigner de la souffrance et de l'injustice commise contre son peuple. De nombreux témoins sont accablés par la difficulté de leurs mémoires. Quelques survivants demandent à Lanzmann d'arrêter l'interview en disant qu'ils ne veulent pas, ou ne peuvent pas, continuer. Le silence dans lequel les témoins se trouvent avant de continuer correspond aux non-dits de l'Holocauste; Une mémoire pénible émerge cependant. Abraham Bomba hésite à raconter l'histoire de son ami, un autre barbier, qui a eu besoin de couper les cheveux de sa femme et de sa sœur avant leur entrée dans la chambre à gaz. Jan Kirski quitte même l'interview pour un instant.

Chaque aspect du film représente le processus de l'interprétation de la mémoire. En effet, le récit ne suit pas une chronologie logique, ce qui symbolise le brouillage de la mémoire. Les témoignages (en langues variées) sont traduits en français et des sous-titres en anglais sont utilisés. Le réalisateur se place dans son récit en tant qu'interprète des souvenirs. Il conduit efficacement les interviews, il pose des questions difficiles et encourage les témoins réticents à se rappeler, à raconter et à respecter le passé terrible



Image 61: Un témoin submergé par l'émotion de ses mémoires du passé dans *Shoah* (1985)



Image 62: Panneau dédié au film de Lanzmann dans l'exposition permanente du Mémorial de la Shoah, Paris



Images 63 et 64: L'interview secret de Franz Suchomel



Images 65 et 66: La douleur du témoignage



Images 67 et 68: Les réactions diverses à l'interrogation de Lanzmann et les interprètes

qu'ils doivent confronter à travers leur récit. Capable de parler couramment le français, l'anglais, l'allemand et le grecque, Lanzmann converse avec les témoins dans ces langues sans la présence d'un interprète. Pendant les autres dialogues en polonais, en magyar, etc. des interprètes comme Barbara Janicka, Francine Kaufmann ou Madame Apfelbaum sont présentes à l'écran pour effectuer la traduction. Un processus s'établit: un interviewé fait son témoignage, les spectateurs l'entendent dans la langue originale (voyant leurs expressions tristes, leurs gestes, leurs sourires nerveux, leurs larmes) puis ils l'entendent encore en français. Les récits du passé sont répétés afin que nous puissions mieux la comprendre. Cependant ce renforcement n'aide pas vraiment le spectateur. En effet malgré l'argumentation, personne ne pourra jamais comprendre ce que ces victimes des camps ont vécu. Jean Cayrol, dans sa narration de *Nuit et brouillard*, d'ailleurs à dit que c'était "inutile de décrire ce qui se passait dedans ces cellules." Un des témoins finals de la Shoah, une victime du Ghetto et des camps, propose aussi: "Si vous pourriez lécher mon cœur, vous seriez empoisonné. Je ne pense pas que la langue humaine peut décrire l'horreur que nous avons connue." L'énonciation de ces mots est accompagnée d'un cadre comprenant le visage du témoin sans parole invitant les spectateurs à refléter et à méditer avec lui. Comme un devoir de mémoire, *Shoah* de Claude Lanzmann est un document sombre mais créatif, explorant « la mémoire de la mémoire » popularisé pendant les années 80 qui continuera à captiver à la fois le public et les scénaristes français plus contemporains.

*Au revoir les enfants*⁹⁰, réalisé en 1987, est un récit autobiographique sur l'enfance et la solidarité entre des Juifs et des Français pendant la Deuxième Guerre mondiale. D'après Henry Rousso c'est une œuvre inscrite dans le contexte du procès Barbie et de la tragédie des enfants d'Izieu, même si les motivations de Malle n'avaient qu'un lointain

⁹⁰ Applaudi par les spectateurs et les critiques, le film a gagné sept Césars en 1988 et il est considéré un chef-d'œuvre de Malle.

rapport avec l'actualité immédiate.⁹¹ Le récit se passe après la rafle des Juifs en juillet 1942 alors que les élèves retournent à l'école juste après Noël, en janvier 1943. Ce film transmet les mémoires du réalisateur et scénariste, Louis Malle, en évoquant un évènement tragique de sa vie. Julien Quentin (Gaspard Manesse) est un bon élève qui, avec ses camarades, quittera un Paris dangereux pour le Petit Collège St Jean de la Croix au Couvent des Carmes, un pensionnat catholique dans une préfecture du nord de la France.

Pendant la majorité du récit, Julien et un nouvel étudiant mystérieux Jean Bonnet (Raphael Fetjö) sont des ennemis en compétition académique/scolaire. Après avoir remarqué que Jean ne connaît pas Notre Père et vu sa récitation des prières juives, Julien découvre qu'en réalité, le vrai nom de Jean Bonnet est Jean Kippelstein. Plus tard, conscient de l'identité juive de Jean, Julien demande: "Tu as peur?" Jean répond: "Tout le temps." Leur rapport continue de se transformer lorsqu'ils doivent coopérer dans la forêt. Julien a trouvé le trésor du jeu de piste mais les autres sont partis sans lui et sans Jean et ils se retrouvent alors tous les deux ensemble perdus et seuls. Ils trouvent finalement leur chemin mais les Allemands arrivent et les ramènent au collège. A ce moment-là les deux enfants enveloppés dans une seule couverture se rapprochent et leur amitié se forme.

Deux scènes soulignent l'identité juive française de cette époque. Tout d'abord, la conversation entre Julien et son frère, François, articule la faiblesse des arguments contre les Juifs. Julien demande sincèrement: "C'est quoi un Juif?" et il continue "Qu'est-ce que c'est le problème avec les Juifs?" François essaie de trouver une réponse: "C'est parce qu'ils sont plus intelligents que nous et qu'ils ont tué Jésus." Julien est perturbé parce qu'il a appris que "ce sont les Romains qui ont tué Jésus." Julien tente de faire un lien entre ces faibles arguments et le mauvais traitement des Juifs de l'époque qu'il observe autour de lui, citant le port de l'étoile jaune. La conversation est interrompue et ne sera jamais résolue ni

⁹¹ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 271.



I can't just throw him out.
- Shut up, flunky!



You understand?
Get the hell out!

Images 69 et 70: Les miliciens français qui tentent de faire sortir un Juif du restaurant et l'Allemand ivre qui les démissionne pour maintenir le calme dans *Au revoir les enfants* (1987)



and for their executioners as well.



I'd like to confess.

Images 71 et 72: La compassion universelle du Père Jean qui demande ses paroissiens de faire prier pour les victimes mais aussi pour l'ennemi



Image 73: Le début d'une amitié



Image 74: Le mauvais traitement de Joseph (François Négret) signifie les conflits inhérents entre les classes différentes

pour Julien ni pour les spectateurs. Cette interruption met l'accent sur le manque de logique de l'antisémitisme de l'époque.

La deuxième scène qui illustre l'identité juive française de l'époque se déroule lorsque Jean Bonnet accompagne la famille Quentin au restaurant pour déjeuner. La police française arrive ensuite et veut vérifier les papiers. Un vieil homme est tout de suite identifié comme Juif. Le policier se moque de lui: "Tu ne peux pas lire? Ici c'est interdit aux Juifs!" Le patron du restaurant explique alors que cet homme avait été client de son restaurant depuis vingt ans. Un chœur de cris contradictoires parmi les clients attablés se fait alors entendre, ce qui symbolise une population française fragmentée: "Laissez-le tranquille!" et "Envoyez les Juifs à Moscou." C'est un officier allemand un peu ivre qui renverra finalement la police pour maintenir le calme. Cette scène démontre la variété des réactions envers la milice française. François les condamne en tant que "collabos", reflétant les sentiments résistants du grand-frère de Julien. Le milicien français répond: "Je fais mon devoir et il m'a fait insulte!" Quand les Allemands lui demandent leur chemin, il les égarera à chaque fois en les mettant sur la mauvaise route. François voudrait rejoindre la Résistance pour contribuer d'une manière plus significative à la lutte contre l'Occupant mais sa mère étouffe ce rêve, et insiste pour qu'il finisse ses études.

Les personnages secondaires contribuent aussi à la représentation de la Résistance et de la collaboration pendant la guerre. Les pères qui protègent des élèves juifs, par exemple, prononcent les messages religieux sur le pacifisme et sur l'acceptation des autres (des victimes *et* de leurs bourreaux). Père Jean (Philippe Morier-Genoud), le proviseur de l'école, accueille même un soldat allemand qui voulait se confesser. Le film explore aussi le contraste entre les différentes classes sociales à travers le bon traitement des élèves riches et le mauvais traitement des travailleurs pauvres. Pour survivre, Joseph, qui travaille dans la cuisine, exploite le marché noir. C'est Joseph qui est puni quand les Pères découvrent son

petit marché noir pratiqué dans le collège; il perd alors son gagne-pain pour survivre. Cela fera basculer Joseph dans le camp des collaborateurs qui lui offriront la sécurité et l'argent.

Les séquences finales sont touchantes car elles montrent le départ forcé des élèves juifs et du Père Jean qui essaie de les protéger. La Gestapo interrompt une classe pour rechercher Kippelstein. C'est Julien qui, par son regard, l'identifiera involontairement. Quand Père Jean est fait prisonnier, chacun des enfants dit: "Au revoir mon père" et il répond: "Au revoir les enfants....à bientôt." C'est un moment profondément triste notamment parce que les spectateurs soupçonnent (voire savent) que le Père ne reviendra pas. La caméra de Malle reste figée sur l'image de l'entrée de l'école vide, après le départ forcé des élèves juifs et du Père Jean qui essayait de les cacher. Puis, une voix-off (prononcée par Malle lui-même) nous révèle enfin que les élèves Bonnet, Dupré et Lafarge sont morts à Auschwitz et que Père Jean est mort au camp de Mauthausen. Les derniers mots du film sont: "Plus de 40 ans ont passé et jusqu'à ma mort je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier." Selon Fournier Lanzoni, Malle fut poussé à faire ce film par sa culpabilité d'avoir révélé la véritable identité de son ami juif par hasard. *Au revoir les enfants* est un moyen de communication puissant parce qu'on peut revivre le passé avec l'intensité des sentiments de l'enfance mais aussi avec la connaissance de la perte de l'avenir.⁹² Après *Lacombe Lucien* (1974) qui montra les aspects négatifs de l'identité française pendant la guerre, Malle voulut cette fois-ci raconter une autre vision qui montrait la solidarité en face des complications morales de l'Occupation française.⁹³

⁹² Karen Lury, *The Child in Film: tears, fears and fairy tales* (London: I.B. Tauris, 2010), p 110.

⁹³ Fournier Lanzoni, *French Cinema From Its Beginnings To The Present*, p. 203.



Images 75 et 76: Un regard jeté par Julien, constaté par l'officier de la Gestapo, détermine le destin de son ami



Images 77 et 78: L'arrêt sombre du Père Jean qui dit en sortant "au revoir les enfants...à bientôt"



Images 79 et 80: Le dernier échange silencieux entre Julien et Jean



Image 81: L'image finale hantée d'*Au revoir les enfants* d'une porte ouverte et vide

5. Conclusion

Entre 1944 et 1986, deux cent productions ou coproductions françaises eurent comme sujet principal l'Occupation, la guerre ou la Résistance.⁹⁴ Ce chapitre a discuté de l'évolution de la représentation de la dichotomie entre la Résistance et la collaboration et aussi de son impact sur le traitement de l'histoire de l'Occupation. On peut donc conclure qu'avant le changement générationnel incarné par les étudiants de mai 1968, le cinéma français (avec quelques exceptions) renforça le mythe gaulliste, célébrant une France unanimement résistante pendant les années noires. Par contre, les années 70 et 80 furent remplies par des scénaristes et des œuvres qui se plongent dans les ombres qui auparavant entourèrent la lumière de la Résistance. D'après Gérard Jugnot, vedette et réalisateur de *Monsieur Batignole*,

Les films de cette période ont d'abord présenté les Français comme étant tous des résistants. Puis, dans les années 70, tout le monde était salaud, collabo... Aujourd'hui j'estime à juste titre qu'on a plus de recul et qu'on a une vision plus nuancée sur cette période.⁹⁵

C'est cette vision plus nuancée qui influença largement les cinéastes français des années 80 et 90. Depuis les années 70, on nous présentait plutôt des films qui montrent une zone grise entre la dichotomie du choix d'être résistant et le choix d'être collaborateur.⁹⁶ Mais à partir des années 80, cette période fut observée de "façon bien plus nuancée et compréhensive."⁹⁷ Denis Peschanski, conservateur d'une exhibition récente (2014) aux Archives Nationales⁹⁸, soutient qu'il "n'existe plus de tabous...La collaboration fait maintenant partie de notre mémoire, notre héritage. Il y avait ceux qui ont collaboré ou qui se sont réconciliés avec ce

⁹⁴ Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 259.

⁹⁵ Pascal Bauchard, "De l'indifférence à l'engagement", *Educiné*, 5 janvier 2011, <http://www.educiné.org/educine/Monsieur_Batignole/Entrees/2011/5/1_De_lindifference_a_lengagement.html>, accédé 25 juillet 2013.

⁹⁶ Royer, "Shaping and Reshaping WWII", p. 235.

⁹⁷ Hélène Fouquet & Gregory Viscusi, "Paris Show On Nazi Collaboration Sheds Light On Dark Past", *Bloomberg News Online*, 16 décembre 2014, <<http://www.bloomberg.com/news/2014-12-15/paris-exhibition-on-nazi-collaboration-sheds-light-on-dark-past.html>> accédé 2 mars 2015.

⁹⁸ Cette exposition, intitulé *La Collaboration '1940-45'*, ouverte au public en décembre 2014, fut la première exposition explicitement sur le sujet.

phénomène troublant. Il y avait de la résistance et du courage en face des dangers de cette époque-là.”⁹⁹ La responsabilité de mieux refléter cette nouvelle vision de l’histoire illustre l’évolution de nos perceptions de l’histoire et aussi l’importance d’un acte ou d’un objet de commémoration à refléter le passé mais aussi le présent dans lequel il est construit.

Chaque film historique est un acte de commémoration et nous demande de réfléchir sur le passé et souvent, à travers leurs personnages, les gens auxquels nous pouvons nous associer. La mémoire d’une époque pour une nation s’articule autour d’un processus de négociation entre les faits, leurs conséquences et le traitement des responsables. Les choix faits par les Français pendant cette époque eurent des conséquences qui devinrent les fantômes du passé. La mémoire française de l’Occupation est préoccupée par le concept de la responsabilité. La question se pose de l’identification des responsables des choix qui menèrent à de terribles pertes humaines pendant cette époque: L’Holocauste, les soldats, la suppression des dissidents, les résistants, les prisonniers de guerre, les citoyens ordinaires, tous touchés par les choix des autres. Comment ces concepts, qui sont les thèmes centraux de l’allocution de Jacques Chirac du 16 juillet 1995, influencent les valeurs et l’identité d’une nation et le besoin de trouver des messages d’espoir et de vigilance dans ces histoires du passé seront étudiés dans les chapitres suivants. Le contexte historique du chapitre 1 ne nous amène qu’aux années 90, l’époque où « l’histoire de l’histoire » et « la mémoire de la mémoire » sont mises au point. Le deuxième chapitre discutera cette période réformatrice comprenant les procès significatifs des responsables, la présidence de François Mitterrand et l’allocution retentissante de Jacques Chirac du 16 juillet 1995. Ce chapitre montrera que l’allocution marque un nouveau changement générationnel pour commencer le 21^e siècle.

⁹⁹ Fouquet & Viscusi, “Paris Show On Nazi Collaboration Sheds Light On Dark Past”, para 2.

Chapitre 2: Chirac et les années 90

Il y a cinquante-trois ans, le 16 juillet 1942, 450 policiers et gendarmes français, sous l'autorité de leurs chefs, répondaient aux exigences des nazis.

Ce jour-là, dans la capitale et en région parisienne, près de dix mille hommes, femmes et enfants juifs furent arrêtés à leur domicile, au petit matin, et rassemblés dans les commissariats de police.

On verra des scènes atroces: les familles déchirées, les mères séparées de leurs enfants, les vieillards - dont certains, anciens combattants de la Grande Guerre, avaient versé leur sang pour la France - jetés sans ménagement dans les bus parisiens et les fourgons de la Préfecture de Police.

On verra, aussi, des policiers fermer les yeux, permettant ainsi quelques évasions. Pour toutes ces personnes arrêtées, commence alors le long et douloureux voyage vers l'enfer.

Combien d'entre-elles ne reverront jamais leur foyer ? Et combien, à cet instant, se sont senties trahies ? Quelle a été leur détresse ?

La France, patrie des Lumières et des Droits de l'Homme, terre d'accueil et d'asile, la France, ce jour-là, accomplissait l'irréparable. Manquant à sa parole, elle livrait ses protégés à leurs bourreaux.¹

Président Jacques Chirac, le Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vél-d'Hiv, le 16 juillet 1995²



Image 82: Président Jacques Chirac prononçant son discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vél-d'Hiv, le 16 juillet 1995

*

*

*

¹ Jacques Chirac, 'Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, le 16 juillet 1995', *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

² Image, *Le Nouvel Obs*, "Vél-d'Hiv: Quand Chirac reconnaissait la responsabilité de la France", le 27 septembre 2015, <<http://m.nouvelobs.com/video/20120712.OBS7111/vel-d-hiv-quand-chirac-reconnaissait-la-responsabilite-de-la-france.html#>>, accédé 15 décembre 2016.

*C'est le devoir des gouvernants de toujours se référer aux leçons de l'Histoire. Les ignorer serait une coupable imprudence, d'autant que cette même Histoire ne cesse de se répéter et semble inlassablement tirer parti de l'inconscience ou de l'amnésie des hommes.*³

1. Introduction

En 1995, après quatorze ans de présidence socialiste avec François Mitterrand à l'Élysée, la France élit un nouveau président de droite, Jacques Chirac. Ce changement politique ouvrit la porte à des réformes importantes dans les sphères économiques, sociales, et culturelles. L'élection de Jacques Chirac, homme politique du parti du Rassemblement pour la République, et plus précisément son importante allocution du 16 juillet 1995 dans lequel en tant que représentant de la France, il accepta le rôle actif joué par les autorités françaises dans l'exécution de l'Holocauste, marqua le commencement d'une nouvelle génération. Ce changement générationnel eut lieu en parallèle de multiples excuses officielles internationale qui continuèrent tout au long des années 90. Selon Michael Cunningham, l'année 1998 apporta de nombreux exemples d'expressions de regrets par des chefs d'état; de l'empereur japonais pour le mauvais traitement des prisonniers de guerre anglais, de la Reine Elizabeth II pour les injustices commises contre la population Maori de la Nouvelle-Zélande et de Jacques Chirac encore pour l'affaire Dreyfus.⁴ En effet, dans *Taking Wrongs Seriously* (2006), Elazar Barkan et Alexander Karn, soutiennent ainsi qu'entre 1991 et 2006 le besoin humain d'acquitter les injustices s'exprime par la volonté des chefs d'état (et des autres autorités) de s'excuser auprès des victimes des injustices du passé.⁵ Jacques Chirac, en tant que chef d'état français, admit que "Ce jour-là [le jour de la rafle en 1942], la France, patrie des Lumières et des droits de l'homme, terre d'accueil et

³ Jacques Chirac & Jean-Luc Barré, *Le Temps Présidentiel : Mémoires 2* (Paris: NiL Editions, 2011), p. 62.

⁴ Michael Cunningham, "Saying Sorry: The Politics of Apology", *The Political Quarterly*, 70:3 (2002), p. 287.

⁵ Elazar Barkan & Alexander Karn (eds.), *Taking Wrongs Seriously: Apologies and Reconciliation* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 2006), p. 5.

d'asile, accomplissait l'irréparable.”⁶ En tant qu'individu, il exprima son regret des actions du passé. De plus, dans ses mémoires, publiées en 2009, Chirac raconte son choix de prononcer ces mots significatifs et médite sur le besoin de la nation française de se mettre en face de son passé antisémite:

C'est en assumant son passé tel qu'il a été, dans son intégralité, en s'imposant un devoir de lucidité vis-à-vis d'elle-même qu'une nation peut non seulement éviter de retomber dans les mêmes erreurs, mais surtout se rassembler autour des véritables valeurs qui fondent son identité.⁷

Chirac constate alors que l'interprétation de “ces heures sombres de notre histoire”⁸ est différente entre les générations, annonçant que “les plus jeunes...veulent savoir. Et avec eux, désormais, de plus en plus de Français décidés à regarder bien en face de leur passé.”⁹

En cet instant, Chirac lui-même incarna une rupture définitive avec le passé. Ce chapitre abordera d'abord le climat sociopolitique et culturel des années 90 à travers une analyse de la présidence de François Mitterrand. Une présidence qui, d'une façon, se caractérise par la mémoire de l'Occupation comme le souligne *Le Promener du Champ-de-Mars* (2005, Robert Guédiguian), une représentation cinématographique des derniers mois de sa présidence. Puis, la discussion se concentra sur Jacques Chirac; ses politiques, son élection, son discours et sa transformation au représentant d'une nouvelle génération prête à confronter la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale dans un contexte contemporain.

2. Le climat des années 90: la mémoire de l'occupation

Avant d'analyser l'allocution de 1995 et ses répercussions à travers une discussion du traitement de ses thèmes dans le cinéma français contemporain, il convient tout d'abord d'explorer le climat des années 90 en ce qui concerne la mémoire de l'Occupation. Les

⁶ Chirac, “Le Discours du Vél-d'Hiv”.

⁷ Chirac & Barré, *Le Temps Présidentiel: Mémoires 2*, p. 70.

⁸ Chirac, “Le Discours du Vél-d'Hiv”.

⁹ Ibid.

actions des individus pendant la guerre restaient encore un point de fascination pendant cette période. En effet, la séquence finale d'*Europa Europa* (1990) d'Agnieszka Holland est un exemple de la préoccupation du cinéma français contemporain pour « la mémoire de la mémoire » véhiculée par un personnage, un individu, qui confronte son passé. Cette séquence représente un témoignage personnel de l'histoire. Le personnage principal, Salomon Perel (Marco Hofschneider) est réuni avec son frère, Isaak (joué par le vrai frère de Marco, René Hofschneider) dans un camp de concentration lors de sa libération à la fin de la guerre. Salomon, grâce à sa chance et à sa connaissance de l'allemand, s'était joint à la Jeunesse Hitlérienne malgré son identité juive. Son frère lui conseille de ne pas raconter son histoire car personne ne le croira: "Soyez content, on commence une nouvelle vie." Les deux frères marchent sur une route loin de la caméra. Puis, le spectateur est transporté au présent où l'on retrouve le vrai Salomon Perel chantant un hymne juif devant une rivière en Israël. Après avoir terminé la chanson, la caméra fait un panoramique de droite à gauche et montre un paysage étranger baigné dans les rayons du soleil au crépuscule. Perel marche au loin de la caméra et le générique apparaît sur l'écran. Il part, marchant vers son avenir, après avoir confronté son passé sous le regard des spectateurs. Cette confrontation du passé et des passés des individus illustre l'approche historique et sociale du cinéma des années 90.

Un autre film qui se concentre sur la formation et la gestion du gouvernement de Vichy fit sa sortie en 1993 (*Pétain*, Jean Marbœuf). D'après l'ouvrage du même titre de Marc Ferro, le film examine le rapport hargneux entre le Maréchal Pétain (Jacques Dufilho) et son premier ministre Laval (Jean Yanne) pendant la formation et l'effondrement du régime de Vichy. Le film se termine avec le texte: "Le 'Pétainisme' n'a jamais été jugé." Ce message correspond au besoin de la fin du 20^e siècle de rectifier le manque de justice aux individus responsables de crimes significatifs pendant l'Occupation. Ce besoin fut

l'objet de nombreux procès de Nazis et collaborateurs pendant les années 80 et 90, tels que Klaus Barbie, Maurice Papon, Paul Touvier et René Bousquet. Les derniers mois de la présidence de Mitterrand furent marqués par le scandale de la révélation de l'amitié entre Mitterrand et Bousquet pendant la guerre. Ces mois turbulents furent « mémorialisés » dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars* de Robert Guédiguian (2005), dix ans après la mort de son sujet, Mitterrand. Ce film sera analysé plus en détail dans la suite de ce chapitre.

2.1 Les procès de Barbie, Papon, Bousquet et Touvier

Les procès de Barbie, Papon, Bousquet et Touvier eurent un impact significatif sur la mémoire collective de la Deuxième Guerre mondiale. Klaus Barbie, son rôle de chef de la Gestapo à Lyon pendant la guerre et son exil pendant les décennies qui suivirent la Libération, symbolisa en effet une blessure profonde pour la société française des années 80. Le 5 février 1983, extradé de Bolivie, il fut inculpé pour crimes contre l'humanité. Six mois plus tard, les Etats-Unis offrirent des excuses formelles pour avoir aidé à sa fuite en Bolivie, révélant qu'ils l'avaient employé pour travailler dans les services secrets américains contre les communistes. La saga de Barbie continua jusqu'en 1987 quand il fut condamné à la réclusion perpétuelle par la Cour d'Assises du Rhône à Lyon. Son procès eut aussi des conséquences judiciaires, et modifia ainsi la définition du crime contre l'humanité qui désormais incluait les actes commis envers des résistants en 1985. A la fin des années 80, Barbie et son évasion de justice furent aussi les sujets de nombreuses émissions de télévision et un documentaire long-métrage de Marcel Ophüls, réalisateur du *Chagrin et la pitié* de 1971, *Hôtel Terminus*, qui fit sa sortie en 1988. Le documentaire détaille les expériences du 'boucher de Lyon' et raconte les tentatives pour lui rendre justice.

Le besoin de justice et de condamnation des criminels de guerre comme Barbie, informa l'approche des procès de trois coupables français encore en vie. Leurs procès créèrent une nouvelle atmosphère qui eut pour résultat les changements de lois autour des

crimes contre l'humanité. L'assassinat de René Bousquet le 8 juin 1993 et les deux procès de Maurice Papon et de Paul Touvier qui le suivirent touchèrent la mémoire collective de la Deuxième Guerre mondiale en France. Un des aspects les plus troublants fut l'aptitude de ces individus à se cacher et à reconstruire leurs identités (*Un héros très discret* de Jacques Audiard illustrera cet aspect dans le troisième chapitre). Un exemple de cela parmi les films des années 90 est *Docteur Petiot* (1990, Christian de Chalonge), un film librement inspiré de la vie de Marcel Petiot (Michel Serrault) pendant les années noires. Sous prétexte d'aider les Juifs à fuir la menace nazie, ce médecin tua trente innocents par injection mortelle. Grâce à un incendie, les vestiges de ses victimes (qu'il a incinérées) sont découverts et il est alors reconnu coupable. Malgré son statut de coupable, Petiot reste insaisissable pendant deux ans, période pendant laquelle il est alors passé du rang de vilain à celui de héros. En août 1944, il devient en effet résistant, employé par les Forces Françaises Libres, et interroge les collaborationnistes, et même les faux passeurs. A l'instant de sa capture, il aura cinq cartes d'identité; communiste, citoyen français et membre de la milice française, de la Gestapo et des Forces Françaises Libres. Dans un film expressionniste de suspense, la complexité de l'Occupation et la confusion qui la suivit, offrirent une sorte de refuge pour les responsables des atrocités de la guerre.

Par exemple Maurice Papon, après avoir signé les ordres de déportation pour des milliers de Juifs pendant la Guerre, continua sa carrière politique, profitant des postes du chef de la police parisienne et puis du Ministre du Budget dans le gouvernement de Valéry Giscard-d'Estaing.¹⁰ Touvier, membre de la milice française et premier Français à avoir été condamné pour crimes contre l'humanité, fut initialement pardonné par le Président Georges Pompidou en 1971. Cet acte qui eut pour objectif d'oublier les aspects sombres de

¹⁰ Sheldon Kirshner, "France's Struggle to Accept its Complicity in the Holocaust", *National Post*, 11 décembre 2014, <<http://fullcomment.nationalpost.com/2014/12/11/sheldon-kirshner-frances-struggle-to-accept-its-complicity-in-the-holocaust/>>, accédé 8 octobre 2014.

la guerre mais qui, par contre, fut le commencement d'une nouvelle période remplie de souvenirs et une obsession pour les mêmes aspects sombres que Pompidou souhaita réprimer. D'après Rousso, cette période continua pendant vingt-cinq ans.¹¹ Ces deux hommes furent enfin condamnés pour crimes contre l'humanité après des procès imprégnés de plusieurs problématiques légales et éthiques. Les témoins comprenaient les historiens, notamment Robert O. Paxton, et aussi les résistants (dont les récits furent rejetés). Mais à cause de leurs rôles inférieurs, Papon et Touvier, ou plutôt leurs procès, ne purent pas porter le même symbolisme que le procès de Bousquet, un 'chef de Vichy', pourrait atteindre. En raison de l'assassinat de René Bousquet quelques mois avant son entrée dans la cour de justice, la France fut comme dépossédée de cette première opportunité significative de confronter son passé.

Chef de la police d'avril de 1942 à décembre 1943 et actif dans les négociations autour de l'organisation de la rafle de Vél-d'Hiv et d'autres déportations, René Bousquet, d'après Richard Golsan, devint le symbole de la complicité de Vichy dans 'la Solution Finale'.¹² Golsan continue: "Bousquet's trial would have exposed the full horror of Vichy anti-Semitism and shattered once and for all the myth that Vichy resisted on the implementation of the Final Solution."¹³ Les journaux de l'époque furent échos à cela. La publication de *L'Humanité* du 9 juin 1993, le jour suivant l'assassinat de Bousquet, déclara que "le procès de Vichy n'a pas encore réalisé."¹⁴ Peut-être que ces propositions furent trop ambitieuses. La question se posait alors de quel verdict aurait satisfait la justice pour chaque groupe identitaire impliqué dans les années noires. Touvier, Papon et Bousquet devinrent alors des figures fascinantes de l'ère de Vichy et de sa mémoire.

¹¹ Henry Rousso, "The Historian, a Site of Memory", in Fishman et al (eds.) *France At War*, p. 290.

¹² Richard J. Golsan, *Vichy's Afterlife History and Counter-History in Post-War France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), p. 25.

¹³ Golsan, *Vichy's Afterlife*, p. 25

¹⁴ *L'Humanité*, 'Le Procès de Vichy n'a pas encore réalisé', 9 juin 1993.

2.2 Mitterrand, un passé ambigu

La découverte de l'amitié entre François Mitterrand et Bousquet dans les années d'après-guerre créa de nouveau un scandale qui enveloppa les derniers mois de la présidence avant l'élection de Chirac en 1995. Bousquet, fréquemment invité aux dîners de l'Élysée, faisait en effet des dons significatifs pour soutenir la campagne politique de Mitterrand en 1965 et Mitterrand, pendant les années 80 et 90, tentait aussi de protéger son ami des poursuites judiciaires. Selon Golsan, Mitterrand “continued to affirm that Bousquet had been tried for all his actions during the Occupation, despite all the evidence to the contrary.”¹⁵ Le début (1981) et la fin (1995) de la présidence de Mitterrand furent préoccupés par les années noires. Le 5 mai, un mois avant l'élection présidentielle, le général de Boissieu¹⁶ menaça de démissionner de son poste de grand chancelier de la Légion d'honneur si François Mitterrand était élu. Il l'accusa d'avoir travaillé avec Vichy. Cinq jours plus tard, François Mitterrand fut élu président de la République et gardant sa promesse, le général de Boissieu démissionna alors. La dichotomie identitaire entre la Résistance et la collaboration hantait encore les halles du Palais de l'Élysée.

Le passé ambigu de Mitterrand fut le sujet du *Promeneur du Champ-de-Mars* qui fit sa sortie dix ans après la mort du Président. Le livre que le film adapta, *Le Dernier Mitterrand*, fut écrit en 1997 par Georges-Marc Benamou qui coécrivit le scénario du film avec Gilles Taurand. Ce livre raconte ses conversations avec Mitterrand pour écrire les *Mémoires interrompus* (1996) du président. Le récit du film, adapté du *Dernier Mitterrand*, suit un jeune journaliste, Antoine Moreau (Jalil Lespert), en train d'écrire les mémoires de

¹⁵ Golsan, *Vichy's Afterlife*, p. 29.

¹⁶ Secrétaire général de l'Armée (1971-1975) et beau-fils du Général de Gaulle, Alain de Boissieu devint le Grand Chancelier de l'ordre de la Légion d'Honneur and Chancelier de l'Ordre National du Mérite (1975–1981) et Chancelier de l'Ordre de la Libération (2002–2006). Il fait sa résignation de ces postes en mai 1981 pour éviter l'obligation de jurer allégeance, et de présenter le Grand Collier du Légion d'Honneur au nouveau président François Mitterrand, qui a décrit Général de Gaulle en tant qu'un « dictateur » pendant les années 60.

Mitterrand (Michel Bouquet) avec l'aide du président lui-même. Le changement de nom du personnage central du récit (le journaliste, de Georges-Marc Benamou à Antoine Moreau) est une distraction inutile. Qu'importe son nom, le jeune journaliste représente une nouvelle génération qui tente d'éclaircir le passé de Mitterrand, sur le point de quitter le Palais de l'Élysée et la vie.

Une phrase de Mitterrand, prononcée par une voix-off d'Antoine, est répétée deux fois dans le film: "Notez. Notez tous et dites-leur que je ne suis pas le diable." Mitterrand déclare que ses ennemis politiques l'avaient persécuté depuis cinquante ans, qu'ils ont façonné son image en monstre qu'ils voulaient qu'il soit. Le président, accusé d'avoir changé de camp non à cause de l'idéologie mais parce que les Allemands étaient en train de perdre, continue à justifier son statut de résistant pendant la guerre. Mitterrand fournit des morceaux d'évidence de sa résistance: une lettre de de Gaulle, une photographie d'un réseau (la Chaîne), dont il faisait partie, prise à Montmaur en 1942 et le fait que de Gaulle l'a toujours soutenu malgré les rumeurs qu'il n'était pas un vrai résistant. Mitterrand n'accepte pas que, comme le dit Antoine, "Ce qui [a] empoisonné ces derniers mois n'est pas votre rôle dans la Résistance mais ce qui s'est passé avant et après."

Simone Picard, membre du réseau de la Chaîne avec qui Antoine fait des interviews, n'éclairera pas cette situation ambiguë. « Certains ont choisi leur camp immédiatement mais les autres... les indécis, les opportunistes, les calculateurs, les lâches, ils faisaient la majorité. Dans le meilleur cas, ils jouaient un double jeu. » Simone révèle aussi que la photo du réseau à Montmaur a été prise, en réalité, en 1943.



Images 83 et 84: Un échange intergénérationnel entre un jeune journaliste Antoine (Jalil Lespert) et le sujet de son travail, Président François Mitterrand (Michel Bouquet) dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars* (2005)

Antoine, soupçonneux de ce qui reste inexpliqué par le président, demande alors pourquoi le président donna une date inexacte de 1942 pour sa location à Montmaur. Simone dit simplement, “Ça ne fait qu’une petite année de différence.” Antoine n’est pas d’accord:

Ça change beaucoup de choses. En 42, Laval revient au pouvoir, les Allemands envahissent la zone sud. S’organiser franchement en 42 n’a pas la même signification. Et le 2 juillet, René Bousquet a négocié avec les Allemands la livraison de 30 000 Juifs du territoire français.

Il est pertinent de noter que c’est Antoine qui démontre la signification des dates précises de cette époque; une époque qu’il n’avait jamais vécue, mais que Simone connaissait bien. Le recul et le questionnement de cette nouvelle génération est une arme à double tranchant. Simone donne d’ailleurs un conseil au jeune écrivain de ne pas jouer le rôle de l’inquisiteur.

Simone: Rien que la vérité? C’est ça que vous espérez? Je te trouve bien présomptueux. C’est lui qui doit s’arranger avec sa mémoire. C’est une chose très intime, la mémoire. Dans cette affaire, qu’il faut juger, c’est lui, lui seul... [Plus tard dans le film] ... Ce qui importe c’est qu’il [Mitterrand] le fait [rejoindre la Résistance].

Loin d’être convaincu, Antoine répond “Non, c’est trop facile.” Simone conclut en prévenant Antoine qu’il risque de perdre la confiance du président s’il continue à le pousser.

Ses liens amicaux bien connus avec les collaborateurs (Bousquet et son sous-préfet Jean-Pierre Moret en particulier) ont aussi poussé Mitterrand à défendre son statut non-antisémite. Il déclare qu’“il n’y avait jamais une ombre d’antisémitisme dans ma famille”, que sa mère notait souvent que le Christ et la Vierge étaient Juifs et que les lois antisémites du gouvernement de Vichy ont révolté son père chrétien “dans le propre sens du terme.” Afin de lutter contre son amitié complexe avec Bousquet, Mitterrand refuse d’inclure un passage écrit par Antoine qui avait pour but de dénoncer l’ambiguïté des actions de Bousquet pendant la guerre. Après avoir lu le texte qui souligne le rôle de la machine administrative et policière sous Bousquet, Mitterrand dit simplement: “Non, j’ai déjà tout

ce que je veux.” Mitterrand raconte ses propres initiatives à rendre hommage à la mémoire de la population juive en instaurant une journée de commémoration pour la rafle du Vél-d’Hiv. Il cite une section du texte trouvé sur le monument de Vél-d’Hiv, qu’il lit dans sa totalité:

La République française, en hommage aux victimes des persécutions racistes et antisémites et les crimes contre l’humanité sous l’autorité de fait dite gouvernement de l’Etat français 1940 – 1944. N’oublions jamais.

Mitterrand continue à interroger Antoine:

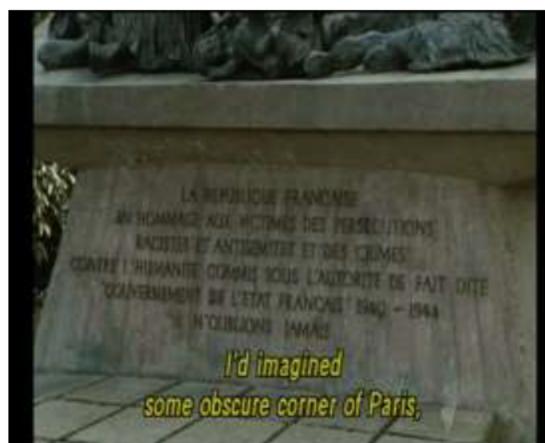
Qui a écrit ça? Le Général de Gaulle? ... « Qui a fait graver ce texte dans le marbre? Je le connais par cœur... Oui, c’est moi qui ai rédigé ce texte mais personne aujourd’hui ne semble s’en souvenir. Alors, allez les rafraîchir les mémoires de vos amis.

Antoine visite le monument, observant sa proximité à la Tour Eiffel. “J’avais imaginé un coin perdu de Paris. Une zone sombre, près des boulevards de ceintures. J’étais surpris de n’avoir jamais cherché à le situer... Comme si le Vél-d’Hiv était une région oubliée de l’âme...” Antoine note ses pensées sur ce site de commémoration et les spectateurs sont témoins de l’écriture des trois derniers points à la fin de ce texte... symbolisant que le passé et son impact sur les contemporains restent encore vifs dans le présent.

Le film dévoile souvent cette « présence du passé. » Pour Antoine, la raison pour laquelle il écrit les mémoires de Mitterrand est pour lui permettre de s’en aller, avec dignité. Antoine définit l’objectif de l’écriture des mémoires: “C’est pour sortir par le haut...avec dignité.” Et selon l’homme (et la nouvelle génération dont il fait partie), cela n’arrivera jamais si Mitterrand ne confronte pas les aspects les plus sombres de son passé. Frustré par la réticence du président, d’après qui “ce n’est pas une bonne idée de soulever le passé”, Antoine part pour Vichy en secret: pour voir le Parc des Sources, le Casino, la Rue Nationale et la maison où Mitterrand s’était installé avec le docteur Reynaud. Dans la halle de concert, vide, on entend une musique classique. La caméra ne montre pas ce qu’Antoine imagine...le film établit ici l’internalisation d’un passé qui n’est pas le sien.



Images 85 & 86: Antoine visite les sites importants à Vichy en secret



Images 87 & 88: Le Monument de la Rafle du Vél-d'Hiv et les mots formulés par Mitterrand

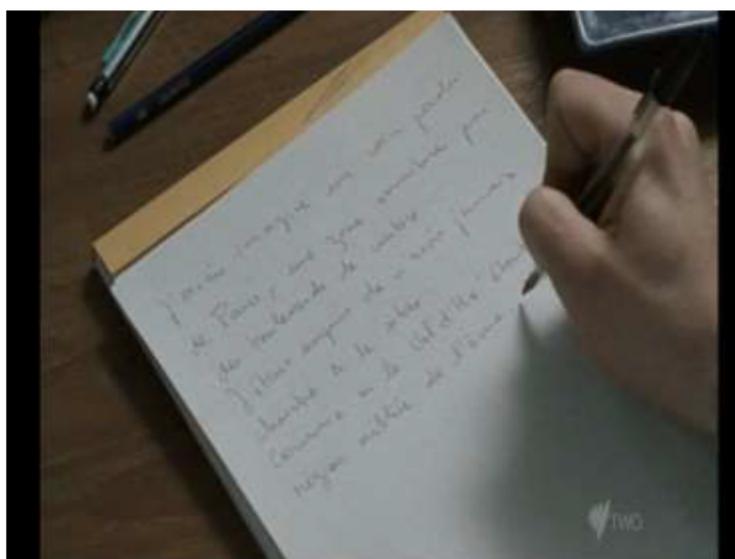


Image 89: Le procès d'écriture et de méditation d'Antoine

Tout au long du film, Antoine, en tant qu'auteur et narrateur, n'est absent que pendant une seule conversation entre Mitterrand, son garde du corps, Fleury (Philippe Lemerrier), et son médecin, Jeantot (Philippe Fretun), dans le train. Les hommes discutent le paysage gris de la France et la santé défaillante du président. Auparavant, les spectateurs ne voient ce qu'Antoine lui-même voit mais cette séquence rompt ces conventions narratives auparavant établies. Le spectateur devient subitement omniprésent, un effet unique à cette scène particulière. Peut-être que le garde du corps ou le médecin personnel (présents à la scène) racontèrent à Benamou/Antoine les contenus de leur conversation après l'évènement et avant l'écriture du livre ou du scénario mais comme pour illustrer certaines mémoires du président, cette scène discordante du train reste irrésolue. Le récit met en avant ces ambiguïtés du passé à travers les confrontations entre Mitterrand, homme sur le point de mourir, et le jeune journaliste qui cherche la vérité sur son passé complexe. Lorsqu'Antoine considère les raisons pour lesquelles il a été choisi pour écrire les mémoires de Mitterrand, il propose même sa jeunesse: "Parce que j'étais trop jeune pour être gauchiste?"

L'obscurité du passé émerge plusieurs fois dans le film. Lorsque Mitterrand raconte qu'à "la fin d'avril 1945, Charles de Gaulle m'a demandé d'ouvrir le camp à Dachau. Il voudrait qu'un Français soit présent à côté du Général américain Lewis." Mitterrand continue en citant un passage de *La Douleur* de Marguerite Duras qui décrit le corps d'un détenu du camp de Dachau. Antoine, submergé par l'émotion, cherche refuge dans la salle de bain où il se regarde dans le miroir embué. Il essaie, sans succès, de retrouver une image claire de son propre visage. Cette séquence nous demande si la clarté de la vision n'est jamais possible en considérant le passé, particulièrement un passé aussi complexe que celui des années noires. Ce brouillard de la mémoire s'exprime aussi par la dominance de la couleur grise, même mentionné par Mitterrand pendant un voyage en train. Ce voyage suit

une trajectoire de l'écran de droite à gauche; un jeu de mémoire cinématographique qui sera détaillé dans la discussion d'*Un héros très discret* dans le chapitre suivant). Le gris domine l'esthétique de la tonalité du film. Selon Mitterrand, la couleur de la France est grise; il cite les gris des toiles, le gris violet de la lavande, le gris vert de Champagne, le gris des cadavres de la Grande Guerre.

La mort et la mémoire restent les thèmes principaux du film. Le récit, toujours conscient de la mort imminente de Mitterrand, n'évite pas sa disparition et le personnage lui-même la discute souvent. Les spectateurs, à travers une performance humaine de Bousquet, comprennent d'ailleurs sa peine et sa faiblesse pendant sa bataille inutile contre le même genre de cancer qui avait tué son père. Mitterrand médite sur sa carrière politique:

Cinquante ans de vie politique, c'est beaucoup. Ça représente beaucoup d'affrontements avec la réalité, la réalité rêvée, la réalité réelle. Et cependant aussi il faut préserver à travers tout ce temps, ce que l'on estime être sa propre permanence.

Rien n'est aussi permanent qu'une statue. L'ouverture du film se passe dans la cathédrale de Chartres avec le président et Antoine. Les deux examinent les statues funéraires des grands rois du passé, faisant un commentaire sur l'époque d'où viennent les statues; une époque où l'on n'avait pas peur de montrer la mort de façon crue. Mais comme le souligne Annie Coppermann des *Echos*, "Ce Mitterrand-là [du film] est d'abord, et surtout plus qu'une statue, un homme." Plus proche de sa mort, le Président visite une autre église, seul, et, devant les morts pétrifiés, s'allonge par terre. Tout au long du film, ce personnage confronte l'imminence de sa disparition et dans cette scène, il joue même le rôle d'un cadavre. En quittant la cathédrale de Chartres, Mitterrand considère les retombées de ses actions sur la nation sur laquelle il a régné depuis 14 ans, période qu'il caractérise par l'absence de guerres et de crises sociales. Il note qu'une aussi longue période de paix est rare dans l'histoire de France. Mitterrand admet aussi qu'il faut que la France "tourne la page...mais je ne suis pas une page qu'on arrache facilement."

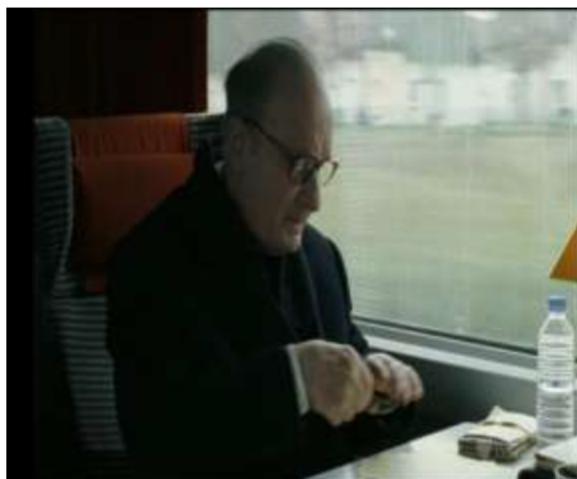


Image 90: Le gris en toile de fond de la conversation du train



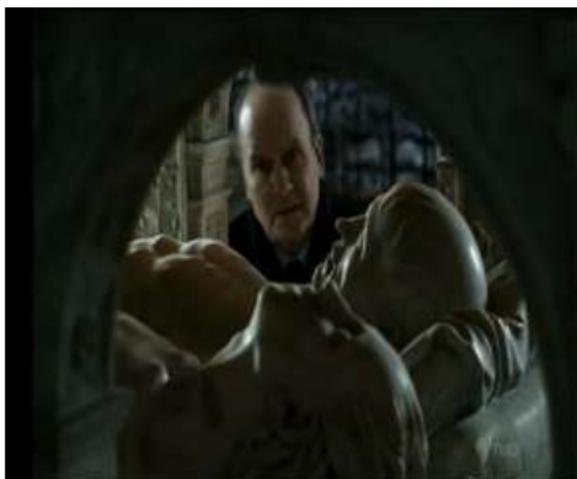
Image 91: Le Président offre des conseils au jeune homme sur une plage du nord, encore entouré par le gris



Image 92: Le brouillage de mémoire et d'introspection



Image 93: Un Mitterrand faible et vulnérable



Images 94 et 95: Le Président fait face à sa mortalité dans les sites religieux

Vous savez Antoine, et je dis ça sans présomption aucune, je suis le dernier des grands présidents. Enfin, je veux dire, le dernier dans la ligne de de Gaulle. Après moi, il n'y aura plus d'autres en France. A cause de l'Europe, de la mondialisation, rien ne sera pareil... Après moi, il n'y aura plus que des financiers et des comptables.

Après Mitterrand, qui ne nomma jamais son successeur dans le film de Guédiguian, vint Jacques René Chirac.

2.3 Chirac et son discours du Vél-d'Hiv

Né le 29 novembre 1932 dans le 5^e arrondissement de Paris, le nouveau président n'avait qu'entre sept et treize ans pendant la guerre et donc grandit dans une société fortement préoccupée par la mémoire et par l'interprétation de cette période difficile et complexe.¹⁷ L'histoire de l'Occupation comprend des moments qui, selon Chirac en 1995, "blessent la mémoire." Les mémoires de sa vie avant de devenir président, *Chaque pas doit être un but*, racontèrent deux de ses expériences particulièrement formatrices pendant l'Occupation. La première fut un incident pour lui inoubliable sur le pont de Parmain, près de L'Isle-Adam, où ses parents louaient une maison de campagne pour le weekend. Georges Basset, un ami de famille et ancien combattant de la Grande Guerre, qui avait, selon Chirac "le patriotisme chevillé au corps"¹⁸, demanda à un officier en train de marcher sur le bord de la route pourquoi il ne se battait pas. La réponse de l'officier – "Vous vous rendez compte, monsieur, ils nous tirent dessus!" - reflétait, selon Chirac, l'état d'esprit d'une partie des compatriotes français de cette époque.¹⁹ De l'autre côté, le jeune Chirac assista à "un rendez-vous avec l'Histoire en train de s'accomplir."²⁰ Le Général Diego Brosset, chef de la 1^{re} division de la France Libre et l'un des premiers militaires à avoir rallié le général de Gaulle, fut un personnage déjà mythique d'après le jeune Chirac qui

¹⁷ Jacques Chirac & Jean-Luc Barré, *Chaque pas doit être un but: Mémoires I* (Paris: NiL Editions, 2011), p. 32.

¹⁸ Ibid, p. 22.

¹⁹ Ibid, p. 22.

²⁰ Ibid p. 26.

l'appelait le héros de son adolescence.²¹ Les parents de Chirac l'hébergèrent dans leur villa durant la nuit qui suivit celle du débarquement. Chirac et Brosset maintenaient le contact à travers des lettres signées par Brosset 'Ton lieutenant.' A la mort du Général, Chirac décida de lui rendre hommage en baptisant 'avenue du Général-Brosset' la route en terre reliant, au Rayol, au côté de la route nationale.²² Il inaugura une plaque plus officielle en présence des deux enfants du général Brosset trente ans plus tard quand il fut premier ministre. Depuis l'âge de douze ans, il semblait que Chirac comprit l'importance de la commémoration.

A l'occasion du 53^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv le 16 juillet 1995, deux mois après son élection, Chirac prononça en effet un discours dans lequel il accepta la responsabilité du gouvernement français pour son rôle dans l'Holocauste. Ce discours est commémoré à la Mémorial de la Shoah à Paris où l'on trouve une plaque gravée des mots: "16 juillet 1995, après 50 ans de silence et trou de mémoire collective, l'Etat français, personnifié par Chirac – a reconnu publiquement la responsabilité du gouvernement de Vichy dans la persécution des Juifs de la France." Par cet acte de commémoration, Chirac tenta de faire preuve de bienveillance à l'égard de la communauté juive française. En tant que représentant de l'Etat français, il accepta la responsabilité des crimes commis par Vichy. Mais ce geste signalait aussi une stratégie politique. Le nouveau président fut obligé de s'éloigner de Mitterrand qui refusait auparavant de parler aux cérémonies commémoratives. Selon Shmuel Trigano, sociologue français, "Mitterrand systematically refused to discuss this issue, not wanting to admit that the French Republic was responsible for Vichy's crimes. He refused to equate the Vichy regime with the French Republic,

²¹ Chirac & Barré, *Chaque pas doit être un but: Mémoires 1*, p. 26.

²² Ibid, p. 26.

arguing that the latter should therefore not assume its responsibility.”²³ Le Mitterrand incarné par Michel Bouquet dans le film de Guédiguian s’alignait parfaitement avec cette argumentation. Parlant à Antoine sur les appels à faire des excuses, Mitterrand explique:

La communauté juive veut obtenir de moi des excuses de la France et de la République. C’est ça qu’ils veulent en vérité: que l’on demande pardon à genoux, comme le fait Willy Brandt. Mais le gouvernement de Vichy ce n’était pas la France. La France n’a rien à voir dans ces histoires-là.

Un autre exemple contemporain de cette tendance à placer l’ère du gouvernement de Vichy entre parenthèses dans l’histoire française pouvait être cité. En effet, en 2016, le Musée de l’Armée lança une campagne de publicité avec des affiches dans les métros de Paris qui montrait les images des artifices logés aux Invalides, le musée dédié à la commémoration des conflits français depuis Napoléon. Une des affiches photographiée au métro de Vavin dans le 14^e arrondissement, montrait le képi distinctif du Général de Gaulle et le texte: “Venez voir l’époque où Londres était la capitale de la France.” Cette phrase donne une légitimité au gouvernement en exil de de Gaulle plus que Vichy et Pétain et suggère que la séparation de l’Etat de la France et du gouvernement de Vichy persiste encore aujourd’hui, soixante-douze ans après l’Occupation.

Mitterrand, considérant même son installation d’une journée nationale de commémoration et son ordre pour la construction du monument de la rafle du Vél-d’Hiv, fut largement critiqué par quelques groupes qui argumentaient en faveur de l’acceptation de la responsabilité des horreurs du passé.

²³ Shmuel Trigano “Manfred Gerstenfeld interview with Shmuel Trigano, Apologies for Holocaust Behaviour And Refusal To Do So: The Dutch Case In An International Context (*Europe’s Crumbling Myths* 211)”, *Jewish Political Studies Review*, 18:3-4 (2006) (propos recueillis en anglais).



Image 96: Statue commémorant le Général Diego Brosset à côté de la Place des Martyrs Juifs du Vél-d'Hiv, Paris



Image 97: Publicité du Musée de l'Armée au métro Vavin, Paris. Photographié le 29 août 2016.

L'ancien Directeur-Général du Congrès Juif Mondial, Avi Beker, constate que le Président Mitterrand “reflète l'incapacité persistante de la France de ne pas confronter les ‘blessures’ du passé.”²⁴ L'allocution du Vél-d'Hiv créa donc une distance idéologique et générationnelle entre Chirac et son prédécesseur.

Dans ses mémoires, Chirac discute des conséquences de ne pas avoir confronté les aspects les plus troublants du passé de manière significative. “Mais à force de non-dits, certaines blessures sont restées ouvertes dans notre mémoire collective, dont continuent de souffrir toutes celles et tous ceux qui attendent de la nation une juste reconnaissance des crimes qu'ils ont subis.”²⁵ En citant le silence et l'ignorance de ces blessures du passé, Chirac souligne l'importance et l'impact du traitement de l'histoire. Quelques jours après être devenu chef d'état, Chirac rencontra une délégation du Conseil Représentatif des Instituts Juifs Français, y compris son président, Henri Hajdenberg.²⁶ Après cette réunion, au 53^e anniversaire, Chirac fit le choix de déclarer que “la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'Etat français.”²⁷ Ces paroles appuyèrent la double identité du gouvernement français pendant l'Occupation. Ecrivain pour *Le Monde*, Serge Klarsfeld soutient que ces paroles “ont été saluées dans le monde entier comme une courageuse et salutaire reconnaissance, celle de l'existence simultanée de deux France antagonistes entre 1940 et 1944: la France de Pétain, celle de la soumission et des persécuteurs, et celle de de Gaulle, la France de la Résistance et des Justes.”²⁸ En fin de compte, semble-t-il, l'allocution de Chirac mit en valeur la nature fracturée de l'identité française pendant les années noires. L'acte de commémoration entrepris par le nouveau

²⁴ Avi Beker, “Manfred Gerstenfeld, interview with Avi Beker, Apologies For Holocaust Behaviour And Refusal To Do So: The Dutch Case In An International Context (*Europe's Crumbling Myths*, 166)”, *Jewish Political Studies Review*, 18:3-4 (2006).

²⁵ Chirac & Barré, *Le Temps Présidentiel : Mémoires 2*, p. 70.

²⁶ Ibid, p. 69.

²⁷ Chirac, “Le Discours du Vél-d'Hiv”.

²⁸ Serge Klarsfeld, “La présidence normale et la rafle du Vél-d'Hiv”, *Le Monde*, 16 juillet 2012, <http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/10/la-presidence-normale-et-la-rafle-du-vel-d-hiv_1731634_3232.html>, accédé le 5 mai 2015.

président au 53^e anniversaire refléta la nécessité de rendre hommage aux ‘héros’ mais aussi de reconnaître les actes les plus atroces. Même si le but de l’allocution fut tout d’abord de confronter les heures noires de l’Occupation, à savoir la collaboration française, la Résistance fut encore mentionnée comme pour maintenir un équilibre: “Pour beaucoup de nos compatriotes, celui du sursaut, le point de départ d’un vaste mouvement de résistance.”²⁹ La décision la plus traitée dans les films français sur l’Occupation, et aussi dans les ouvrages sur cette période, est ce choix moral entre la collaboration et la résistance comme le montra le chapitre 1.³⁰ Ce qui sera mis en évidence dans les chapitres suivants est la signification des choix faits par les Français pendant l’Occupation et la commémoration des événements que ces choix entraînent.

2.4 L’analyse de la demande du pardon dans la sphère politique

Pour acquitter les dettes, il faut identifier les responsables des horreurs du passé. La responsabilité de Chirac en tant que président fut d’incarner les valeurs du présent et de promouvoir une interprétation sensible de l’histoire. Le concept de la responsabilité collective et individuelle est particulièrement complexe face aux sémantiques qui entourent les excuses officielles et non officielles. La question se pose alors de l’identité des vrais responsables des atrocités commises pendant l’Occupation, ou, en effet, n’importe quel événement historique. La possibilité qu’un individu possède le pouvoir ou la responsabilité de faire des excuses pour les actions multiples d’une institution ou même d’une nation entière peut être aussi mise en question. Ces collectivités se composent d’un énorme nombre d’individus capables de faire librement leurs propres choix. Dans un article où ils défendent le rôle des excuses officielles et publiques, Trudy Govier et Wilhelm Verwoed examinent aussi le concept de la responsabilité directe ou individuelle. En y réfléchissant, il

²⁹ Chirac, “Le Discours du Vél-d’Hiv”.

³⁰ Maurice Larkin, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988), p. 82.

est crucial de faire la distinction entre les individus et les collectivités des différents groupes. Les excuses publiques furent typiquement demandées, et offertes par, les gouvernements ou les autres collectivités: “In public moral apologies individuals often appear as spokespersons for groups which accept collective responsibility for serious wrongdoing³¹... by issuing a public apology [via a representative], the government can express sorrow and regret about its past policies, and disassociate itself from them.”³² Dans le livre *Taking Wrongs Seriously*, Barkan et Karn étudient en effet les limitations et les avantages de demander pardon dans la sphère politique. Pour eux, les opposants des excuses “characterise apology as lip service and empty rhetoric”³³ et “a cheap and easy way for perpetrators and their descendants to assuage their guilt.”³⁴ Cunningham prévient aussi que “a more generalised expression of regret can smack of ‘the politics of gesture’, given that it has no costs attached.”³⁵ Mais Cunningham, Barkan et Kazan concluent tous que les excuses officielles sont convaincantes “on the grounds that it has the potential to improve relations between groups if the apology, in whatever formulation, is sincere and is acceptable to the recipients. This breaks the need to establish a linkage between responsibility and apology”³⁶ et “practiced within its limits, apology can create a new framework in which groups may rehearse their past(s) and reconsider the present.”³⁷ Jennifer Lind est d’accord: “a willingness to acknowledge past atrocities signals peaceful foreign [and domestic] policy intentions. It also shows a state’s commitment to human

³¹ Trudy Govier & Wilhelm Verwoerd, “Taking Wrongs Seriously: A Qualified Defence of Public Apologies”, *Saskatchewan Law Review*, 65 (2002), p. 142.

³² *Ibid*, p. 148.

³³ Barkan & Karn (eds.), *Taking Wrongs Seriously*, p. 6.

³⁴ *Ibid*, p. 6.

³⁵ Cunningham, “Saying Sorry”, p. 288.

³⁶ *Ibid*, p. 295.

³⁷ Barkan & Karn (eds.), *Taking Wrongs Seriously*, p. 7.

rights and conveys respect for another people's suffering.”³⁸ Les excuses officielles de Chirac, ou plus exactement, son expression de regret, reflétèrent une reconnaissance du fait que la France permit le mauvais traitement d'une partie de sa population, et joua même un rôle actif dans celui-ci.

Une analyse de l'exemple du scandale de la SNCF illustre les pièges des excuses mal-exécutées. En 2010, la SNCF (Société Nationale des Chemins de Fer) offrit des excuses aux victimes de l'Holocauste qui furent déportés dans leurs trains. A propos de ce geste, Matt Gurney du *National Post*, fait allusion à un “sincerity test”³⁹ auquel les individus doivent réussir en offrant des excuses. Selon Gurney et aussi Benjamin Ivry de *Jewish Ideas Daily*, les excuses de la SNCF furent “faibles et insuffisantes”⁴⁰ et ratèrent ce « test » après soixante-cinq ans de silence et de démentis. La participation de la SNCF aux événements les plus sensibles de l'Occupation fut bien documentée dans le cinéma français. Malgré la représentation favorable des chemins de fer dans *La Bataille du rail* (René Clément, 1946), film célèbre qui projette une image glorifiée d'une SNCF unanimement résistante, les séquences des trains de la SNCF déportant des Juifs dans le documentaire *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) - un amalgame de pellicules d'archives offrait l'image d'une SNCF totalement collaborationniste et impliquée dans le régime nazi. Ivry soutient que les travailleurs de la SNCF eurent le choix de collaborer ou non dans la déportation de la population juive. Il cite à titre d'exemple Léon Bronchart, le seul cheminot à avoir refusé de travailler sur ces convois. Bronchart fut nommé un des Justes parmi les Nations par Yad Vashem. Bronchart fut puni pour sa désobéissance, suspendu de

³⁸ Jennifer Lind, “The Perils of Apology: What Japan Shouldn't Learn From Germany”, *Foreign Affairs*, May/June (2009), <<https://www.foreignaffairs.com/articles/japan/2009-05-01/perils-apology>>, accédé le 2 avril 2015.

³⁹ Matt Gurney, “French Holocaust Apology Too Late, Too Weak and Too Selfish to Work”, *National Post*, 15 novembre 2010, <<http://fullcomment.nationalpost.com/2010/11/15/matt-gurney-french-holocaust-apology-too-late-too-weak-and-too-selfish-to-work/>>, accédé le 2 avril 2015.

⁴⁰ Gurney, “French Holocaust Apology”.

son travail et perdit sa prime de Noël. Ivry conclut que le choix des cheminots de résister était facile. “It would have been relatively painless for SNCF employees to refuse to collaborate in the murder of Jews had any others so desired”⁴¹ mais cette conclusion peut sembler trop simple. En effet, Bronchart ne savait pas où son choix le conduirait. Refuser les ordres de l’occupant, c’est mettre sa vie en péril. Dans une époque aussi dangereuse, chaque cheminot dut considérer ses propres responsabilités (collectives et individuelles) en décidant de prendre des risques ou non. Cet exemple nous montre un problème récurrent dans le traitement et la représentation de la France sous l’Occupation qui fut présent dans le cinéma de l’immédiat d’après-guerre: le problème de « monochromatiser », ou de simplifier, la capacité d’un Français ordinaire de faire des choix librement sous l’Occupation.

Les deux messages principaux de l’allocution du Président Chirac de 1995 au 53^e anniversaire de la rafle du Vel-d’Hiv furent l’espoir et la vigilance: “En cet instant de recueillement et de souvenir, je veux faire le choix pour l’espoir.”⁴² L’espoir qu’identifie ici Chirac était un espoir que la population française apprit des erreurs du passé. Il tenta aussi d’inciter à une vigilance envers les conflits contemporains. Dans ses mémoires, Chirac affirme que “cette évocation [son discours] d’un des épisodes les plus tragiques de notre histoire nationale n’a de sens que si elle nous sert de mise en garde”⁴³ et que “c’est le devoir des gouvernants de toujours se référer aux leçons de l’Histoire. Les ignorer serait une coupable imprudence, d’autant que cette même Histoire ne cesse de se répéter et semble inlassablement tirer parti de l’inconscience ou de l’amnésie des hommes.”⁴⁴ A la

⁴¹ Benjamin Ivry, “Time To Come Clean on Shoah Role”, *Jewish Ideas Daily*, 13 mars 2012, <<http://www.jidaily.com/zW2/e>>, accédé le 2 avril 2015.

⁴² Chirac, “Le Discours du Vél-d’Hiv”.

⁴³ Chirac & Barré, *Le Temps Présidentiel: Mémoires 2*, p. 75.

⁴⁴ *Ibid*, p. 62.

fin, la leçon de l'histoire fondamentale que Chirac souhaita transmettre avec son discours était:

Les valeurs humanistes, les valeurs de liberté, de justice, de tolérance, qui fondent l'identité française et nous obligent pour l'avenir...ces valeurs celles qui fondent nos démocraties aujourd'hui bafouées en Europe même, sous nos yeux, par les adeptes de la 'purification ethnique.' Sachons tirer les leçons de l'Histoire. N'acceptons pas d'être les témoins passifs, ou les complices, de l'inacceptable.

Les films de guerre dans le cinéma français contemporain remettent en valeur l'impact individuel d'une crise historique qui coïncidait avec ces appels à l'espoir et à la vigilance. Ce phénomène sera analysé plus en détails dans le chapitre cinq.

3. Conclusion

L'opinion fut largement répandue que l'allocution de Chirac, en tant que geste de commémoration d'après des commentaires, refléta une admiration et un respect pour un nouveau président qui cite un désir sincère de créer une société française plus cohésive. Comme Barkan et Karn le disent: "A sincere expression of contrition, offered at the right pitch and tenor, can pave the way for atonement and reconciliation."⁴⁵ En plus, d'après Serge Klarsfeld, président de l'Association des fils et filles des Juifs déportés de France, le discours de Chirac marqua une profonde rupture.⁴⁶ Une vision encore plus nuancée des thèmes de l'allocution - du choix, de la responsabilité, de l'identité et des valeurs françaises, de l'espoir et de la vigilance pendant la période de l'Occupation influence les œuvres cinématographiques de 1995 jusqu' à nos jours. Les chapitres qui suivront examineront ces thèmes et les caractéristiques d'une nouvelle génération de cinéastes et de spectateurs qui confrontent les années noires avec une distance à la fois chronologique et psychologique, toujours consciente des complexités en représentant une identité française fracturée par la vie sous l'Occupation.

⁴⁵ Barkan & Karn (eds), *Taking Wrongs Seriously*, p. 7.

⁴⁶ Serge Klarsfeld, "La présidence normale et la rafle du Vél-d'Hiv."

Chapitre 3: Après Chirac, Choix et Responsabilité

Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'Etat français. Il y a cinquante-trois ans, le 16 juillet 1942, 450 policiers et gendarmes français, sous l'autorité de leurs chefs, répondaient aux exigences des nazis... Suivront d'autres rafles, d'autres arrestations. A Paris et en province. Soixante-quatorze trains partiront vers Auschwitz. Soixante-seize mille déportés juifs de France n'en reviendront pas. Nous conservons à leur égard une dette imprescriptible.¹

1. Introduction

Ce chapitre discute du cinéma français *contemporain*, de son interprétation du choix entre la Résistance et la Collaboration et de la dichotomie identitaire que ce choix créa. Le choix est un thème universel mais complexe et les façons dont le cinéma français approfondit ce thème du *choix* est le point central de ce chapitre. Les films de ce chapitre examinent aussi la responsabilité contemporaine pour faire face aux choix difficiles du passé. Il faut que la société contemporaine confronte et accepte *la responsabilité* des événements du passé pour mieux comprendre le dilemme moral qui apparut à tous ceux qui vécurent pendant cette période. Dans cette optique, celle de l'acceptation de la responsabilité, la question de la justice se pose. A une conférence en février 1972, Jean-Paul Sartre philosophe, analysa le rapport fondamental de la Justice et de l'Etat. Selon lui, "c'est le général de Gaulle qui a fortement marqué cette liaison"², une liaison qui soutient que la Justice est le domaine exclusif d'un Etat impartial et juste. Avant de soutenir que "la notion de la Justice, à son origine, ne vient pas de l'Etat mais du peuple"³, Sartre fit "la distinction de l'Etat, réalité abstraite, et du gouvernement, réalité concrète."⁴ Ces deux réalités, celles du symbolisme et de la pratique, s'unissent dans un acte de commémoration.

¹ Jacques Chirac, 'Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, le 16 juillet 1995', *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

² Sartre, Jean-Paul, *Situations, X: Politique et autobiographie*, (Paris: Editions Gallimard, 1976), p. 48.

³ Ibid, p. 50.

⁴ Ibid, p. 50.

Quand il prononça son discours, Chirac fit le choix de prendre la responsabilité des événements du passé, aussi qu'incarnant l'Etat et le gouvernement dont il dirigea. Nous analyserons ici les choix et les responsabilités du cinéma français pendant une période contemporaine qui essaie de rendre la justice aux victimes du passé.

Comme l'a montré l'analyse du premier chapitre, la décision la plus traitée dans les films français sur l'Occupation, et aussi dans les ouvrages sur cette période, est bien le choix moral entre la collaboration et la résistance.⁵ Des années 40 jusqu'aux années 80, le cinéma français remet en effet en question maintes fois la nette division entre les « bons résistants » et les « mauvais collaborateurs. » Les films français sur l'Occupation de cette époque contemporaine se concentrent plutôt sur les personnages, soit en tant que sujets ayant un dilemme moral, soit en tant que victimes de guerre. Les films de guerre de cette époque représentent trois choix que durent faire les Français pendant l'Occupation: lutter contre les Allemands, collaborer avec eux, ou tenter de rester neutre. Les personnages principaux des films de la résistance que nous allons analyser décident tous de lutter contre les Allemands. Les réalisateurs de ces films renforcent ainsi la fierté nationale française: pendant cette période difficile, il exista les 'bons Français' qui firent le 'bon choix' tout en suggérant que ce bon choix fut clair et simple. Pareillement au village dans *La Ligne de Démarcation* (Claude Chabrol, 1966), la communauté du village au centre du film *Belle et Sébastien* (Nicolas Vanier, 2013), se compose des résistants qui n'hésitent pas à défier l'autorité de l'occupant en faisant passer des Juifs à la frontière Suisse. Mais la glorification de la résistance ignore souvent les circonstances personnelles qui influencèrent et limitèrent les choix des vécus de l'Occupation; un homme peut par exemple se sacrifier pour la résistance mais s'il meurt à cause de ce choix, il ne pourrait alors pas aider ou protéger sa femme et ses enfants. La vie quotidienne française de cette époque ne fut pas divisée

⁵ Maurice Larkin, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988), p. 82.

nettement en deux: le bon (la résistance) et le mal (la collaboration). En effet, un individu put être à la fois un héros et un bourreau. Cette vision plus complexe et plus nuancée trouble la clarté de la représentation de la dichotomie entre résistance et collaboration qui saturait les représentations cinématographiques de l'Occupation depuis la fin de la guerre en 1945. Les personnages des films deviennent les porteurs de beaucoup d'histoires vraies qui méritent d'être racontées. Ils ont pour fonction de confronter un dilemme moral que l'Occupation de la Deuxième Guerre mondiale présenta à la nation française et que les réalisateurs français continuent d'examiner. Les réalisateurs et les scénaristes eux-mêmes font des choix pour rapporter leur vision cinématographique. On discutera des responsabilités d'un film historique de raconter la vérité ou de transmettre un certain message au public.

Ce chapitre examinera donc les groupes identitaires qui se formèrent à la suite de ce dilemme moral; les résistants, les collaborateurs, les 'neutres'. Il explorera de plus près les conséquences pour ces différents personnages mais aussi pour nous, les spectateurs contemporains confrontés à la représentation de ces choix dans les films. La représentation des victimes de l'époque, surtout des enfants et des Juifs, sera ensuite étudiée dans le quatrième chapitre sur l'identité. Une analyse des films récents (depuis 1995) qui examinent les thèmes du *choix* et de la *responsabilité* commencera par une discussion des films biographiques de *Laissez-passer* (Bertrand Tavernier, 2002) et *Lucie Aubrac* (Claude Berri, 1998). Ces deux films questionnent la responsabilité d'authenticité d'un film historique, réaliste par rapport à une époque toujours controversée ainsi que d'expliquer au mieux les actions des individus. Puis, le thème de la responsabilité collective sera discuté en relation à la représentation des autorités françaises dans *La Rafle* (Roselyne Bosch, 2010). L'écriture ou plutôt la réécriture du passé pour servir certains agendas (souvent ceux des responsables ou les autorités) sera mise en évidence à travers une discussion sur les

films *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006) et *Un héros très discret* (Jacques Audiard, 1996). Pour conclure, le récit du film *Diplomatie* (Volker Schlöndorff, 2014) analyse la responsabilité de faire un choix particulièrement significatif, le choix du Général von Choltitz (dernier Kommandant de Paris avant la libération en août 1944) de désobéir aux ordres du Führer de faire exploser Paris avant l'arrivée des forces alliées. Ce choix attirât la fascination des cinéastes et des historiens du passé et illustre l'interaction entre les responsabilités d'un individu et les choix qu'il doit faire.

2. Les responsabilités d'un film historique: *Laissez-passer* et *Lucie Aubrac*

Les responsabilités d'un film historique sont diverses: rendre hommage au passé, raconter de belles histoires mais aussi porter un message pertinent pour le présent et être le plus proche de la réalité. McLaughlin nous rappelle que "les films historiques peuvent défier et notre vision de l'histoire et le récit d'histoire."⁶ Ces défis peuvent transformer la perception des origines de la société contemporaine. Selon Jean Aurenche, un scénariste travaillant pendant l'Occupation, incarné par Denis Podalydès dans *Laissez-passer*:

Les films en costumes sont une excellente manière de faire passer des idées. Aujourd'hui vous faites la moindre allusion considérée critique ou simplement lucide sur l'armée, l'église, la famille...la police, c'est censuré. En corps de costume vous devenez une menace nationale...la même chose dans un costume d'un autre siècle...

Les films historiques peuvent influencer l'image que l'on a du passé et peuvent être utilisés, pour faire commentaire sur le présent et même l'avenir. La question du devoir de mémoire et de l'utilisation de cette mémoire se pose. Le mythe gaulliste illustra la manipulation des souvenirs en créant une légende forgée par les résistants, par leurs innombrables 'Souvenirs et Mémoires', les résistants vétérans qui proposèrent en effet une vision idéalisée de leur

⁶ Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity* (Amherst, New York: Cambria Press, 2010), p. 11.

combat.⁷ La grande majorité de ces témoins présentèrent ainsi la Résistance comme une entreprise apolitique dépendant avant tout d'«une certaine idée» des Français.⁸ Mais Olivier Wieviorka constate que «seuls les morts sont les authentiques héros d'une cause...eux seuls demeurent fidèles à leur passé...les autres les rescapés ont toute une vie pour oublier et parfois trahir la cause qu'ils ont défendue.»⁹ Lucie Aubrac, sujet d'un film de Claude Berri, fit échos à cela à une conférence de presse en 1997: «Les héros sont d'abord ceux qui sont morts.»¹⁰ La question se pose de ce que pouvait faire les vivants avec ces souvenirs. Les héros de la Résistance traités dans les films de Berri et de Tavernier illustrent à la fois les succès et les difficultés de ces hommes et femmes en racontant les mémoires et les histoires de vraies figures vivantes d'une époque du passé. Certains réalisateurs (comme Jean-Paul Salomé avec *Les Femmes de l'ombre*, 2008) essaient d'éviter ces dilemmes en restant dans le monde de la fiction. *Lucie Aubrac* et *Laissez-passer* offrent aux spectateurs contemporains des souvenirs, dont la représentation de héros, vrais résistants fit scandales.

Les deux personnages principaux de *Laissez-passer* (2002) de Bertrand Tavernier (Jean Devaivre et Jean Aurenche) sont inspirés librement de personnages réels du passé.¹¹ Ces deux hommes firent partie de l'industrie cinématographique française pendant l'Occupation; le réalisateur Devaivre (Jacques Gamblin) et le scénariste Aurenche (Denis Podalydès). Tout en décrivant l'industrie cinématographique, Tavernier raconte ici les histoires de deux individus qui se trouvaient dans cette communauté historiquement significative. Il présente une image de l'industrie qu'il aime, une industrie qui jouissait d'un pouvoir d'influence culturelle sur la population. Le personnage de Devaivre définit son rôle

⁷ Olivier Wieviorka, «Aubrac, une légende malmenée», *Libération*, 8 avril 1997.

⁸ Ibid.

⁹ Olivier Wieviorka, «Entretien avec Daniel Cordier : 'En tant que camarade des Aubrac, je souhaiterais qu'ils s'expliquent'», *Libération*, 8 avril 1997.

¹⁰ Gilles Smadja, «L'amour de la Résistance demeure intact chez Lucie Aubrac», *L'Humanité*, 26 février 1997.

¹¹ Jacques Mandelbaum, «Bertrand Tavernier devra modifier le générique de *Laissez-passer*», *Le Monde*, 6 janvier 2002.

en tant qu'assistant du metteur en scène: "Le metteur en scène, c'est le patron du film et il a toute la responsabilité. Mais il n'a que deux yeux. Deux yeux supplémentaires seraient utiles." *Laissez-passer* démontre que cette industrie comprenait une importante communauté. A travers ce film, on découvre en effet une communauté considérable où chaque personne joue un rôle dans la création du produit final, le film. Le film se compose de cadres qui capturent le travail d'équipe essentiel dans l'industrie complexe du cinéma.

Le film explore pourquoi ces personnages principaux décident de s'engager. Aurenche, en effet, évite l'engagement actif dans la collaboration. Il n'est pas résistant mais son refus de collaborer face aux pressions des compagnies de production, est représenté comme acte de résistance. Par contre, Devaivre travaille dans le système nazi que l'industrie cinématographique française de l'époque incarne. Au cours du film, Devaivre est poussé à justifier son poste à la Continental. Quand son beau-frère, Jacques Dubuis (Olivier Brun), suggère qu'il travaille pour les Allemands, il répondra du bain vide (où il aime travailler):

Devaivre: Pas pour, chez les Allemands.

Jacques: Tu travailles même le dimanche, pour eux.

Devaivre: Je travaille pour des films, pour le metteur en scène, pour Tourneur, Clouzot et pour moi. Pour apprendre. J'arrête pas d'apprendre.

Jacques: Alors, déplacez-vous ! Tournez votre premier film ! Vous, signez, tournez.

Devaivre: Pas maintenant justement. Pas encore. Nous vont les mettre dehors. Et tu dois remarquer que je n'ai pas signé mon contrat. Je ne le signerai jamais.

Il convient de noter brièvement la réaction surprenante des Allemands face au refus de Devaivre de signer son contrat. Pourquoi les Allemands acceptent son refus de signer (qui est synonyme de désobéissance et de résistance) et ne le forcent pas de consolider sa fidélité est une question jamais résolue. Parce qu'il est perdu dans la grande machine du cinéma alors il semble qu'il puisse agir presque anonymement. Cette décision de Devaivre

de travailler pour, ou plutôt *chez*, les Allemands ne lui garantit pas la sécurité. Sur le point d'être arrêté juste en dehors du studio, Jacques explique sa connexion avec Devaivre en disant: "Je travaille pour vous. La Continental est allemande. C'est vous!" Ces cris ne changent rien et Jacques est déporté. Par une voix off accompagnée par les images du vrai Jacques comme 'extra' dans un film de l'époque, la voix de Simone (la femme de Devaivre, jouée par Marie Desgranges dans *Laissez-passer*) raconte qu'il ne reviendra jamais. Cet incident conduit Devaivre à conclure: "la Continental ne protège rien." Simone le persuade de continuer et en fait, c'est sa proximité avec l'occupant et l'absence de sécurité qui cette proximité lui accorde qui pousse Devaivre à résister plus activement.

A travers la description du vécu de deux membres actifs de l'industrie cinématographique, Aurenche et Devaivre, *Laissez-passer* montre différents aspects de la résistance. Le film décrit en effet, de nombreux actes de résistance réalisés par Devaivre, certains sont prévus, d'autres sont simplement le fait du hasard. Devaivre est un résistant pour qui chaque opportunité est bonne pour contribuer à la Résistance. Deux scènes montrent les instants spontanés où Devaivre décide de s'engager. Premièrement, dans l'immeuble où il travaille, il y a deux étages assignés aux employés qui comprennent chacun un bureau d'un officier Nazi. Le bureau de von Schertel (Hans Werner Meyer), chef de la SS, est au bout du couloir. Un jour, Devaivre reçoit par erreur la clef du bureau de von Schertel. Prenant le risque que von Schertel pourrait arriver à tout moment, il décide quand même d'entrer dans le bureau et de voler des documents militaires. Ces projets ne sont pas prémédités mais quand l'opportunité se présente, il le saisit. L'autre exemple de sa résistance individuelle se révèle après une réunion avec deux producteurs dans le même immeuble. Un de ses collègues, un collaborateur connu, oublie sa valise quand il part. Pendant son absence, Devaivre et l'autre homme la considère. Devaivre décide de faire des photographies de son contenu, sans connaissance de leur importance et tout en risquant le

retour soudain du propriétaire. L'autre homme est réticent mais aide à compléter la mission avant la rentrée de l'homme quelques minutes plus tard. Lorsqu'ils sont seuls encore, le collègue demande à Devaivre: "Pourquoi faites-vous ça?" Devaivre répond simplement: "Si personne ne fait rien..." Juste après cet acte prospère d'espionnage, un homme connu par Devaivre, Pierre Nord (Philippe Saïd), un chef résistant, fait son entrée. Devaivre lui remet alors les photographies, dans l'espoir d'obtenir des informations au sujet de son beau-frère capturé par les allemands. Devaivre, qui n'a pas encore de confiance en Nord lui demande son adresse. En partant, Nord révèle qu'il voyage beaucoup, "Je suis fonctionnaire à Vichy." Ce court échange illustre la manière dont les identités résistante et collaboratrice se confondaient parfois. Cette ambiguïté contribuait à brouiller les pistes dans le processus d'identification des responsables des actes honorables et perfides après la guerre.

La division des responsabilités dans le mouvement résistant est révélée pendant deux scènes. Tout d'abord, quand Simone (Marie Desgranges), femme de Devaivre, est arrêtée et questionnée, son mari implore un autre résistant de l'aider en organisant une opération de sauvetage, mais ce dernier répond: "Notre boulot est de renseigner et d'infiltrer...pas jouer les grands fronts." Cette phrase fait connaître l'organisation et la structure (peut-être exagérées) de la Résistance. Devaivre fait partie d'une collective qui ne peut pas se permettre de suivre chaque parcours individuel. Cette scène nous montre que chaque résistant jouait en effet son propre rôle qui, par conséquent, renforce l'aspect du mythe gaulliste qui mettait l'accent sur une Résistance disciplinée et organisée. L'autre scène marquante du film qui illustre la responsabilité collective et individuelle dans le mouvement résistant montre la réunion des Communistes où Jean-Paul Le Chanois (Ged Marlon), un autre scénariste résistant, reçoit les ordres de cesser son travail pour la Continental.

Communiste 1: Non, c'est clair. On termine tous les contacts avec les Boches.

Le Chanois: C'est-à-dire? C'est nouveau ça.

Communiste 2: Oui, la Continental c'est allemand. Tu ne peux pas y travailler.

Le Chanois: La Continental à l'autorisation du Parti. Mais pas, félicitations.

Communiste 1: Aujourd'hui on a changé. C'est l'action-résistance.

Le Chanois: Dis-moi, la résistance. Je l'ai commencé en '40, moi. Avec Max Douy, Nicolas Painlevé, Lemare...à la même époque, j'allais pas mendier des doublages des films allemands ou démarcher à Greven pour organiser les actualités franco-allemandes. J'attends pas pour l'invasion de la Russie pour les combattre. J'ai organisé, infiltré les bureaux, reconstitué un syndicat. Quand les Fritz partent, ce n'est pas le cinéma allemand que nous avons aidé, mais le cinéma français qu'on a sauvé.

Communiste 2: Compromis.

Pause

C1: Le cinéma est simplement une industrie comme les autres.

Cette scène renforce le concept d'un mouvement vaste et organisé de la Résistance dont les individus font partie.

Laissez-passer cherche à comprendre les individus qui font des compromis pour survivre. Aurenche rencontre un autre scénariste, René Wheeler (Tonio Descanelle), qui vend des lacées dans la rue. Wheeler a commencé cette entreprise "pas par choix, je dois manger." Aurenche lui offrira alors le travail pour la Continental qu'il vient de refuser. Il explique que c'est pour la Continental mais Wheeler l'acceptera quand même, disant "quand on mange chez le diable, on mange." Cet esprit de survie est aussi renforcé quand Le Chanois tente de convaincre Devaivre de travailler avec Maurice Tourneur (Philippe Morier-Genoud):

Le Chanois: Tourneur a besoin d'un assistant, toi !

Jean Devaivre: Clouzot, Clouzot c'est Continental et la Continental c'est les Allemands.

Le Chanois: Justement. Quand on est dans la gueule du lion, entre les dents, il ne peut pas mordre.

Ici, il est intéressant de noter dans le scénario l'utilisation du langage de proies et de prédateurs pour illustrer ces deux moments marquants. Survivre, c'était le but ultime.



Images 98 et 99: Les deux Jeans de *Laissez passer*, Jean Devaivre (Jacques Gamblin) et Jean Aurenche (Denis Podalydès)



Images 100 et 101: Les menaces allemandes



Image 102: La communauté du cinéma

Image 103: Devaivre justifie son travail

Laissez-passer est porteur d'une controverse à propos de la mémoire. Le film remet en effet en question les sémantiques du mot 'souvenirs.'¹² Dans une interview avec Antoine de Baecque, Tavernier expliqua que "le scénario s'inspirait de deux histoires: celle d'Aurenche, d'après les souvenirs qu'il m'a confiés de son vivant, et celle de Devaivre, d'après ses mémoires manuscrites."¹³ L'hommage à Jean Aurenche se traduit par une série d'anecdotes qui furent racontées au réalisateur par Aurenche lui-même, son ancien scénariste. Devaivre, le seul personnage principal encore vivant à l'heure de la sortie du film, assigna en justice Tavernier en tant qu'auteur d'un film qui "reconstruit ses mémoires."¹⁴ A la fin de 1999, Tavernier demanda à utiliser seulement une partie de ses mémoires concernant la période de la guerre – c'était là le cœur du litige qui suivit la sortie du film: le passage des mémoires aux souvenirs.¹⁵ Devaivre n'était pas cité dans le générique comme auteur de ces mémoires et comme ayant inspiré le film.¹⁶

De nombreuses critiques pointent l'importance de cette manipulation de la mémoire et du scandale qu'elle créa. De Baecque, Mandelbaum et Péron constatent que le personnage de Devaivre est une figure sensiblement différente de la personne qui l'inspira¹⁷; c'est un composite des différentes personnes qui vécurent à cette époque.¹⁸ On peut conclure que le film est une création, et non une simple adaptation de l'histoire. L'affiche de *Laissez-passer* proclame qu'il n'y a rien de plus beau que les histoires vraies.¹⁹ Mais la ligne qui sépare la fiction et la mémoire n'était pas toujours nette et cette ambiguïté peut parfois entraîner une manipulation de la perception des mémoires de figures d'influences pendant la guerre. Une de ces figures est par exemple celle d'une grande

¹² Mandelbaum, 'Bertrand Tavernier devra modifier le générique de *Laissez-passer*'

¹³ Antoine De Baecque, "Faut-il 'Laissez-passer'?", *Libération*, 4 janvier 2002.

¹⁴ De Baecque, "Faut-il 'Laissez-passer'?"

¹⁵ Marie-Noëlle Tranchant, "Tavernier-Devaivre : le malentendu", *Le Figaro*, 4 janvier 2002.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Mandelbaum, "Bertrand Tavernier devra modifier le générique de *Laissez-passer*".

¹⁸ Antoine De Baecque, "La version de Bertrand Tavernier: 'Je ne suis pas un comploteur ni un vampire'", *Libération*, 4 janvier 2002.

¹⁹ De Baecque, "Faut-il 'Laissez-passer'?"

résistante, Lucie Aubrac. Le film de Claude Berri, adaptation cinématographique des mémoires de Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse* (1997), qui porte le nom de cette grande résistante, pose des questions sur la véracité et l'influence de la représentation des mémoires.

Au début de l'Occupation, la liberté et le confort s'offrent aux Bernard (Lucie et Raymond), jeune couple français qui se procura deux visas pour les Etats-Unis, loin de la répression antisémite. Mais leur choix fut fait: ils resteront, ils résisteront.²⁰ Au lieu d'inclure cette décision de Résistance, le récit du film se focalise plutôt sur l'amour entre Lucie et Raymond, maintenant Aubrac, pendant l'année terrible de 1943 où Raymond fut arrêté deux fois, puis libéré grâce aux efforts de sa fidèle épouse. Claude Berri, icône du cinéma français et producteur des films célèbres tels que *Le Vieil homme et l'enfant* (1967), *Jean de Florette* (1986) et *Manon des Sources* (1986), choisit ici de parler de la résistance à travers l'évocation d'un couple amoureux de résistants.²¹ La résistance fut en effet le fait de gens ordinaires, qui eurent des problèmes de gens ordinaires, provenant de divers corps de métier, de tous âges et de toutes conditions.²² Accusé de ne pas avoir suivi scrupuleusement cette période de la Résistance, Claude Berri se défendit en précisant que son film concerne avant tout une histoire d'amour qui aurait pu se dérouler durant un autre conflit, par exemple, en Afghanistan ou en Afrique.²³ Il réitéra ce point dans une interview avec Geoffrey Macnab, justifiant son choix qu'il voyait comme évident et simple: "In any occupied country, you resist."²⁴

Avant d'analyser le film, les choix du réalisateur et les sujets du récit, il convient d'examiner le titre de plus près. En donnant au film pour titre le nom de la fameuse

²⁰ Laurent Greilsamer, "Un film centré sur les mois d'oppression de l'année 1943", *Le Monde*, 27 février 1997.

²¹ Michel Guilloux, "Claude Berri : retour aux années sombres", *L'Humanité*, 26 février 1997.

²² Ibid.

²³ Ariane Dollfus, "Berri : 'Mes libertés avec l'histoire'", *France-Soir*, 26 février 1997.

²⁴ Geoffrey Macnab, "A Gentle Occupation (Film-maker Claude Berri)", *The Independent*, 10 October 1997.

résistante ‘Lucie’ le film semble incarner la réputation et les mémoires partagées de celle-ci avec son mari Raymond. Lucie Aubrac fut en effet une icône de la Résistance française. Critiquer le film – qui porte son nom – c’est critiquer Lucie Aubrac et critiquer Lucie Aubrac, c’est donc aussi critiquer la Résistance.²⁵ Si on accepte l’affirmation de Berri que l’histoire du film pourrait s’être déroulée durant d’autres conflits, on est obligé de se demander: “Pourquoi alors donner un million d’euros à la Fondation de la Résistance pour assurer l’utilisation du nom de ‘Lucie Aubrac’?” Berri dût payer cette somme pour gagner les bénédictions de la vraie Lucie. Le film se termine en utilisant une technique souvent utilisée dans les films historiques: l’image d’un texte explicatif blanc sur un écran noir: “J’ai accepté de donner mon nom à ce film en raison du soutien apporté par Claude Berri à la Fondation de la Résistance – Lucie Aubrac.” Le titre du film suggère que Berri centre le récit sur la vie privée des deux héros, la Résistance et ses motivations politiques n’intervenant qu’en toile de fond.²⁶

Lucie Aubrac est un exemple complexe de film qui interroge le thème du choix et les raisons de ce choix. Daniel Auteuil (Raymond) décrit l’atmosphère de l’Occupation dans une interview avec Marie-Elisabeth Rouchy de *Télérama* comme “un moment où il faut devenir un peu pédago, enfoncer le clou, répéter qu’à une époque donnée des gens comme les Aubrac ont eu le courage de faire un choix. Le bon choix.”²⁷ Tout d’abord, le thème du choix est évoqué par les décisions prises par les personnages principaux Lucie Aubrac et son mari Raymond. Leur choix de s’engager activement dans la Résistance française leur paraît exemplaire et admirablement courageux.²⁸ Selon Macnab, “Through force of circumstances, they [the Aubracs] are obliged to act heroically...whether or not to

²⁵ Laurent Neumann, “Lucie Aubrac : la télé choisit la promo...et laisse la critique historique à la presse”, *L’Évènement du jeudi*, 12 mars 1997.

²⁶ Olivier Wieviorka, “Les mystères Aubrac”, *Libération*, 26 février 1997.

²⁷ Marie-Elisabeth Rouchy, “Entretien avec Daniel Auteuil: “J’ai regardé Raymond regarder Lucie””, *Télérama*, 26 février 1997.

²⁸ Dollfus, “Berri”.

resist the occupying force is never an issue for them – they do so as a matter of course.”²⁹

Mais en réalité, les Aubrac firent leur choix consciemment. Lucie dit que:

Nous [elle et son mari] avons agi pour la liberté et la dignité des hommes. Si l’on devait faire un parallèle entre hier et aujourd’hui, ce serait pour souligner que, dans l’idée de résistance, il y a, au départ, une obligation de désobéissance à ce qui paraît insupportable.³⁰

Le récit du film est une histoire d’insoumission et de courage qui en fera des héros, ce mot qui rend [Lucie] furieuse, lui fera ajouter à une conférence de presse: “Les héros sont d’abord ceux qui sont morts.”³¹ Les résistants n’avaient en vérité aucun compte à rendre. Seuls les morts sont les authentiques héros d’une cause - eux seuls demeuraient fidèles à leur passé. Les autres les rescapés avaient toute une vie pour oublier et parfois trahir la cause qu’ils défendirent.³² Mais comme cette période de l’histoire française était encore très sensible, certains historiens cherchèrent bien sûr à discréditer le passé et les mémoires de ces résistants célèbres.³³ La sortie du film (février 1997) coïncida avec la publication d’une œuvre scolaire de Gérard Chauvy - *Aubrac, Lyon 1943* - une histoire plus détaillée sur les activités des Aubrac en tant que membres de la Résistance à Lyon. Cette œuvre sème le doute sur les récits de Lucie et de Raymond Aubrac³⁴ suggérant même que Raymond avait trahi son réseau et que c’était *lui* qui trahit « l’unificateur de la Résistance », Jean Moulin. Ce récit créa une controverse dans le monde du cinéma et de l’Histoire. Le mythe des Aubrac fut réduit à une blquette dans le film de Berri, alors que leur récit controversé fut rudement confronté à la réalité des archives historiques dans le livre de l’historien lyonnais Chauvy.³⁵ Olivier Wieviorka, historien de l’Occupation, écrit abondamment sur *Lucie Aubrac* et sur ses limitations en tant que représentation historique de la résistance. Il souligne les arguments centraux du livre de Chauvy qui suggèrent que

²⁹ Macnab, “A Gentle Occupation”.

³⁰ Smadja, “L’amour de la Résistance”.

³¹ Ibid.

³² Wieviorka, “Entretien avec Daniel Cordier”.

³³ Dollfus, “Berri”.

³⁴ Eric Conan, “Aubrac: le passé revisité”, *L’Express*, 27 février 1997.

³⁵ Ibid.

les Allemands, après le drame de Caluire, où tombèrent Jean Moulin et Raymond, découvrirent les fausses identités de Vallet/Ermelin et par conséquent comprirent qu'ils tenaient Raymond Aubrac – sans pour autant l'identifier par son réel patronyme, Samuel en l'occurrence. Wieviorka se demande, enfin, si la spectaculaire évasion du 21 octobre 1943 visa Aubrac ou si elle était destinée à un autre résistant – une version totalement opposée au récit de Lucie qui place le sauvetage de Raymond à la plus haute priorité.³⁶

L'interprétation des actions du résistant René Hardy du film entraîna aussi des discordes. Le récit souligne la trahison de Max, (nom de code de Jean Moulin, interprété par Patrice Chéreau) par, selon le film, Hardy (Pascal Gregory) qui s'échappe facilement lors du coup de filet de Caluire. Cette représentation condamnatrice exprime un biais clair. Berri, avec les bénédictions des Aubrac, brosse un portrait qui identifie clairement Hardy comme responsable du drame de Caluire où Jean Moulin, martyr de la Résistance, fut arrêté. C'est une décision nette par le réalisateur de s'engager dans la politique d'une situation encore brûlante dans le récit de la Résistance. La représentation de Hardy donc en tant que traître, est en contradiction avec les mots de Berri qui se décrit comme n'étant pas "a political film-maker."³⁷ L'œuvre de l'historien, Gérard Chauvy, comprend différentes hypothèses concernant les événements de Caluire qui furent totalement omis par le récit des Aubrac et dans le film de Berri. La représentation trop sévère de Hardy entraîna une manifestation de ses partisans après la sortie du film. Cette protestation força l'insertion d'une déclaration à la fin du film encore un texte blanc sur fond noir:

À la demande du Tribunal, qui en a ainsi décidé, par un jugement du 2.9.1999, nous apportons la précision suivante: René Hardy (Didot) sera jugé une première fois devant la cour de justice de la Seine le 24 juillet 1947. Il sera acquitté. Un tribunal militaire l'acquittera à nouveau, le 8 mai 1950.

³⁶ Wieviorka, "Les mystères Aubrac".

³⁷ Macnab, "A Gentle Occupation".

Mais l'addition de ce texte pour le DVD ne put pas rectifier le dommage que le film de Berri avait déjà fait à la réputation de Hardy. *Lucie Aubrac* fut un grand succès. Beaucoup de Français le virent dans les salles de cinéma. La plupart des spectateurs virent le film sans cette clarification. Ces spectateurs ne purent pas se douter que Hardy trahit Jean Moulin. Souvent, une personne regarde un film au cinéma mais ne le revoit pas. La version de Hardy 'du cinéma' est l'impression qui est resté dans les mémoires.

Selon Michel Guilloux de *L'Humanité*, Lucie devint “une héroïne à taille humaine...et [un] témoin de l'esprit de résistance.”³⁸ Annie Coppermann des *Echos* cite l'implication de la vraie Lucie dans la promotion du film en tant que mémoire de résistance, comme “une raison d'applaudir.”³⁹ Une raison d'applaudir mais la question se posait quant à la mémoire de la Résistance qu'elle promouvait. Coppermann continue: “le film évoque un nécessaire esprit de résistance qu'il ne faut pas oublier.”⁴⁰ Le problème se présente en effet de quel esprit de résistance est évoqué dans le film? On sent, dans cette vision très matérialiste de la Résistance, l'influence de Melville et de son *Armée des Ombres*.⁴¹ Jacques Morice félicite Berri d'avoir créé un film de suspense et un monde de dangers et de secrets où tout pouvait arriver, où les émotions essentielles étaient la peur, le chagrin, le soulagement, le goût du risque qui sont tous les sentiments vécus par les résistants.⁴² Mais malgré cette création d'une atmosphère dangereuse, *Lucie Aubrac* fut critiqué pour sa représentation limitée de la Résistance. Laurent Greilsamer du *Monde* note que le film incarnait une Résistance armée de rêve, unie, solidaire qui était une image idéale...La réalité, on s'en doutait, fut plus complexe.⁴³ Philippe Royer souligne la simplicité trompeuse du film: “Pourtant, cette histoire, dont nous avons presque tous

³⁸ Guilloux, “Claude Berri”.

³⁹ Annie Coppermann, “La Grande évasion”, *Les Echos*, 26 février 1997.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Laurent Roth, “Amour et Logistique : Lucie Aubrac”, *Cahiers du Cinéma*, 511 (1997), pp. 77-78.

⁴² Jacques Morice, “Lucie Aubrac”, *Télérama*, 26 février 1997.

⁴³ Greilsamer, “Un film centré sur...”.

entendu ou lu le récit, aurait sans aucun doute mérité bien mieux, ne serait-ce qu'un arrière-fond autrement plus fouillé, maintenant que nous savons tant de choses sur la Résistance, ses divisions, ses forces, les motivations de ceux qui l'ont rejointe."⁴⁴ C'est Wieviorka qui offre la critique la plus brûlante, suggérant que l'action des résistants est fort mal présentée: "Hormis un déraillement de train et la confection de faux papiers, les pratiques résistantes ne sont jamais éclairées."⁴⁵ Wieviorka continue de noter que 'Libération Sud' (le mouvement dont les Aubrac faisaient partie) n'est pas mentionné, ce qui paraît, selon lui, "hallucinant."⁴⁶ Laurent Neumann note aussi la présence de nombreuses omissions dans le film en particulier les motivations politiques.⁴⁷ Les motivations de l'engagement des personnages ne sont absolument pas claires et le spectateur de bonne foi ne peut pas comprendre l'appel puissant qui conduisit le couple Aubrac à entrer, malgré les périls, dans ce combat clandestin de la résistance.⁴⁸ On peut questionner la nature politique du film *Lucie Aubrac*. Coppermann déclare d'ailleurs que ce n'est pas vraiment un film sur la Résistance.⁴⁹

L'histoire populaire de *Lucie Aubrac* attira de nombreux spectateurs dans les salles. Les vrais Aubrac, au moment de la sortie du film, restèrent toujours des symboles de la Résistance; alors, attentif à leur influence préexistée sur le traitement de l'histoire (un influence qui engage plus de spectateurs à un film qui porte leur nom), n'importe quelle représentation de leur vie comme résistants doit être examinée soigneusement. Lucie et son mari Raymond furent en effet utilisés pour le marketing entourant la sortie du film comme pour donner plus de crédibilité au film de Berri. Lucie et son mari firent tous deux partie de

⁴⁴ Philippe Royer, "L'histoire d'amour de Lucie Aubrac platement racontée par Claude Berri", *La Croix*, 26 février 1997.

⁴⁵ Wieviorka, "Les mystères Aubrac".

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Neumann, "Lucie Aubrac".

⁴⁸ Wieviorka, "Les mystères Aubrac".

⁴⁹ Coppermann, "La Grande évasion".

la connaissance universelle de la Résistance pendant l'Occupation. Pour cette raison, les spectateurs d'un film qui porte le nom, et les bénédictions d'une *vraie* icône, peuvent ainsi accepter le film et son histoire comme des faits réels historiques. Malgré les assertions de Berri que son film concerne plus l'amour d'une femme pour son mari, *Lucie Aubrac* fut bel et bien 'vendu' au grand public comme une formidable leçon d'histoire.⁵⁰ La vraie Lucie (et Raymond) se mêlèrent au marketing du film, ce qui accorda de l'authenticité et un aspect pédagogique au film. Les réactions des spectateurs, des critiques et des historiens envers *Lucie Aubrac* nous fournirent une analyse des problèmes divers rencontrés par le cinéma lorsqu'il s'agissait de la représentation d'une histoire vraie et aussi emblématiquement.

En réponse au film, l'Education Nationale adressa un dossier de documents et de ressources supplémentaires sur le film à tous les profs d'histoire.⁵¹ Grâce au soutien gouvernemental et au marketing du film, l'œuvre de Berri devint une leçon d'histoire. L'importance et la pédagogie de l'histoire sont montrées dans une scène très tôt dans le film dans laquelle, Lucie, institutrice, donne un cours d'histoire à des lycéennes. La séquence donne lieu à une conversation sur la nature de l'Histoire. La première élève questionne la préoccupation de l'histoire du passé plutôt que celle du présent.

Elève 1: Pourquoi on n'étudie jamais l'histoire d'aujourd'hui ?

Les autres élèves rient

Lucie: Ne riez pas. C'est une bonne question. Est-ce qu'il y a quelqu'un qui veut répondre? Mathilde?

Elève 2: On n'étudie pas l'histoire d'aujourd'hui parce que c'est pas l'Histoire.

Lucie: Pourquoi c'est pas l'Histoire?

Elève 2: Parce que l'histoire c'est hier. Parce qu'il se passait depuis longtemps.

⁵⁰ Neumann, "Lucie Aubrac".

⁵¹ Ibid.

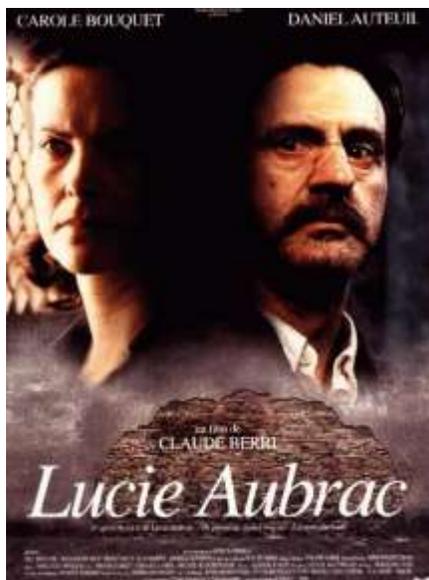


Image 104: L’affiche de *Lucie Aubrac* (1998) mit au front le couple amoureux de Lucie (Carole Bouquet) et Raymond (Daniel Auteil)



Image 105: Raymond (à droite) rencontre l’unificateur de la Résistance, Jean Moulin (Patrice Chéreau) qui était trahi, selon le film, par René Hardy (Pascal Greggory)



Image 106: Lucie devant ses élèves, “Ce qui se passe aujourd’hui, ça sera l’histoire de demain”

Lucie: Mais ce qui se passe aujourd'hui ça sera l'histoire de demain.

Elève 3: On ne doit pas l'étudier parce que c'est dans la vie.

Elève 4: C'est dans le journal, la radio.

Lucie continue d'argumenter que c'est le devoir de chacun de transmettre l'histoire. Guilloux soutient que cette scène donnait le thème central du film.⁵² Lefort est d'accord: "Lucie Aubrac, abonde dans l'hagiographie de la fameuse 'armée des ombres', avec posture morale et ambition pédago à la clef, ce qui nous vaudra, au cas où on aurait besoin de sous-titres, une scène en forme de spot d'éducation civique sur la mémoire nécessaire et l'histoire collective."⁵³ En conclusion, Lucie offre cette définition de l'Histoire.

L'Histoire est la connaissance du passé. C'est le passé qui nous éclaire ce présent. Et c'est en préservant la mémoire du présent qu'on pourrait éclairer l'avenir.

Cette scène est distinguée par certains critiques, par exemple Laurent Roth qui l'utilise pour mettre en évidence l'amnésie historique du film entier: "La nullité de la séquence où Lucie Aubrac, au début du film, fait sa classe d'Histoire (avec une prescription vide du genre: 'il faut connaître l'Histoire pour vivre le présent')."⁵⁴ Cette conscience de soi rend le film lourd de leçons moralisatrices pour les spectateurs contemporains. Les spectateurs deviennent alors membres de la classe dans le film de Berri: une expérience qui provoque des réactions diverses; l'ennui ou l'engagement. En dehors de la capacité du film à captiver ses spectateurs, on peut argumenter que ses sujets, les Aubrac, furent des militants de la mémoire résistante en France, visant à promouvoir et animer un esprit de résistance et de vigilance pour les générations futurs. A l'approche de la sortie du film, Lucie utilisa la publicité pour entreprendre la tournée des écoles comme pour promouvoir le devoir de mémoire.⁵⁵ Mais le cadre pédagogique du film et son sujet apportent des critiques concernant la véracité de sa représentation de l'histoire. Selon Ariane Dollfus, le message

⁵² Guilloux, "Claude Berri".

⁵³ Gérard Lefort & Olivier Seguret, "Papy Berri fait de la Résistance", *Libération*, 26 février 1997.

⁵⁴ Roth, "Amour et Logistique".

⁵⁵ Neumann, "Lucie Aubrac".

de *Lucie Aubrac* c'est qu'"il y a surtout un devoir de mémoire pour les générations présentes et futures."⁵⁶ Dans *Lucie Aubrac*, choisir entre la résistance et la collaboration est un choix net puisque ce dilemme était représenté comme une question de choix moral. Le choix de s'engager n'est jamais questionné même si les Aubrac avaient des responsabilités familiales envers leur fils ou envers leurs parents. Le choix évident de résister reste le message transmis par l'histoire officielle de la Deuxième Guerre mondiale. La portée pédagogique des actes de commémoration, plutôt les actes culturels comme les films, souligne l'importance d'observer le traitement de l'histoire vers un œil critique. Le mythe Gaulliste démontra la manière significative dont l'histoire pourrait être manipulée et racontée pour servir un agenda spécifique. Deux films qui mettent en avant la manipulation de l'histoire sont *Indigènes* et *Un héros très discret*. Ces deux films examinent la réécriture de l'histoire démontrant que la réécriture de l'histoire commence à l'instant de son écriture.

3. La réécriture de l'histoire: *Un héros très discret* et *Indigènes*

Un héros très discret est une comédie dérangeante sur la Libération, une époque dont les sensibilités, un demi-siècle plus tard en 1995 (la sortie du film), selon Philippe Plazzo, étaient "encore à vif."⁵⁷ Le phénomène de la reconstruction identitaire d'un individu afin de gagner de l'influence et du pouvoir et aussi pour échapper aux responsabilités est présenté dans cette histoire d'Albert Dehousse (Mathieu Kassovitz) qui, d'après Sophie Grassin, renvoie à l'actualité, à Papon, à Bousquet.⁵⁸ Le film se situe dans "une époque qui veut croire au mensonge pour mieux se reconstruire"⁵⁹ à travers un personnage principal qui choisit de transformer sa propre identité. Ce personnage représente un affront à la mémoire française: en 1944, un homme s'invente un passé de

⁵⁶ Dollfus, "Berri".

⁵⁷ Philippe Plazzo, "Une nation qui se ment à elle-même", *Télérama*, 15 mai 1996.

⁵⁸ Sophie Grassin, "Bravo, Audiard!", *L'Express Paris*, 9 mai 1996.

⁵⁹ Ibid.

résistant. Le film de Jacques Audiard montre qu'un mythomane peut en effet, dans la confusion de l'après-guerre, abuser son monde en se faisant passer pour un authentique résistant. Il y a de nombreuses scènes où Albert démontre sa mémoire prodigieuse des faits, des noms et des événements. Il mémorise les noms des gares à Londres, les noms des résistants d'importance. Il crée des dialogues, des conversations hypothétiques et ils les répètent constamment. Tous ces efforts porteront leurs fruits quand il jouera le rôle d'un résistant. Au moment venu, grâce à sa préparation détaillée, il jouera le rôle du résistant Albert Dehousse avec une confiance profonde. Cette confiance extraordinaire est juxtaposée avec l'incertitude des 'vrais' résistants qui ont vraiment vécu la mémoire résistante. Dans son article, Jean-Claude Loiseau cita "la confusion généralisée d'une époque extraordinaire"⁶⁰ et c'est cette confusion qu'Albert exploita. La scène révélatrice de cette juxtaposition est la première rencontre entre Albert et Henri Nervoix, 'la voix de Londres.' Avant de lui parler, Albert a pratiqué son ton et même le rythme de sa première conversation avec Henri Nervoix. Albert voit Nervoix à une réunion des anciens résistants. Il saisit alors l'opportunité:

Albert: *(à lui-même)* Bonjour Henri. Mhmm. Bonjour Henri. *(Attendant jusqu'à ce que Henri boit)* Bonjour Henri.

La caméra reste sur Henri pendant sa réponse

Henri: *(poliment, sans le reconnaître)* Bonjour.

Maintenant la caméra se focalise sur le visage d'Albert

Albert: Mais non. Il faut pas faire semblant s'il te plait. C'est gênant, enfin! Tu ne me reconnais pas...c'est ça?

Henri: *(Il enlève ses lunettes)* Mais si bien sur-

Albert: *(interrompant)* Non, non je vois bien que non, d'après moi. J'avais la barbe mais quand même. Dehousse Albert.

Henri: Uhh...De-...

⁶⁰ Jean-Claude Loiseau, "Un héros très discret", *Télérama*, 15 mai 1996.



Figure 107: Albert Dehousse (Matthieu Kassovitz) répète les noms pour les mémoriser dans *Un héros très discret* (1996)

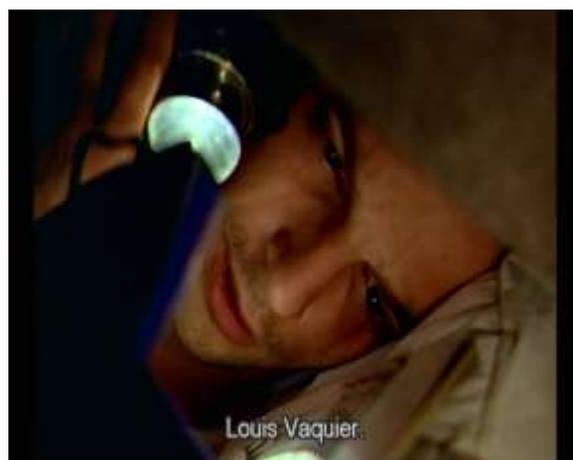


Figure 108: Albert fait son recherche sur Louis Vaquier qui, ironiquement, deviendra un des témoins du film

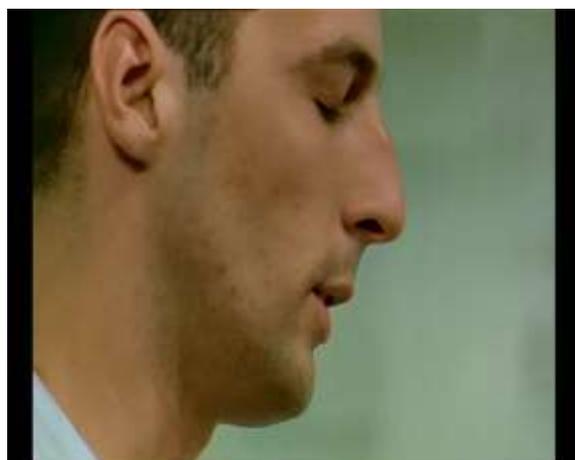


Figure 109: Un comédien se prépare



Figure 110: La réintroduction préparée

Il est important de noter l'usage du langage informel employé par Albert, une technique de familiarisation pour renforcer son statut imaginaire comme camarade d'Henri, eg. 'Tu', 'il faut pas.' Le petit geste d'enlever les lunettes est un petit indicateur sémiotique qui est en fait une image du manque de clarté pendant cette époque. Henri Nervoix va se rendre littéralement aveugle pour accepter les fausses mémoires d'Albert. Comme Jean-Michel Frodon constate: "Dehousse pique des informations, des histoires, des répliques, à n'importe qui et un peu partout pour aider son apprentissage et sa conquête de l'Histoire."⁶¹ Albert confronte le doute de Nervoix et commence à donner des informations détaillées qu'il a apprises de ses rencontres avec le Capitaine, un vrai résistant.

Albert: Non? Toujours rien? Chez Roger? Le petit restaurant à Soho? Les pieds paquets le mardi? Le menu à préfixe? La petite serveuse à rousse.

Henri: Ah...oui ça me dit...

Albert: Dehousse

Henri: De...housse.

Albert: Oui.

Henri: Dehousse Albert. Excusez-moi mon vieux.

Albert: Ca va oui.

Henri: Tout à fait. Comment vas-tu?

Albert: Bien. Bien.

Après cette courte conversation, Albert est immédiatement accepté par ce réseau de résistants. La mémoire d'Albert est forte et c'est sa mémoire pratique et prodigieuse qui lui permet d'adopter sa nouvelle vie et de recueillir les récompenses d'un héros auparavant discret.

Ils commencent une nouvelle conversation ensemble. Henri présente Albert...

Henri: Notre camarade Dehousse. De Londres. Vous vous souvenez certainement.

⁶¹ Frédéric Strauss, "L'art de décevoir : Un héros très discret", *Cahiers du Cinéma*, 502 (1996), pp. 70-71.

Albert: Bon de vous revoir après tout ce temps...

Il est aussi admis dans les cercles de réseaux où personne ne le connaît mais où quelques-uns croient le reconnaître par la précision des souvenirs qu'il égrène.⁶² Albert devient alors la vedette de son propre film; le film de sa jolie vie héroïque. "Quand le mensonge est plus beau que la vérité, quand la vie inventée est plus douce et plus agréable que la vie réelle, pourquoi hésiter?"⁶³ Les belles histoires simples passent toujours mieux que les récits complexes⁶⁴ – elles sont aussi plus faciles à se rappeler. Comme Audiard expliqua à Philippe Plazzo de *Télérama*: "l'ambiguïté est dans l'époque où se situe le film, l'hiver 44-45 a compris l'imposture individuelle et collective... Il y a eu ce grand mensonge: la France qui a globalement résisté...la vérité n'est pas très belle à voir et à dire."⁶⁵ *Un héros très discret* est donc un éloge revendiqué du mensonge.⁶⁶ Les mensonges et les manipulations marquèrent l'immédiat d'après-guerre, "avec cette parodie vacharde d'émissions historiques où le 'j'y étais' vaut estampille d'authenticité, le metteur en scène achève de brouiller les pistes."⁶⁷ Pendant son enfance, le réalisateur découvrit, avec ceux de sa génération, la dimension du mensonge d'une France unie dans la Résistance.⁶⁸ Dans une interview avec Sophie Grassin, Audiard dit: "Je suis un pur produit de cette manipulation. Bientôt, nous aurons fait le deuil d'une histoire que nous n'aurons même pas connue avec exactitude ... J'avais d'abord envie qu'un griot ponctue le récit."⁶⁹

⁶² Claude Baignères, "Un menteur flamboyant", *Le Figaro*, 16 mai 1996.

⁶³ Michel Pascal, "Le roman d'un tricheur", *Le Point*, 4 mai 1996.

⁶⁴ Conan, "Aubrac".

⁶⁵ Plazzo, "Une nation qui...".

⁶⁶ Jean-Michel Frodon, "Un efficace et discutabile éloge du mensonge", *Le Monde*, 17 mai 1996.

⁶⁷ Loiseau, "Un héros très discret".

⁶⁸ Plazzo, "Une nation qui...".

⁶⁹ Grassin, "Bravo, Audiard!".



Image 111: Le doute brouille la mémoire d'Henri Nervoix (Wilfred Benaïche)



Image 112: Un sourire de la reconnaissance fausse



Image 113 Albert, ravi de son succès



Image 114: L'infiltration complète

Guilloux soutient que ce “n’est pas un film d’histoire mais celui du regard que l’on peut porter sur l’Histoire.”⁷⁰ Dans la conversation entre Albert et son serveur allemand, par exemple, les deux hommes sont ivres. Albert est sur le point de craquer. Il ne peut plus garder son secret. Il parle de sottises – de petits morceaux de mémoires fausses qu’il a ramassé à travers le long du film. Pendant la crise d’Albert, l’Allemand marmonne tout seul en considérant des photographies. Ces photographies sont celles de la vie de l’Allemand. Les photographies capturent les mémoires du passé. Il médite sur sa vie et il voudrait la partager avec Albert qui n’écoute pas. L’Allemand lui montre une photo de son fils, puis d’une femme qu’Albert assume être sa mère. Albert se met alors en colère. “C’est votre mère hein? J’avais une mère.” Il commence à pleurer avant d’insulter l’Allemand et sa “vie d’emmerde.” Tous les deux sont confrontés à leurs passés respectifs - littéralement dans le cas de l’Allemand. Ils se battent ensuite mais la caméra ne nous montre pas le combat. On entend les bruits mais le plan montre seulement le plancher de la cuisine qui est recouvert des photos, des mémoires. Un verre brisé symbolise un passé fracturé et peut faire référence au miroir brisé de Rousseau. La caméra fait un panoramique de droite à gauche. Une technique cinématographique subtile pour placer le spectateur dans une sphère historique. Le mouvement ne correspond pas aux conventions de direction du temps. Les cultures occidentales lisent de gauche à droite. Ce mouvement implique une progression. Mais quand on doit suivre un pas inversé, on peut argumenter que, inconsciemment, on voyage dans le passé d’un instant. Cette technique est employée plus tôt dans le film quand Albert trie son argent dans son appartement avant de se plonger dans ses projets. Il place son argent dans trois enveloppes; chacun pour un mois qui approche (mars, avril et mai). Mais la caméra montre mai, avril et finit par mars.

⁷⁰ Michel Guilloux, “Quand l’irréalité dépasse la fiction”, *L’Humanité*, 16 mai 1996.

Au regard de ces techniques cinématographiques et de son récit, il est clair que dans son adaptation filmique du roman de Jean-François Deniau, Audiard joue avec des jeux de mémoire. Strauss observe même que “pour donner un peu de recul et de poids à cette démonstration réactive et hâtive, Audiard truffe son film de témoignages de faux témoins de l’époque, qui se souviennent aujourd’hui de Dehousse, et brouillent son portrait sous des propos contradictoires saisis par une caméra de reportage.”⁷¹ Les témoins qui ont connu Albert, ou se convainquent de l’avoir connu, expriment leur opinion, au fil du récit, de l’histoire, une de plus, celle de sa vie, que commente le vieux Albert, joué par Trintignant.⁷² L’utilisation d’un vieux Albert force les spectateurs à se rappeler qu’ils regardent les souvenirs de cet homme. A la fin du film, Trintignant demande à l’intervieweur: “Qu’est-ce que vous pensez de mon récit? Ça vous a plu? Vous trouvez que j’ai eu l’air naturel?” Ces questions inattendues mettent en question la confiance du spectateur et tout ce que qu’il vient de regarder. La fin du film est un mélange de témoignages qui donnent des réponses contradictoires en relevant le destin d’Albert après son arrestation pour bigamie. On découvre qu’il a continué sa carrière illustre dans l’administration française parce que “l’armée, le ministère de la guerre et les associations des résistants se mirent d’accord: il était inutile d’ajouter un scandale au ridicule. L’instruction fut amenée avec la plus grande discrétion.” Albert, comme Papon, Bousquet et Touvier, évita la prise de responsabilité de ses actions. C’est sur cette évasion de la responsabilité qu’Audiard souhaite mettre l’accent dans sa représentation sarcastique de l’Occupation. Albert fit le choix d’abandonner ses responsabilités familiales et de falsifier son identité et, largement grâce aux jeux politiques, il ne sera jamais puni. En fait, les témoins détaillent ses exploits divers d’après-guerre.

⁷¹ Strauss, “L’art de décevoir”.

⁷² Guilloux, “Quand l’irréalité”.



Images 115 et 116: *Un héros très discret* (1996), deux hommes boivent ensemble, hantés par le passé

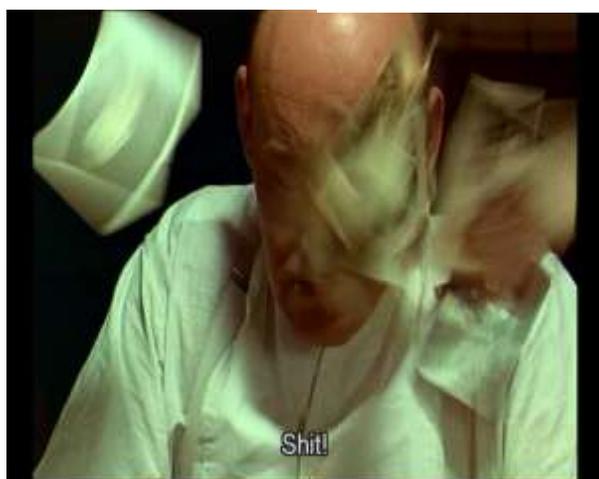


Image 117: L'Allemand est forcé de regarder bien en face son passé



Image 118: L'image fracturée d'une vie



Images 119 à 121: Les enveloppes utilisées par Albert qui contiennent son argent et ses projets pour l'avenir de mensonge

Pr. Ousman N’Konné, recteur de l’université de Niamey dit que “Dehousse a beaucoup fait pour l’indépendance des états africains”: une référence au conflit algérien, une autre cicatrice dans la mémoire collective de la France. Un autre témoin non nommé déclare que Dehousse était “agent soviétique”: une accusation qui fut lancée à un autre ‘héros’ de la Résistance, Jean Moulin. Les voix des témoins s’amplifient et puis diminuent au fur et à mesure que la musique dramatique augmente. La confusion de la mémoire et le mensonge d’Albert Dehousse nous pousse à demander si on peut faire confiance aux individus qui racontent leur propre histoire.

Deux scènes dans *Indigènes* (2006, Rachid Bouchareb) concernent la contribution significative mais réprimée des soldats africains à la libération de la France occupée. La première sert en tant qu’un exemple de la modification de la mémoire qui raconte une histoire particulière qui se passe immédiatement après la bataille qui dévasta l’Italie. Alors que les dépouilles des victimes sont transportées, un archiviste prend des photos. La guerre transforme les individus en chiffres, en sacs blancs avec des nœuds coulants. Les visages sont couverts et leurs identités sont complètement effacées. La musique sombre accompagne les silhouettes des soldats survivants qui marchent lentement sur une colline. Le soleil illumine la dévastation de la guerre. Deux caméras, celle de l’archiviste et celle de Bouchareb font un arrêt sur image sur un mort inconnu. L’archiviste est clairement touché par ce qu’il voit et ses premières questions au Colonel concernent les blessés.

Archiviste: Mon Colonel, combien de pertes ? Combien de morts ?

Colonel: (*ignorant ces questions*) C’est une magnifique victoire.

Le Colonel fait le reportage immédiatement à l’archiviste tout en marchant à sa voiture. La ‘grande victoire ultime’ est sa seule préoccupation. La force et la conviction de son récit, de ses réponses préparées, même si son récit est faux, empêche l’archiviste de le questionner:

Colonel: Ici, pour la première fois depuis la défaite de 1940, notre armée a vaincu les Allemands. La France a recouvert sa place et la confiance des Alliés. Ecrivez ça.

Archiviste: Une photo mon colonel.

Colonel: Ecrivez ce que je vous ai dit.

Le Colonel fait son devoir – de promouvoir une image positive des forces françaises. Il utilise son influence pour commémorer seulement les victoires françaises. Il évite les chiffres et les morts. Il ne les considère même pas. Mais le film de Bouchareb s’acharne à réconcilier cette absence de considération pour les soldats africains. Le film confronte ici différents groupes identitaires. Cette représentation homogène des valeurs et l’identité française de l’Occupation n’est guère présentée dans le cinéma contemporain. *Indigènes* soulève l’injustice vis-à-vis d’une mémoire alternative⁷³ et son interprétation d’une identité différente des soldats nord-africains dans la société française sera analysée plus en détails dans le quatrième chapitre. Un autre exemple de la réécriture de l’histoire est évident lorsqu’on trouve les frères Yassir et Larbi (deux jeunes hommes qui ont joint les forces algériennes à des fins lucratives) dans une église catholique. Larbi est sur le point de voler l’argent dans la boîte des dons mais Yassir l’arrête, disant que c’est un péché. Il continue: “Leur Dieu a beaucoup souffert.” Il est difficile de comprendre pourquoi il prononce ses paroles en français, particulièrement quand il parle intimement avec son frère. La conversation continuent sur leur vie passée en communauté et sur les événements violents de leur passé. Larbi demande, cette fois en arabe, si leur famille a été tuée par les soldats français quand ils étaient jeunes.

Larbi: Ils les ont massacrés?

Yassir incline sa tête

Larbi: Comment ils l’ont appelé?

⁷³ Mohammed Hirchi, “Le Film *Indigènes* et le Modèle Républicain”, *International Journal of Francophone Studies*, 14:4 (2011), p. 594.

Yassir: La pacification.

Larbi: (*incrédule*) La pacification?

Yassir: Oui.

Tous les deux considèrent un statut de Jésus à la Croix.

Cette scène suggère qu'une 'guerre de mémoire' qui se déroule entre les différents récits de l'histoire avait déjà commencée avant même le commencement de la Deuxième Guerre mondiale. Une guerre qui continuera pendant les décennies qui la suivirent même jusqu'au 21^e siècle quand Rachid Bouchareb fit ce film. En divisant le cadre entre un crucifix et les frères (qui deviennent représentants des Africains du nord) *Indigènes* illustre la souffrance universelle que les humains sont capables de causer et souligne le besoin d'identifier les responsables de cette souffrance. Avec *La Rafle* (2010), Roselyne Bosch fit son entrée dans cette 'guerre de mémoire' condamnant sévèrement les autorités françaises et se focalisant sur les expériences des enfants déportés.

4. Les responsables: *La Rafle*

Avec quelques exceptions, selon *La Rafle*, les autorités françaises furent complices de l'Holocauste. En suivant la vie quotidienne d'une famille juive typique face aux décisions des personnalités politiques de l'époque, *La Rafle* montre la vulnérabilité des Juifs qui n'avaient pas la capacité de faire un choix, et, en tant que spectateur, on voit les décisions des politiciens et les conséquences de leurs décisions sur les familles juives. Les conversations entre les personnages politiques comme Pétain (Roland Copé), Laval (Jean-Michel Noirey), Hitler (Udo Schenk) et les chefs de la police française (y compris René Bousquet, [Frédéric Moulin]) dans *La Rafle* soulignent que la décision de tuer des milliers de gens innocents fut le résultat de jeux politiques.



**Image 122: “Leur Dieu a beaucoup souffert”,
Yassir (Samy Naceri) et Larbi (Assaad Bouab)
dans *Indigènes* (2006)**



**Image 123: La représentation immédiate des
horreurs de guerre**



Image 124: Un mort inconnu



Image 125: Le Colonel fait son propre rendre-compte

Pour Bosch, c'est une question de logistique au lieu d'une question morale. Le montage se compose de coupes rapides qui créent une série de juxtapositions plus immédiate et qui met en parallèle les Juifs impuissants et les personnalités politiques qui décident de leur destin. Thomas Pietrois-Chabassier soutient que l'étendue énorme du film limite sa capacité d'engager ses spectateurs. "Construit selon trois échelles (Hitler dans les cocktails, le gouvernement de Vichy, les victimes de la rafle), *La Rafle* embrasse tous les points de vue sans laisser d'autre épaisseur d'âme à quiconque que celle enclenchée par les violons."⁷⁴ Le film de Roselyne Bosch *La Rafle* examine l'identité nationale de la France comme complice de l'Holocauste.

Le film comprend les représentations des personnalités historiques pour affirmer l'identité individuelle de certains collaborateurs célèbres. En particulier, les représentations de Pétain, Laval, Bousquet et Hitler contribuent à créer un effet de document-vérité sur le film entier. Leurs caractérisations peu mélodramatiques rendent aussi ces figures des archétypes dans la mythologie de l'histoire française. A travers les conversations entre Laval et Pétain, le film peint un portrait laid du Maréchal et son premier ministre. Le Laval du film n'a aucune honte de ses actions, ne démontrant aucun regret pour sa décision de collaborer dans la déportation. Il est impitoyable et ambitieux; voulant atteindre le quota des Juifs pour les Allemands et faisant une offre de déporter les enfants même sans demande des Allemands.

Nazi: 24,000 Juifs pour le grand Paris. C'est le compte qu'ils nous faut. Seules les apatrides seront raflées: Autrichiens, Tchèques, Russes, Allemands, Polonais. Nous vous confions les enfants-

Laval: Impossible, nos services sociaux seraient débordés. Les enfants suivent leurs parents.

Les Nazis se regardent

Nazi: Nous devons en référer à Berlin.

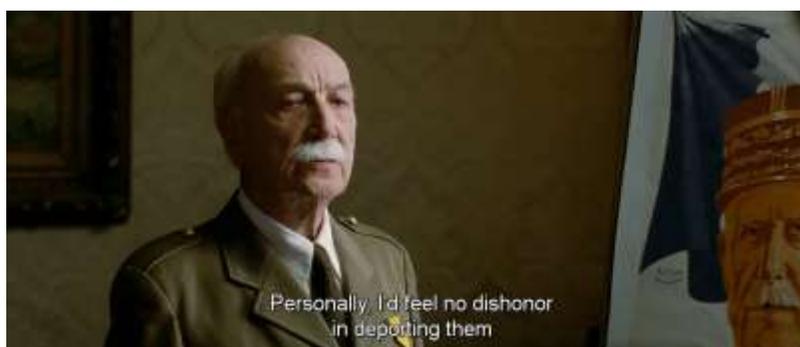
⁷⁴ Thomas Pietrois-Chabassier, "La Rafle de Rose Bosch", *Les Inrockuptibles*, 10 mars 2010.

Avec l'exception d'un film biographique en 1993, *Pétain*, et la prolifération de l'iconographie qui entoure le *symbole* du Maréchal, Philippe Pétain (comme les portraits omniprésents) *l'homme* ne figure guère dans le traitement de l'Occupation par le cinéma français. Mais Pétain, l'homme est l'une des images les plus prééminentes de l'histoire moderne de la France. Dans le film de 1993 de Jean Marbœuf, Pétain (Jacques Dufilho) est vénéré comme sauveur potentiel de la France pendant la débâcle de la défaite. Un conseiller de Pétain lui dit que les réfugiés sur les routes le mettent en parallèle avec Jeanne d'Arc, symbole mythologique de la fortitude et la résistance française. L'évocation de Jeanne d'Arc se présenta déjà dans la propagande de l'époque, comme le souligne une scène de *Week-end à Zuydcoote* (Henri Verneuil, 1964), dans laquelle des soldats français coincés sur les plages du nord pendant la débâcle reçoivent des messages divers: la question posée par les affiches des Allemands, "Pourquoi combattez-vous?", est confrontée par les images de Jeanne d'Arc (disséminées par les autorités françaises) pour rassembler un esprit de résistance contre l'Occupant imminent. Pétain (dans *Pétain*) rejette la comparaison: "Jeanne d'Arc avait 19 ans", dit-il. Le Pétain dans *La Rafle* représente la vieillesse du Maréchal. Bosch et Copé nous présentent un homme faible toujours préoccupé à garder sa position et sa puissance.

Laval: Je ne serais pas déshonoré de les [les apatrides] déporter vers ces nouveaux territoires allemands créées à l'Est.

Pétain: A l'Est? A l'Est de quoi? Cette déportation me coûterait le pouvoir.

Considéré héros militaire, le portrait omniprésent de Pétain indique un homme fort qui incarne les valeurs et la dignité de la patrie mais dans *La Rafle*, il est fragile; bien dissonant de l'homme présenté dans la propagande de l'époque. *La Rafle* souligne la dissonance potentielle entre la réalité historique et la mythologie qui l'entoure, obscurité que nous avons déjà notée dans la création et le renforcement des mythes concernant l'identité française dans les décennies qui ont suivi la guerre.



Figures 126 à 129: Les responsables situés aux plus haut niveaux dans *La Rafle* (2010). (H à B) Hitler [Udo Schenk], Pétain [Roland Copé], Laval [Jacques Dufilho], René Bousquet [Frédéric Moulin]

Ce film condamne aussi fortement les actes collaborationnistes individuels et collectifs. Le film épargne la société autant qu'il accable les autorités.⁷⁵ Selon le film de Bosch, la rafle devient un projet logistique dirigé par Pétain et son premier Ministre Laval. Pendant les négociations, Bousquet (chef de la police parisienne) et Laval tentent d'assurer l'autonomie des forces françaises:

Bousquet: Alors, disons ceci. Nous organisons tout. Mais vous rétablissez notre autorité policière.

Nazi: Si tout se passe comme prévu, le Führer vous entendra.

...

Nazi: En zone occupée, votre police rafle elle-même.

Laval: Sous notre autorité.

Au début de *La Rafle*, Pétain et Laval se soumettent à la pression des autorités allemandes pour remplir un certain quota de Juifs pour les déportations. Une citation d'Hitler fait allusion à la coalition des autorités françaises, une coalition qu'il compare avec les autres pays occupés:

Hitler: C'est plus facile avec les Français qu'avec le Duce [Mussolini d'Italie] ou Franco [d'Espagne]! [En allemand] Franco se bat pour chacun de ses Juifs.

Certains officiels ont eu des changements d'opinion, mais, selon le film, la majorité a choisi de suivre les ordres. Par exemple, la culpabilité des gens qui 'font leur travail' est subtilement représentée par la souffrance intérieure de l'adjudant du camp (Denis Ménochet) à Beaune-la-Rolande. Le film démontre les opportunités disponibles aux individus de résister dans les paramètres restreints de leur poste. Par exemple, une femme qui travaille aux archives constate l'intérêt des autorités sur les fichiers juifs et quand elle est seule, elle utilise le téléphone. Il est implicite qu'elle transmet les nouvelles à quelqu'un qui peut prévenir les victimes futures. Un gendarme (Thierry Frémont) prend aussi des risques en prévenant la concierge d'une communauté juive en direct, 'Tati' (Catherine

⁷⁵ Cécile Mury, "Horreur et eau de rose", *Télérama*, 10 mars 2010.

Allégret) lui disant qu’ils ont sorti le fichier juif. Des milliers de fiches. C’est pour bientôt, c’est sur.” Et la fuite d’une jeune juive, Anna Traube (Adèle Exarchopoulos), réussit grâce à la décision faite d’une garde (Rodolphe Saulnier) de la libérer. Elle produit une fausse carte d’identité, il la vérifie et il lui permet de partir murmurant: “Bien joué.” Il fait le choix de ne pas intervenir et, par conséquent, garantit la liberté d’Anna.

Annette (Mélanie Laurent) est une des six infirmières de garde qui reste avec les enfants au Vél-d’Hiv. Cependant, elle sacrifie sa propre santé pour mieux comprendre les conditions horribles du camp en s’imposant le même régime nutritif. Elle devient alors elle aussi malade. Elle symbolise un citoyen français ordinaire qui fit le choix d’aider les Juifs, particulièrement les enfants seuls pour qui elle se sent responsable. Elle s’évanouit quand les enfants doivent quitter le camp pour rejoindre leurs parents. Quand elle se réveille, un médecin gaulliste lui dit qu’elle ne peut pas les aider. Il décrit les camps d’extermination et il explique que les enfants mourront. Elle ne peut pas le croire, et se dépêche d’arriver à la gare mais c’est déjà trop tard. Elle voit le départ du train emportant les enfants innocents.

Une scène marquante de la représentation identitaire trouble des autorités françaises est la courte conversation entre Annette (Mélanie Laurent), l’infirmière idéaliste et un garde policier (Nicolas Bridet) près d’une sortie du Vél-d’Hiv. Le policier dit qu’il pense que le traitement des Juifs est terrible mais redevient obéissant aux ordres de ses chefs quand Annette le met au défi de démissionner: “Rebellez-vous! Démissionnez!” lui dit-elle. Il ne peut pas démissionner parce qu’il a une famille et il veut survivre. Annette rejette son argument implicitement en disant que le Vél-d’Hiv est plein de familles innocentes aussi. Rose Bosch dit que “si l’ensemble des forces françaises avait refusée en bloc de pratiquer cette rafle, elle n’aurait pas pu avoir lieu.”⁷⁶ Suivant cette logique stricte, le policier n’est pas innocent car il peut consciemment faire un choix de désobéir. Cette vision de la

⁷⁶ Roselyne Bosch, “Entretien”, *Site officiel de La Rafle*, 2010, <<http://www.larafle-lefilm.com>>, accédé 20 juillet 2013.

responsabilité collective et individuelle est une lourde charge qui pèse sur les épaules des acteurs de l'époque; ces individus qui se défendaient souvent en disant simplement, comme le gendarme au parc qui doit imposer un couvre-feu stricte, "c'est pas moi qui fait les lois."

La représentation des pompiers parisiens qui arrivent au Vél-d'Hiv est plus encourageante. D'après la critique de Stéphane Delorme du journal *Cahiers du Cinéma*, "il y a des méchants, et ce sont les policiers...les gentils sont les pompiers par exemple - cinq pompiers désaltérant le Vél-d'Hiv et réparant l'honneur d'une nation."⁷⁷ Leur arrivée est acclamée par les cris assourdissants de la foule réclamant de l'eau. Un pompier demande: "Qu'est ce que nous allons faire, chef? Ils vont tout casser." Le chef répond: "Ils devraient." Choqué par ce dont ils sont témoins, les pompiers décident d'aider les Juifs en leur donnant de l'eau et aussi en leur délivrant des messages des membres de leur famille qui se sont échappés. Le chef des pompiers condamne ainsi un jeune policier: "Ce que vous faites ici est indigne." Les pompiers sont glorifiés dans le film parce qu'ils ont fait le choix de porter secours aux gens maltraités par la société malgré la position du régime dont ils font partie.

En choisissant les personnages les plus impliqués, Bosch raconte une histoire presque totale de la rafle. En tant que spectateur, on voit les décisions des politiciens et les conséquences de leurs décisions sur les familles juives. Chaque groupe touché par la rafle est représenté dans le film: les Français ordinaires (les prostituées, le prêtre, Annette, les voisins qui ont caché les membres de famille) qui essaient d'aider les autres, les autorités françaises (à tous les niveaux), et les victimes (les familles juives). Une critique, Pietrois-Chabassier note l'ambition ratée du film. Selon lui, "la plus grande limite du film est de rechercher la synthèse sans s'accrocher à un choix."⁷⁸

⁷⁷ Stéphane Delorme, "La Rafle", *Cahiers du Cinéma*, 654 (2010), p. 37.

⁷⁸ Pietrois-Chabassier, "La Rafle de Rose Bosch".



Images 130 et 131: Selon *La Rafle* (2010), certains ‘bons’ Français (un gendarme et une secrétaire) tentent de prévenir les autres de la rafle imminente



Image 132: “Bien joué”, un gendarme (Rodolphe Saulnier) permet la fuite d’une jeune juive, Anna (Adèle Exarchopoulos) aidée par une infirmière, Annette (Mélanie Laurent)



Image 133: Le visage torturé de l’adjutant français (Dénis Menochet)



Image 134: L’arrivée des pompiers héroïques

La Rafle n’oublie personne: tenter d’être omniprésente⁷⁹, ce film devient victime de la naïveté avec laquelle il faisait croire qu’il pourrait tout montrer.⁸⁰ “Construit selon trois échelles (Hitler dans les cocktails, le gouvernement de Vichy, les victimes de la rafle), *La Rafle* embrasse tous les points de vue sans laisser d’autre épaisseur d’âme à quiconque que celle enclenchée par les violons.”⁸¹ Le résultat est un film qui tente de représenter l’expérience communale d’être juif et par conséquent, victime, de l’Occupation mais qui n’invite pas les spectateurs contemporains à s’identifier.

Quelles étaient les intentions de Bosch en tournant ce film? Dans une interview avec Delcroix, elle admit qu’elle avait à cœur depuis longtemps de mettre en chantier un film sur la rafle du Vel-d’Hiv.⁸² Elle continua: “en réalité, je me suis rendu compte qu’il n’y avait pas eu de véritable film sur la déportation des enfants français.”⁸³ C’est ‘un film neutre, avec pour seul point de vue celui d’un enfant’ argumente Ilan Goldman, producteur et mari de Bosch.⁸⁴ Mais on ne peut pas conclure que ce film avec sa représentation sévère des autorités françaises et son but pédagogique soit neutre. En conversation avec Laval, un homme politique anglais déclare: “[la déportation en masse] est l’épuration raciale. Et la France est complice de ce crime.” En plus, la conversation courte entre Annette et Docteur David Sheinbaum (Jean Reno) sert de condamnation.

David: Le jour viendra où ils devront s’expliquer.

Annette: Qui?

David: Les responsables de cette rafle. Ils devront payer.

⁷⁹ Mury, “Horreur et eau de rose”.

⁸⁰ Jacques Mandelbaum, “L’éprouvant spectacle de ‘La Rafle’ du Vel d’Hiv”, *Le Monde*, 10 mars 2010.

⁸¹ Pietrois-Chabassier, “La Rafle de Rose Bosch”.

⁸² Olivier Delcroix, “Roselyne Bosch: Filmer la tragédie du Vel-d’Hiv”, *Le Figaro*, 10 mars 2010.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Claire Bommelaer, “L’éducation nationale, partenaire et prescripteur du film”, *Le Figaro*, 10 mars 2010.

Les producteurs rendirent le film plus accessible au public. Il fut téléchargeable et les prix de l'entrée furent mis à quatre euros maximum aux salles du cinéma.⁸⁵ Le ministre de l'éducation nationale à l'époque, Luc Chatel, souhaita que l'œuvre soit mise à disposition sur la plate-forme numérique qui fut créé à la rentrée prochaine à destination des lycéens: "Je pense que le film a vocation à être utilisé comme ressource pédagogique par nos enseignants pour nos élèves."⁸⁶ *Les Héritiers* de Marie-Castille Mention-Schaar (2014) nous permettra de discuter plus en détails l'influence pédagogique des études de l'Occupation (aussi les messages qu'elles peuvent transmettre) dans le chapitre cinq.

5. La responsabilité d'un choix particulier: *Diplomatie* (2014)

Un film plus récent de Volker Schlöndorff donne une représentation plus nuancée du choix, tout en gardant à l'esprit les responsabilités divers d'un individu. *Diplomatie* (2014) raconte l'histoire de la réunion entre le Général Dietrich von Choltitz, stationné à Paris à l'aube de sa libération en août 1944 et le consul de Suède, Raoul Nordling à l'Hôtel Meurice où Nordling tente de convaincre von Choltitz de faire le choix de désobéir aux ordres d'Hitler d'exploser la capitale. Les événements de la nuit du 24 août 1944 avaient été contestés et discutés depuis le 25 août 1944. Le Général allemand récemment arrivé en France, avant l'arrivée des Alliés, doit alors décider de suivre son devoir militaire ou de sauver la ville. Paris et ses monuments bien sûr survécurent à la guerre mais *Diplomatie* devient une enquête sur le choix de von Choltitz de désobéir aux volontés du Führer. Le film est adapté d'une pièce de 2011 par Cyril Gély dont les dialogues entre Nordling (André Dussolier) et von Choltitz (Niels Arestrup) sont conservés. Nordling, Parisien lui-même, est chargé de livrer une lettre au Général Leclerc à von Choltitz mais avant d'entrer

⁸⁵ Bommelaer, "L'éducation nationale".

⁸⁶ Arnaud Schwartz, "La Rafle", un film pour ne pas oublier", *La Croix*, 10 mars 2010.

dans la salle, Nordling entend par hasard tous les projets pour détruire Paris. Le sauvetage de la capitale devient alors sa nouvelle mission.

Le film se focalise sur le choix de von Choltitz et ses diverses responsabilités: en tant qu'Allemand, que Général et que père. Souvent von Choltitz cite son devoir d'obéir aux ordres.

Von Choltitz: J'ai des ordres et je n'ai jamais discuté un ordre.

Nordling: Evidemment. Sinon, vous ne seriez pas un Général... Mais si un ordre est aberrant-

Von Choltitz: Je n'ai jamais reçu un ordre aberrant.

Nordling: Jamais?

Von Choltitz: Jamais.

Nordling souligne cette responsabilité faisant allusion à cette décision qui changera l'histoire du monde.

Von Choltitz: Vous voyez un crime Monsieur Consul, moi je ne vois qu'un acte de guerre.

Nordling: Les relations entre l'Allemagne et la France. C'est votre devoir de laisser une porte ouverte sur l'avenir.

Von Choltitz: Ah bon, c'est mon devoir?

Nordling: Oui en tant qu'Allemand et en tant qu'homme aussi.

Von Choltitz: Non. Certainement pas.

...

Nordling: Le monde a les yeux braqués sur vous. Au bout, c'est vous, c'est vous Général, Général Dietrich von Choltitz, qui sera tenu pour responsable. Et tout ça pour quoi ? Pour simplement retarder quelques semaines l'arrivée des Alliés en Allemagne ?

Nordling aussi questionne l'obéissance face aux ordres difficiles ou même immoraux.

Nordling: Bien sûr, je concède que vous avez reçu des ordres et vous devez les exécuter. Mais il n'y a pas une limite au-delà de laquelle l'obéissance cesse d'être un devoir... Ne me dites pas, qu'au cours de votre carrière, il ne vous était pas arrivé d'avoir un doute, même une hésitation, sur la légalité d'un ordre?

Von Choltitz: Et même si c'était le cas. Je n'ai pas le droit de créer l'incertitude chez mes soldats pour ma propre insubordination. En tant qu'un Général au Front, il faut être modèle pour ses troupes.

La réponse de Choltitz souligne la responsabilité qu'il porte pour les soldats sous ses propres ordres. Choltitz explique une nouvelle loi introduite par le Führer qui s'appelle *Sippenhaft*. Cette loi ordonne que les familles des officiers allemands soient considérées comme otages afin de maintenir par la menace la fidélité des officiers envers le Reich. Conscient de sa place au sein d'une hiérarchie complexe, von Choltitz est bel et bien coincé par cette loi.

Von Choltitz: Si Paris n'explose pas, ma femme et mes enfants seront arrêtés, incarcérés et exécutés.

...

Von Choltitz: Je sais très bien que la destruction de Paris ne va certainement pas gagner la guerre mais j'aime mes enfants. Que feriez-vous à ma place?

Nordling n'a aucune réponse. *Diplomatie* brosse un portrait plus humaniste du Général accablé par ses diverses responsabilités.

Cette réunion se passait déjà sur les écrans français dans *Paris brûle-t-il?* de René Clément (1966). Les références à cette œuvre antérieure furent souvent présentées dans *Diplomatie*. Dans *Paris brûle-t-il?*, von Choltitz (Gert Fröbe) et Nordling (Orson Welles) se rencontrent pour négocier la libération des prisonniers politiques et ces réunions sont mentionnées par le Nordling de Dussolier. Le film de Clément comprend la réunion entre von Choltitz et Hitler le jour avant son arrivée à Paris, le moment où von Choltitz (Arestrup) cite comme l'instant où il a découvert la folie du Führer. *Diplomatie* reconstruit méticuleusement cette période historique. La majorité du tournage se passa dans le vrai Hôtel Meurice qui servit de quartier général pour von Choltitz et ses soldats pendant le dernier mois de l'Occupation.

L'ouverture du film emploie des techniques cinématographiques qui font toute allusion à la destruction de la vie et de la civilisation que la guerre produit. Le film commence avec une émission de radio allemande de l'époque dans laquelle la 7^e symphonie de Beethoven est jouée par un orchestre. Pendant le générique, cette musique

sombre est couplée avec les images d'archives de la démolition totale de la Varsovie, suggérant que le Paris peut partager le même destin. Le générique est imprégné de diverses significations. Les noms des acteurs et de l'équipe technique se mélangent et partent du même point sur l'écran comme s'ils venaient d'un point commun. Puis les lettres se rassemblent pour former le mot 'diplomatie' – ce mouvement symbolise l'action de la diplomatie qui est de réconcilier et de trouver un point commun. La séquence d'ouverture se termine par l'image d'une cigarette, encore allumée, tombant sur le trottoir juste à côté des bottes noires d'un soldat allemand qui devient représentant des auteurs possibles de la destruction de Paris. Ces techniques symbolisent la destruction imminente et les efforts nécessaires pour l'arrêter.

Le récit du film se focalise sur les efforts particuliers de Nordling d'empêcher von Choltitz de suivre les ordres. A l'exception de Nordling et trois très petits rôles féminins (personnel de l'hôtel et une cliente), le film ne comprend que deux personnages français, Monsieur Lanvin (Jean-Marc Roulot), l'architecte français, et le concierge de l'Hôtel (Charlie Nelson). Lanvin est ramené à l'hôtel par les officiers allemands grâce à sa connaissance de la ville pour discuter les projets de l'explosion. Hauptmann Werner Ebernach (Burghart Klaußner) présente Lanvin ainsi: "Bien sûr, il ne nous avons pas aidé par choix." Pendant la réunion, dans laquelle des projets concernant des attaques par explosions sont discutées, les officiers parlent en allemand au sujet de l'architecte, puis en français quand ils parlent avec lui. Lanvin est clairement perturbé et quand il essaie de protester, von Choltitz l'interrompt: "Je sais que vous avez des inquiétudes, moi j'ai les miennes." Lanvin devient une sorte de prisonnier, supervisé par les Allemands pour conserver la nature secrète de sa mission. A la fin du film, après avoir reçu l'ordre de terminer la mission, le soldat allemand en charge de la mission, Lieutenant Hegger (Thomas Arnold), est furieux, considérant ses efforts ratés. Il est sur le point de déclencher

les bombes sans l'autorité de von Choltitz, quand il est tué par Lanvin. Le film suggère que c'est le Français qui a vraiment sauvé le capital. Encore une fois, l'intrigue d'une France résistante qui se libère continue.

Le concierge est un personnage secondaire mais significatif. Bien placé pour espionner, on peut conclure qu'il est responsable de l'arrêt de Caporal Mayer (Stefan Wilkening), l'adjoint de von Choltitz. Plus tôt, face à l'entrée des Alliés, von Choltitz avait envoyé Mayer pour trouver la famille du Général et les escorter en Suisse. Jusqu'alors prudent au sujet de la dispersion d'informations sensibles, en quittant l'Hôtel, Mayer dit au concierge (indiquant la boîte qu'il porte): "Pour la femme du Général." "Bon voyage" est la réponse. La question de pourquoi Mayer donne ces informations à un Français peut se poser. Cette attitude renforce la perception allemande de l'époque qu'ils pouvaient faire confiance aux Français qui étaient largement collaboratifs ou attentistes. Le rapport entre le concierge et Nordling est montré à travers le regard qu'ils échangent. Il semble que le concierge cherche les informations de Nordling. Ce petit échange silencieux crée le doute chez les spectateurs concernant les motivations de Nordling de sauver la ville de Paris. Ce doute est justifié par une fin dérangeante. Nous savons bien que Paris n'a pas brûlé. Choltitz annule l'opération après avoir reçu la promesse de Nordling qu'il aiderait sa famille et Mayer à fuir avec l'aide d'un réseau résistant, Chantecler, basé à Genève. Mais Nordling n'a en réalité aucune intention de tenir sa promesse. C'est von Choltitz qui interrompt son départ pour lui donner un laissez passer. Nordling part et von Choltitz profite de quelques instants de solitude silencieuse jusqu'à l'entrée inattendue de Mayer, ébouriffé et blessé. Choqué et confus, von Choltitz suspecte immédiatement Nordling qui a ignoré sa propre responsabilité de protéger la famille de von Choltitz. La question de la justification de la mort de quatre innocents en face de millions se pose alors. Une autre question se pose sur le réel pouvoir de Nordling si on assume qu'il sait que Mayer sera

arrêté par les résistants notifiés par le concierge. A l'extérieur de l'hôtel, Nordling rencontre le concierge qui fume des cigarettes anglaises (Camel) et le félicite: "Mes compliments. De Gaulle va faire un discours à l'Hôtel de Ville. Il vous voudrait à sa côté." Il considère l'alliance que von Choltitz lui a confiée pour donner à sa femme, puis, sans regret, il part avec le concierge, souriant. Les deux hommes disparaissent dans le brouillard, symbole de la zone morale grise où les choix difficiles ont été faits pendant cette guerre.

Selon les mémoires de von Choltitz, la décision de ne pas obéir à Hitler le transforme en 'sauveur de Paris', protégeant ainsi la ville contre un Hitler face à la défaite, et qui perd la tête. Mais l'histoire de la Libération de Paris est en général centrée sur les efforts de la Résistance. Timo von Choltitz, fils du Général, interviewé en 2004, souligna que "to official France, my father was a swine, but every educated French person knows what he did for them. I am proud of his memory."⁸⁷ Le film de Schlöndorff n'avait pas pour but de démystifier l'identité des héros et des vilains dans cet événement mais plutôt de broser un portrait humaniste de deux hommes qui se trouvent sur le point d'entrer dans l'Histoire. L'exemple des contestations autour de la mémoire de von Choltitz et de sa décision importante de sauver Paris indiquait la volonté des individus (et même des nations) de manipuler l'histoire, afin de servir un agenda contemporain et garantir un avenir meilleur. Cependant, ce récit d'attribuer le sauvetage de Paris au Général allemand ne convient pas aux anciens résistants qui soutiennent la thèse de l'auto-libération. Par contre, le Général et sa famille veulent se mettre du 'bon côté' de l'histoire, après ces événements. La manipulation ou bien la réécriture de la mémoire de von Choltitz (par l'homme lui-même et sa famille) reflète le désir fréquent de mettre certains faits ou perspectives plus en valeur que d'autres, afin de rendre hommage à un individu qui vécu pendant les années

⁸⁷ Randall, Colin, "General 'spared Paris by disobeying Fuhrer'", *The Telegraph*, 24 August 2004.



Image 135: Général von Choltitz (Niels Arrestrup) et Raoul Nordling (André Dussolier) discutent le destin de Paris dans *Diplomatie* (2014)



Image 136: Les mêmes figures historiques représentées dans *Paris brûle-t-il?* (1966)



Images 137 et 138: Le générique du film



Images 139 et 140: La séquence d'ouverture du film qui se compose d'images de destruction totale et imminente

noires, fit des choix difficiles et confronta ses divers responsabilités (familiales, patriotiques et militaires).

6. Conclusion

Le concept du ‘choix’ est présenté dans le contexte historique (la capacité d’un Français vivant sous l’Occupation de faire un choix librement) et artistiques (les choix faits par les réalisateurs des films sélectionnés). Les thèmes d’un film sont choisis par le scénariste et le réalisateur; ils sont formulés, manipulés et soulignés pour raconter une histoire du passé. A travers le thème du choix, ce chapitre a identifié la responsabilité inhérente en réalisant un film historique et a illustré l’intérêt persistant pour représenter le choix entre la Résistance et la Collaboration (le choix le plus traité dans les films français de guerre). Chacun des films choisis explore tous les choix vers les décisions de leurs personnages principaux. Mais la question se pose sur les conséquences de ces choix. La façon dont une société choisit de confronter son passé dans les sphères culturelles et politiques révèle les préjugés et les biais contemporains qui, à leur tour, illustrent l’identité nationale d’un pays. Le chapitre suivant examinera l’impact de l’Occupation de la Deuxième Guerre mondiale sur l’articulation et la reformulation de l’identité française et les valeurs qu’elle incarne.

Chapitre 4: Après Chirac, Valeurs et Identité

Un peuple a besoin, pour forger son unité, de se réconcilier avec son Histoire. Sa cohésion, comme celle d'une famille, s'accommode mal des tabous, des mensonges et des malentendus. C'est en assumant son passé tel qu'il a été, dans son intégralité, en s'imposant un devoir de lucidité vis-à-vis d'elle-même qu'une nation peut non seulement éviter de sembler autour des véritables valeurs qui fondent son identité.¹

Certes, il y a les erreurs commises, il y a les fautes, il y a une faute collective. Mais il y a aussi la France, une certaine idée de la France, droite, généreuse, fidèle à ses traditions, à son génie. Cette France n'a jamais été à Vichy. Elle n'est plus, et depuis longtemps, à Paris. Elle est dans les sables libyens et partout où se battent des Français libres. Elle est à Londres, incarnée par le Général de Gaulle. Elle est présente, une et indivisible, dans le cœur de ces Français, ces "Justes parmi les nations" qui, au plus noir de la tourmente, en sauvant au péril de leur vie, comme l'écrit Serge Klarsfeld, les trois-quarts de la communauté juive résidant en France, ont donné vie à ce qu'elle a de meilleur. Les valeurs humanistes, les valeurs de liberté, de justice, de tolérance qui fondent l'identité française et nous obligent pour l'avenir.²

1. Introduction

Comme le suggèrent les citations de Jacques Chirac montrées ci-dessus (issues de ses mémoires et son allocution au Vél-d'Hiv respectivement), l'Occupation et la commémoration de cette époque brûlante s'inscrivirent dans l'articulation de l'identité et dans les valeurs françaises par l'adoption d'un statut mythique de l'histoire française. La glorification de la Résistance rendit les membres de ce groupe identitaire héros d'une mythologie qui se composaient de héros, de vilains et de victimes. Cette mythologie informait l'approche des actes commémoratifs dans les sphères sociopolitiques et culturelles qui suivaient les événements de l'Occupation. Depuis 1995, le cinéma français contemporain décrivaient les identités variées (résistants, collaborateurs, femmes, enfants, juifs, étrangers) dont la société française de 1940 à 1944 se composa. Déjà mentionné dans le troisième chapitre, le choix de se placer du côté de la Résistance ou de la collaboration,

¹ Jacques Chirac & Jean-Luc Barré, *Le Temps Présidentiel : Mémoires 2* (Paris: NiL Editions, 2011), p. 70.

² Jacques Chirac, 'Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, le 16 juillet 1995', *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

et les responsabilités que cette décision entraîna, devint un dilemme identitaire, un dilemme qui continue d'ailleurs à fasciner les scénaristes des années 90 jusqu'au 21^e siècle. Les années 70 et 80 témoignèrent ensuite de l'émergence des identités dehors de cette dichotomie qui fut auparavant minimisées par le mythe gaulliste de la Résistance qui mit l'accent sur la Résistance mais plutôt une Résistance militaire, nationaliste et masculine.³

L'allocution de Chirac de 1995 reconnut ces identités variées, ainsi qu'en vénérant certains groupes tels que les « Justes », les victimes et les Forces Libres qui, selon Chirac, incarnèrent “une certaine idée de la France, droite, généreuse, fidèle à ses traditions, à son génie.”⁴ Ces traditions, imbriquées dans la devise célèbre, *Liberté, Egalité, Fraternité*, devise née pendant la Révolution de 1789, restaient, pour Chirac, les puissantes traditions identitaires de la France. Ces valeurs “humanistes...de liberté...de justice...de tolérance” ne sont pas exclusivement françaises, mais cette devise, évoquée constamment dans le discours public français, continue encore aujourd'hui à influencer les débats sur l'identité française. Ces traditions et valeurs et l'articulation même de l'identité nationale française furent mises à l'épreuve pendant l'Occupation; en effet, *la liberté* fut compromise par les lois répressives nazies et vichystes, *l'égalité* par la discrimination des groupes minoritaires, et *la fraternité* par le conflit ‘franco-français’ résultant de la dichotomie résistant-collaborateur qui fut évoquée dans les chapitres précédents. Le Maréchal Philippe Pétain du régime Vichyste, pendant sa Révolution Nationale, redéfinit même la devise identitaire de la nation; son gouvernement de Vichy articula cette fois-ci les nouvelles valeurs fondamentales de sa Révolution Nationale (et fasciste) en remplaçant *Liberté, Egalité et Fraternité* par *Travail, Famille, Patrie*. Par conséquent, face à la chute de ses valeurs fondatrices et à la diversité de sa population, la France d'après-guerre fut forcée de bien

³ Robert Gildea, *Fighters In The Shadows: A New History of the French Resistance* (London: Faber & Faber Ltd., 2015), p. 3.

⁴ Jacques Chirac, “Discours du Vél-d'Hiv”.

réévaluer son identité et de consolider ses traditions. Le premier chapitre a démontré que l'industrie cinématographique en France sert d'arène dans laquelle la question: "Que veut dire être Français pendant l'Occupation?" est mise en avant dans de nombreux récits. D'après Louise (Sophie Marceau), résistante active et personnage principal des *Femmes de l'ombre* (2008, Jean-Paul Salomé), cette décision détermine l'identité d'un individu. Pendant sa mission en France, Louise confronte Eddy (Vincent Rottiers), jeune Français collaborateur qui accepte de l'aider, elle et ses camarades (les agents de SOE, une filiale de l'armée anglaise qui se composait des soldats des Forces Françaises Libres)⁵ après avoir été capturé: "Vous étiez avec les Allemands pour commencer, les Anglais maintenant... Vous vous trouvez Français à la fin?" Louise suggère ici que pour être Français, il va falloir résister. Cette vision simpliste ne survit pas dans les récits des films français plus récents et même dans le récit tout entier de ce film. La fin montre Eddy, résistant en train de faire prisonnier le Lieutenant Becker (Volker Bruch), soldat allemand, pendant la Libération de Paris. Eddy est donc capable de se racheter grâce à sa résistance éventuelle. Ce parcours complexe ne se conforme pas à la division nette entre les résistants et les collaborateurs. La vision plus nuancée sur l'identité française continue. Depuis 1995, cette période contemporaine cinématographique, qui commença vers l'acte commémoratif du discours de Chirac, se caractérise par la forte négociation des mémoires des identités diverses pour faire apparaître celles déjà célébrées et les autres laissées à l'abandon, et ainsi mieux représenter la société française de l'époque au public contemporain.

Pour ancrer la discussion sur le concept complexe de l'identité nationale, ce chapitre (ainsi que l'autre qui le suivra) propose que les récits des films historiques transforment leurs personnages en 'archétypes.' C'est-à-dire que dans chaque film, chaque personnage représente un groupe identitaire de l'époque.

⁵ Les S.O.E. furent une filiale militaire du gouvernement anglais qui employa 13.000 gens, y compris environ 3.200 femmes. Colonel Maurice Buckmaster supervisât la section Française de l'organisation.



Image 141: Eddy (Vincent Rottiers), jeune collaborateur dans *Les Femmes de l'ombre* (Jean-Paul Salomé, 2008)



Image 142: Selon Louise, être collabo est de trahir la France et votre identité française

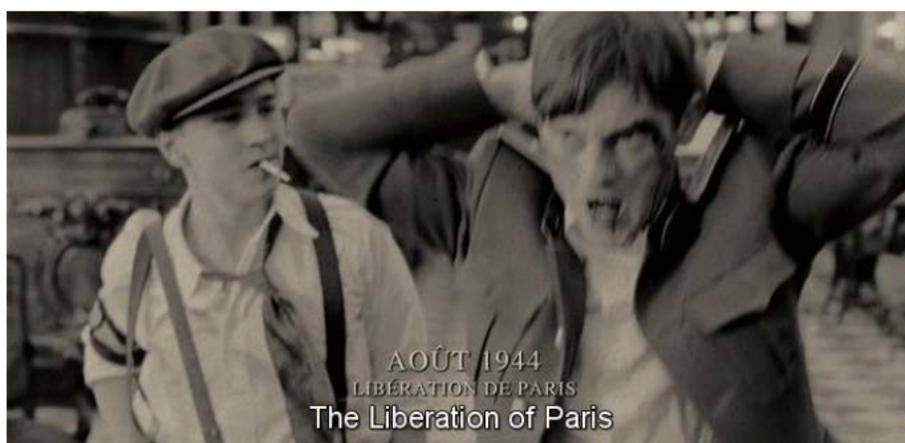


Image143: Eddy, à la fin du film, se situe au bon côté

Les valeurs qu'incarnent ces personnages constituent ensuite les modes de vie à imiter ou à éviter. Les personnages de tous ces films deviennent archétypiques du « bien » (les résistants), ou du « mal » (les collaborateurs/les profiteurs) et des victimes (les Juifs et les autres groupes persécutés) et ces archétypes jouèrent un rôle dans la « mythologie » de l'Occupation. Cette mythologie, dont l'évolution déjà analysée dans le premier chapitre, met en avant certains archétypes et aussi un processus d'amnésie et de mémoire sélective, et illustre l'approche générale de la commémoration de la Deuxième Guerre mondiale en France. Avant d'analyser la représentation des groupes identitaires dans le cinéma contemporain, ce chapitre étudiera la prééminence de l'identité nationale selon les idéologies de deux chefs d'état français, Nicolas Sarkozy (Président de la République de 2007 à 2012) et Philippe Pétain (Maréchal du régime Vichy). Puis, une analyse des personnages en tant que représentants des identités diverses qui composaient la société française sous l'Occupation sera faite pour détailler les identités françaises en dehors de « la dichotomie résistant/collaborateur.» La manière dont les films contemporains (depuis 1995) mettent les personnages représentatifs au centre de leurs récits sera étudiée à travers les victimes (c'est-à-dire les femmes, les enfants et les Juifs) représentées dans *Un secret* (2009, Claude Miller), *La Rafle* (2010, Roselyne Bosch), *Elle s'appelait Sarah* (2010, Gilles Paquet-Brenner), *Lucie Aubrac* (1997, Claude Berri) et *Les Femmes de l'ombre* (2008, Jean-Paul Salomé). La thèse de l'existence d'une « hiérarchie de victimes » qui considère que certains groupes identitaires sont supérieurs aux autres sera soutenue. Après avoir considéré l'inclusion des identités variées dans les récits des films de guerre, ce chapitre examinera la tendance de la période contemporaine depuis 1995 à la commémoration de tous ceux qui ont vécu à cette période. Les films suivants sont le reflet d'une population française complexe et diverse, comme les sociétés présentées dans *Bon Voyage* (2003, Jean-Paul Rappeneau), *Les Misérables* (1995, Claude Lelouch) et *Monsieur*

Batignole (2002, Gérard Jugnot). Mais cette vision collective donne encore lieu à l'oubli de certains, notamment les étrangers dans *L'Armée du crime* (2009, Robert Guédiguian) ou les soldats africains dans *Indigènes* (2006, Rachid Bouchareb). On conclura cette section en analysant la représentation de l'identité des soldats Nord-Africains dans *Indigènes* qui soulignera une injustice de mémoire. Avant de commencer l'analyse cinématographique, il convient tout d'abord de noter que pendant l'époque contemporaine au centre de cette thèse (1995 au présent), deux différents présidents, Sarkozy et Hollande, se furent installés au Palais de l'Élysée et influencèrent (et bien répondirent à) la vision de l'identité nationale.

2. Nouveau chef, nouvelle approche: Sarkozy et Pétain

En 2007, la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy (le candidat victorieux) mit en avant le concept d'une identité nationale dans le discours politique. L'élection de Sarkozy, candidat d'Union pour un Mouvement Populaire (UMP) marqua, selon John Hellman, une critique de gauche, "une rupture signifiante dans le traitement de l'histoire française et son influence sur l'articulation de l'identité nationale."⁶ Sarkozy voulut renouveler la nation et son image de soi. Il articula ce désir dans un autre discours à Bercy en avril 2007:

Je propose aux Français de rompre avec les idées de mai 68. Je propose aux Français de renouer en politique avec la morale, l'autorité, le respect, le travail, la nation. Je propose de reconstruire un État qui fasse réellement son métier. Je propose de refaire une République unie et indivisible contre tous les communautarismes et tous les séparatismes. Je propose de rebâtir une nation fière d'elle-même.⁷

Hellman met en corrélation les promesses de Sarkozy en 2007 et les décrets du Maréchal Pétain quand il exposa les grandes lignes de sa Révolution Nationale en 1940. Pour Hellman, la société française, "se trouve divisée et troublante à l'instant de l'élection

⁶ John Hellman, "French National Revolution", *Counter Punch*, 10 May 2007, via <<http://www.counterpunch.org/2007/05/10/french-national-revolution/>>, accédé 13 juillet 2014.

⁷ Nicolas Sarkozy, "Discours à Bercy", 29 avril 2007, via <<http://sites.univ-provence.fr/veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-04-29>>, accédé 3 septembre 2016.

présidentielle de 2007 tout comme la population à la défaite.”⁸ La France sous Pétain (de 1940 à 1944) vécut les changements les plus radicaux depuis la Révolution de 1789 face aux déportations, aux démissions obligatoires, aux rétrogradations, aux confiscations de la propriété et à la détention des Français et des immigrés. La Révolution Nationale de Pétain eut pour but d’établir une France d’une grande moralité, une société travailleuse et fière; une France pour les Français. S’adressant à la nation trois mois après la défaite, Pétain cita la nécessité de reconstruire la France d’une façon nationaliste:

Une révolution ne se fait pas seulement à coups de lois et de décrets. Elle ne s'accomplit que si la nation la comprend et l'appelle, que si le peuple accompagne le gouvernement dans la voie de la rénovation nécessaire. Bientôt, je vous demanderai de vous grouper pour qu'ensemble réunis autour de moi, en communion avec les anciens combattants déjà formés en Légion, vous meniez cette révolution jusqu'à son terme, en ralliant les hésitants, en brisant les forces hostiles et les intérêts coalisés en faisant régner, dans la France nouvelle, la véritable fraternité nationale.⁹

Comme Pétain, Sarkozy promit lui aussi de renouveler la nation, ou plutôt de créer une transformation nationale pendant les mois qui suivraient son élection. En avril, après sa victoire au premier tour de l’élection¹⁰, il déclara ainsi: “Mes chers amis, je voudrais remercier tous les Français qui dimanche dernier m’ont témoigné leur confiance pour conduire le changement dont la France a besoin.”¹¹ Un de ces changements concernait le traitement de l’histoire de l’Occupation. Le 30 mars 2007, deux mois avant son élection, Sarkozy prononça un discours dans lequel il mentionna l’effet de la mémoire de la guerre sur l’identité nationale française. Selon lui, l’élection offrait une opportunité:

⁸ Hellman, “French National Revolution”.

⁹ Philippe Pétain, “Discours du 11 octobre 1940 : l’ordre national”, <<http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=160&pChapitreId=24028&pSousChapitreId=24031&pArticleLib=Discours+du+11+octobre+1940%A0%3A+1%92ordre+nouveau+%5BR%E9gime+de+Vichy%3A+textes+officiels-%3ELes+discours+du+Mar%E9chal+P%E9tain%2C+chef+de+1%92Etat%5D>>, accédé 16 juin 2015.

¹⁰ En France, le Président de la République est élu à la majorité absolue des suffrages exprimés. Si celle-ci ne fut pas obtenue au premier tour du scrutin, il est procédé, le quatorzième jour suivant, à un second tour. Seuls peuvent s’y présenter les deux candidats qui, le cas échéant après retrait de candidats plus favorisés, se trouvent avoir recueilli le plus grand nombre de suffrages au premier tour. Dans la pratique, un deuxième tour de vote fut toujours nécessaire, aucun candidat n’ayant jamais dépassé 50 % des suffrages exprimés au premier tour (Charles de Gaulle obtint 44,6 % lors de l’élection de 1965, le maximum rencontré jusqu’à aujourd’hui).

¹¹ Sarkozy, “Discours à Bercy”.

[Les Français doivent] choisir entre ceux qui assument toute l'Histoire de France et les adeptes de la repentance qui veulent ressusciter les haines du passé en exigeant des fils qui expient les fautes supposées de leur père et de leurs aïeux. Je suis de ceux qui pensent que la France n'a pas à rougir de son histoire. Elle n'a pas commis de génocide. Elle n'a pas inventé la solution finale. Elle a inventé les droits de l'Homme et elle est le pays du monde qui s'est le plus battu pour la liberté. Je suis convaincu que pour un Français, haïr la France, c'est se haïr lui-même. Je suis convaincu que la haine de soi est le commencement de la haine des autres.¹²

Sarkozy affirma que la France et ses citoyens devraient être fiers de leur histoire. Il conclut ainsi par une déclaration de sa propre croyance: "Je crois à l'identité de la France qui est faite de principes et de valeurs qui se sont forgées au cours d'une très longue histoire."¹³ Nous avons déjà remarqué qu'une analyse thématique des actes commémoratifs d'une certaine période révélera l'approche de la société de cette période à la commémoration. Comment une société choisit de commémorer une époque difficile pourra révéler certaines caractéristiques: honte, oubli, amnésie ou bien préjugé. Quels détails seront soulignés, minimisés ou bien ignorés dans les discours des chefs d'état? Quelles seront les conséquences de la manipulation de l'histoire sur la transmission d'une 'vérité historique' et l'identité nationale?

Sarkozy chercha les éléments positifs de l'identité française de l'époque et se distingua donc de son prédécesseur (Chirac) par son rejet du besoin d'expiation. Le nouveau président argumenta à l'avenir pour la célébration de l'identité française, acceptant à la fois les aspects positifs et négatifs du passé national. Le statut de la France en tant que grand pays de moralité, dans l'optique de Sarkozy, resta intact, ignorant les aspects plus sombres de la guerre comme la collaboration et l'Holocauste. Le nouveau président français du 21^e siècle soulignait que ce n'est pas la France qui inventa la solution finale. Mais comme Chirac prononça, c'était "*La France*, patrie des Lumières et des Droits de l'Homme, terre d'accueil et d'asile, *la France*, ce jour-là, accomplissait l'irréparable.

¹² Nicolas Sarkozy, "Discours à Nice", 30 mars 2007, via <<http://sites.univ-provence.fr/veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-03-30>>, accédé 3 septembre 2016.

¹³ Ibid.

Manquant à sa parole, elle livrait ses protégés à leurs bourreaux.”¹⁴ La France de Chirac et de Sarkozy resta un symbole de liberté et d’asile. Malgré l’inclination de Sarkozy à chercher les détails positifs dans l’histoire de la France sous l’Occupation, la France collaboratrice, sa complicité dans la déportation des Juifs et son mauvais traitement de certains groupes identitaires, ont mis ce statut en doute. Cette manipulation de l’histoire dans la sphère politique est représentée dans le cinéma français à travers les représentations de certains groupes identitaires (femmes, enfants, Juifs), rendus victimes par la situation de l’Occupation. Ces victimes n’appartenaient pas nettement à la résistance ou à la collaboration. Le cinéma contemporain commençait à reconnaître les identités de ces victimes qui existèrent en dehors de la dichotomie qui domina les récits de guerre dans la période entre 1945 et 1989.

3. Les identités en dehors de la dichotomie résistant-collaborateur

Depuis les années 90 et spécialement depuis l’allocution de Chirac de juillet 1995, le cinéma français, poussé par le besoin de reconnaître les identités auparavant oubliées, explorait les personnages qui existaient en dehors de la dichotomie dominante entre la Résistance et la collaboration. Le mythe gaulliste eut pour but de glorifier la Résistance française comme mouvement uni à travers l’image d’une armée formelle qui pourrait prendre sa place à la table des vainqueurs à la fin de la guerre. Dans son discours célèbre devant l’Hôtel de Ville pendant la Libération de Paris, le 25 août 1944, De Gaulle mit l’accent sur le statut de la France, en tant que sauveur de sa propre population.¹⁵

Paris! Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! mais Paris libéré! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l’appui et le concours

¹⁴ Jacques Chirac, “Discours du Vél-d’Hiv” – c’est mon emphase.

¹⁵ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à Nos Jours* (Paris: Editions du Seuil, 1987), p. 16.

de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.¹⁶

Les cinquante ans entre le discours de de Gaulle et celui de Chirac se divisent nettement en deux phases différentes. Après une première phase de la glorification et la dominance du mythe Gaulliste d'une résistance française unanime, les années 70 et 80 se caractérisent plutôt par la réémergence de certaines identités (femmes, victimes, soldats nord-africains) auparavant oubliées dans le récit de l'histoire de l'Occupation en France.

3.1 Les femmes

La glorification de la Résistance des années qui suivirent immédiatement la fin de l'Occupation fut couplée avec la minimisation du rôle joué par les Alliés, les résistants d'autres nationalités et les femmes, tous pour sauvegarder l'image d'une résistance militaire, nationaliste et masculine.¹⁷ Néanmoins, la Résistance ne fut pas seulement le domaine des hommes. En effet comme le révélèrent les statistiques, entre 1940 et 1944, environ 6.700 femmes furent déportées depuis les territoires occupés, et près de 2.200 depuis les territoires annexés de l'Alsace et de la Moselle. L'immense majorité d'entre elles furent des résistantes. Des exemples plus récents qui mettent en avant les souvenirs des résistantes pouvaient aussi être cités. En 2015, les corps de deux résistantes, Germaine Tillion et Geneviève de Gaulle-Anthonioz, furent enterrés au Panthéon et en 2016, une exposition rendant hommage aux *Femmes dans la Résistance* se déroula au Mémorial de la Shoah à Paris. Ces deux actes commémoratifs eurent pour but de reconnaître le rôle actif joué par les femmes dans la résistance, un aspect longtemps occulté par l'historiographie officielle. Comme l'expliqua le panneau d'accueil à l'exposition: "objet d'une louange consensuelle à la Libération, victime ensuite d'une vision militaro-activiste de la

¹⁶ Charles de Gaulle, "Discours de l'Hôtel de Ville de Paris, 25 août 1944", *La Fondation Charles de Gaulle*, via <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/accueil/discours/pendant-la-guerre-1940-1946/discours-de-l-hotel-de-ville-de-paris-25-aout-1944.php>, accédé 14 février 2015.

¹⁷ Gildea, *Fighters In The Shadows*, p. 3.

Résistance, la participation des femmes à la Résistance est désormais mieux connue.”¹⁸ Aurélien Ferenczi applaudit *Les Femmes de l'ombre*, film de Jean-Paul Salomé (2008) pour “ressusciter cette proximité perdue avec la représentation de l'évènement, quand le devoir de mémoire s'accompagnait simultanément d'un droit au divertissement, fut-il pédagogique.”¹⁹ En fin de compte, la valeur pédagogique des *Femmes de l'ombre* reste dans sa représentation des réponses diverses des femmes quand elles se mêlèrent à la résistance active.

Le même panneau d'accueil au Mémorial de la Shoah souligna la dominance d'un récit masculin de la Résistance, déclarant que, par tradition, la guerre est ‘l'affaire des hommes.’ Il n'est donc guère surprenant que le récit de la guerre favorisa le rôle des hommes par rapport aux autres groupes identitaires. Mais comme le souligna la vraie Lucie Aubrac dans un discours prononcé à Londres en avril 1944 (deux mois après qu'elle eut quittée la France avec son mari et leur fils, Jean-Pierre):

La guerre est ‘l'affaire des hommes’ mais les Allemands, qui ont menacé des femmes et asphyxié des enfants, ont fait que cette guerre est aussi l'affaire des femmes. Mais les Allemands et la police de Vichy ne connaissent pas le droit international et cette guerre est aussi l'affaire des femmes .Nous, les femmes de France...avons dès l'armistice pris notre place dans ce combat. Notre foyer disloqué, nos enfants mal chaussés, mal vêtus, mal nourris ont fait de notre vie depuis 1940 une bataille de chaque instant contre les Allemands. Bataille pour les nôtres, certes, mais aussi bataille de solidarité pour tous ceux qu'a durement touchés l'occupation nazie.²⁰

Les femmes développèrent ainsi une forme d'opposition spécifique à travers un mouvement, les manifestations de ménagères, ce groupe initié spontanément en réponse à une pénurie et à un ordre social injuste pour faire aussi de la guerre une ‘affaire de femmes.’ Dans son livre, *Remembering the Occupation in French Film*, Leah D. Hewitt

¹⁸ *Exposition temporaire: Les Femmes dans la Résistance*, Le Mémorial de la Shoah à Paris, visité le 28 août 2016.

¹⁹ Aurélien Ferenczi, “Les cousines de Lucie Aubrac”, *Télérama*, 5 mars 2008.

²⁰ Lucie Aubrac, “Discours: ‘La guerre, affaire de femmes’, Honneur et patrie”, 20 avril 1944, *Fondation de la Résistance*, via < http://www.fondationresistance.org/documents/dossier_them/Doc00046.pdf>, accédé 31 août 2016.

analyse profondément la représentation des femmes dans les films de guerre qui comprennent peu de résistantes.

Lucie Aubrac reste l'une des figures les plus iconiques de la Résistance française mais dans le film qui portait son nom (*Lucie Aubrac*, 1997) son identité est définie par son rapport avec son mari, Raymond. Le thème central portait sur l'obstination de Lucie à sauver Raymond, cette expression d'amour inconditionnel envers son mari est la réponse attendue et traditionnelle d'une femme fidèle. La population résistante féminine comprend des femmes libres (célibataires, divorcées, veuves) et en majorité des femmes mariées. Au sein de ce groupe, cependant, nombreuses sont celles qui furent libres par l'absence de leur époux (prisonnier de guerre, incarcéré, déporté...) de faire leurs propres choix. L'histoire de *Lucie Aubrac* se focalise sur le choix d'une femme, passionnément amoureuse de son mari, qui entreprend au péril de sa vie toutes sortes de manœuvres pour sortir son mari de prison.²¹ Au début du film, la Résistance est représentée comme une activité strictement masculine; Raymond quitte la maison pour saboter un train tandis que Lucie reste à la maison et surveille leur jeune fils. Mais une fois que son mari est arrêté, elle s'engagera de plus en plus. Jacques Morice décrit Lucie comme une femme libre, capable de tout²², mais, elle ne devient membre active de la Résistance qu'après l'arrestation de son mari. Le film présente ici Lucie Aubrac ici comme *l'épouse* d'un résistant – elle n'est pas elle-même résistante. La Lucie du film perd ici son sens identitaire, individuel de résistante.

²¹ Jacques Morice, "Lucie Aubrac", *Télérama*, 26 février 1997.

²² Ibid.



Images 144 et 145: Le couple amoureux de Raymond (Daniel Auteuil) et Lucie (Carole Bouquet) Aubrac dans *Lucie Aubrac* (1997)



Image 146: Un panneau dédié à la vraie Lucie Aubrac dans une exposition, *Les femmes dans la Résistance*, installé au Mémorial de la Shoah à Paris en août 2016

Les Femmes de l'ombre (Salomé, 2008) se concentre également sur l'identité des résistantes en focalisant le récit sur un groupe de femmes recrutées par les Spéciales Operations Exécutives (S.O.E.) et particulièrement sur sa seule survivante, Louise Desfontaines (Sophie Marceau). L'ouverture du film comprend des images d'archives représentant les vraies « femmes de l'ombre », c'est-à-dire les résistantes actives, de l'époque. Selon Bernard Garcia, le film est “un hommage [...] à celles qui, au péril de leur vie, ont mené des actions contre l'occupant nazi durant la Seconde Guerre mondiale.”²³ On peut ici se demander si ces femmes avaient fait le choix de s'engager librement dans une mission de sauver un ingénieur anglais blessé qui se trouve dans un hôpital français contrôlé par les Allemands. Le sauver, c'est garder en secret les projets centraux des débarquements à Normandie et par extension, la victoire potentielle des Alliés. Il est pertinent de noter la représentation du processus de recrutement pour cette mission si signifiante. Chaque personnage recruté a un passé compliqué qui illustre l'hésitation à s'engager. Jeanne Faussier (Julie Depardieu) est sur le point d'être exécutée. Sélectionnée à cause de sa capacité à tuer (son souteneur était sa première victime) mais aussi grâce à son expérience de danseuse nue. Elles vont distraire les soldats allemands blessés pendant l'extraction de l'ingénieur. Même si l'alternative est de mourir, elle refuse l'offre de rejoindre l'unité résistante: “Merci quand même.” Elle est finalement persuadée grâce à la promesse qu'on lui fait d'être graciée si la mission réussit. Puis, Louise aborde Gaëlle Lemenech (Déborah Francis), experte en explosifs, de s'engager. Gaëlle hésite à participer, citant sa fidélité au Général, “je travaille pour de Gaulle, pas Churchill”, mais accepte finalement après un rendez-vous avec Pierre (le frère de Louise qui deviendra le chef de ce petit groupe).

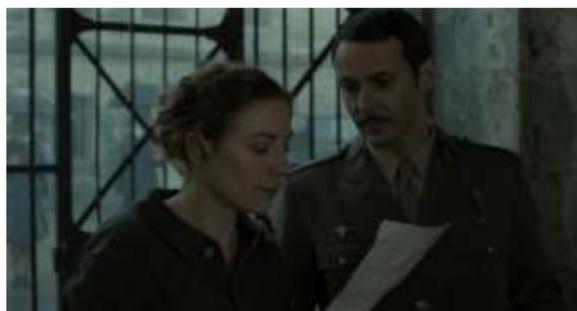
²³ Bernard Garcia, “Les Femmes de l'Ombre – Séance +”, *Canopé: Le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques*, via <<http://crdp.ac-paris.fr/seanceplus/les-femmes-de-l-ombre/>>, accédé 14 février 2015.



Images 147 et 148: Les images d'archives qui font partie de la séquence d'ouverture des *Femmes de l'ombre* (2008)



Image 149: Louise Desfontaines (Sophie Marceau), l'héroïne résistante



Images 150-153: Les femmes recrutées: Jeanne (Julie Depardieu), Gaëlle (Déborah Francis), Suzy (Marie Gillain) et Maria (Maya Sansa)

Quelquefois, Louise et Pierre utilisent la manière forte et font chanter les femmes pour les forcer à se joindre au mouvement. Finalement, Suzy Desprez (Marie Gillain) n'a aucun choix. Pierre et Louise découvrent qu'elle s'est échappée à Londres sous une fausse identité. Louise humiliera Suzy (qui est maintenant dactylo pour l'armée française basée à Londres): "Retirez cet uniforme. C'est indigne que vous le portez." Elle était danseuse aux Folies-Bergère à Paris où elle a rencontré un Allemand le Colonel Heindrich (Moritz Bleibtreu). Le couple s'est fiancé mais elle s'est enfuit avant la cérémonie. C'est son rapport avec Heindrich, un colonel allemand que Pierre cherche à exploiter à Paris après le sauvetage de l'ingénieur anglais blessé. Cette deuxième étape de la mission (de voyager à Paris et assassiner Heindrich) était organisée sans que Louise et Suzy ne le sachent. Les femmes, après avoir atteint leur but, n'avaient pas d'autre choix que de suivre les nouveaux ordres afin de survivre. Selon *Les Femmes de l'ombre* et autres films de guerre, les femmes furent souvent poussées à s'engager par les circonstances personnelles plutôt que par une rigide idéologie politique.

Cette vision de la résistance, cadrée dans une tentative de rectifier l'oubli du rôle des résistantes et renforcé par le mythe gaulliste de la Résistance, où les résistants s'engagent pour maintenir leurs principes idéologiques, restait majoritairement masculine. Selon Olivier Delcroix du *Figaro*, Salomé prend le risque de s'attaquer à un sujet peu évoqué au cinéma.²⁴ Pour Dominique Borde, *Les Femmes de l'ombre* est "une réhabilitation féministe de la Résistance."²⁵ Guillaume Loison de *France-Soir* voit aussi le film comme un hommage aux résistantes. "Grâce à elles [les actrices], *Les Femmes de l'ombre* trouvent leur juste carburant: plaisirs des fanfreluches historiques et de l'aventure, le tout doublé d'un hommage dénié aux petites mains de la guerre, l'honneur

²⁴ Olivier Delcroix, "La guerre vue du côté des femmes qui ont lutté contre l'occupant", *Le Figaro*, 5 mars 2008.

²⁵ Dominique Borde, "La critique : Sans âme", *Le Figaro*, 5 mars 2008.

du divertissement à la française est sauf.”²⁶ Mais l’applaudissement de l’évocation de la mémoire résistante dans la revue critique du film n’est pas totalement unanime. Pour Amélie Dubois des *Inrockuptibles*, le film est sexiste et l’étendard féministe y était un peu forcé. “Le message brandi est clair: oui, il y a eu des femmes dans la Résistance, des femmes qui en avaient mais qui n’avaient pas pour autant oubliée d’être belles et sensibles.”²⁷ Ces femmes furent autorisées à sortir de l’ombre du passé à la seule condition de satisfaire les attentes masculines d’être belle et obéissante.

Dans ce film, le résultat de ce recrutement non conventionnel est un groupe varié et plein de clichés féminins. Elles sont cinq; “ravissantes, pas toujours motivées idéologiquement.”²⁸ Chacune sert un but; « la femme aux mœurs légères » représentée par Jeanne, « l’amante »/« le leurre » représenté par Suzy, « la femme sérieuse sans émotion ni sexualité » représentée par Maria Luzzato ([joué par Maya Sansa], une résistante italienne plurilingue déjà active), et par Louise et « la femme pure » représentée par Gaëlle. La tendance narrative d’objectiver les femmes est mise en avant pendant la scène de l’hôpital. Deux femmes (Suzy et Jeanne) dansent; elles ne sont que des « outils », des armes séduisantes, pour distraire les soldats allemands. Elles sont utiles aux hommes dans la mesure où elles peuvent être contrôlées et peuvent à la fois contrôler leurs émotions. Ces « femmes de l’ombre », limitées par les stéréotypes extrêmes, deviennent souvent des objets, souvent sexuels pour les hommes militaires.

La chosification des femmes comme outil de résistance n’est pas unique aux *Femmes de l’ombre*. En effet, il ne faut pas oublier que le personnage principal de *Babette s’en va-t-en guerre* (1959), joué par Brigitte Bardot, ne joue aussi que le rôle d’une séductrice potentielle.

²⁶ Guillaume Loison, “Armée d’ombrelles”, *France-Soir*, 5 mars 2008.

²⁷ Amélie Dubois, “Les Femmes de l’ombre”, *Les Inrockuptibles*, 4 mars 2008.

²⁸ François-Guillaume Lorrain & Olivier De Bruyn, “Des femmes dans la Résistance”, *Le Point*, 6 mars 2008.



Image 154: Louise explique à l'ingénieur qu'elle arrive pour le sauver



Image 155: Suzy et Jeanne dansent pour distraire les soldats blessés

Plus récemment, la représentation des personnages de Camille (Virginie Ledoyen) et Viviane (Isabelle Adjani) dans *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003) examinent aussi l'objectification des femmes. Viviane (Adjani) ne peut en effet pas échapper au rôle d'objet à travers son métier comme vedette de cinéma et sa méthode de survie. Son objectification physique est liée à son identité en tant que 'sirène de l'écran' à l'époque. Le casting d'Adjani, considérée elle-même 'sirène de l'écran' à l'époque de la sortie du film, évoque l'image d'une femme séduisante chez les spectateurs pour importe le rôle qu'elle jouera et Rappeneau exploite cette préconception pour souligner le statut de Viviane comme objet dans le film. A l'opposé Virginie Ledoyen, une autre actrice française admirée, joue le rôle de Camille, une étudiante modeste qui, avec des lunettes et une coupe châtain claire, est libre de s'engager activement sans attirer (ou jouir de) l'attention. Mais, malgré son intelligence et sa liberté, elle souhaite être l'objet du désir d'un homme, Frédéric (Grégori Derangère). Elle ne parviendra à ses fins que lorsqu'elle changera son apparence à la fin du film. Maintenant, sans lunettes, Camille attire l'affection de cet homme qu'elle cherchait tout au long du film.²⁹ Malgré ses accomplissements comme résistante, l'identité (et le bonheur) de Camille reste déterminée par les décisions d'un homme. En plus, Viviane est forcée de se chosifier pour survivre. Comme les seuls personnages principaux féminins du film, le message transmis par *Bon Voyage* sur l'identité féminine est stéréotypé, généralisé et cadré dans une vision masculine de la guerre. Retournons aux *Femmes de l'ombre*, malgré son approche réductrice à travers la généralisation de l'identité féminine qui les chosifient, *Les Femmes de l'ombre* offre enfin l'exemple d'une femme qui, en dépit des obstacles, des attentes et des perceptions qui l'entourent, s'engage activement dans une sorte d'autonomie et se détache de cette objectification.

²⁹ La transformation du 'vilain petit canard' est une technique narrative qui se présente souvent dans les comédies romantiques. Cette transformation ébranle les caractéristiques intérieures des femmes pour souligner l'importance de l'apparence. Si une femme ne satisfait pas le modèle d'une femme parfaite, elle doit se transformer.



Images 156 et 157: La sirène de l'écran, Vivianne (Isabelle Adjani) dans *Bon Voyage* (2003)



Images 158 et 159: La transformation du vieil canard de Camille (Virginie Ledoyen)



Image 160: A la fin du film, Frédéric (Grégori Derangère) et Camille s'embrassent dans un cinéma pendant la projection d'un film de Vivianne

Le personnage de Suzy dans *Les Femmes de l'ombre* est en contraste avec la représentation de l'identité et de l'autonomie féminine de l'époque. Son rôle dans les missions est d'agir en tant que leurre amoureuse mais l'analyse de son parcours révèle que Suzy démontre tout au long du film, une capacité à être autonome et maître de sa propre vie. A l'instant où elle découvre les projets de la réunir avec le Colonel Heindrich, elle menace de se suicider. "Personne ne peut pas me forcer", dit-elle. La plus réticente à s'engager au début du film, et la plus touchée par la violence qui l'entoure, Suzy reste, en réalité celle ayant le plus de contrôle sur le cours de sa vie. Dans une conversation avec Jeanne au cours de laquelle elle justifie sa décision d'annuler ses fiançailles à Heindrich, Suzy admet qu'elle ne supporte pas le concept de mariage. Elle clarifie qu'elle n'a pas couché avec un Nazi, elle est tombée amoureuse d'un Allemand. C'était surtout sa propre opposition au mariage qui l'a poussée à quitter Heindrich, pas son idéologie. Elle ne voulait pas appartenir à un homme. En parlant avec Jeanne, Suzy dédramatise les raisons de ses actions, disant: "C'est si bête que ça", mais elle propose ici une approche non conventionnelle pour une femme de l'époque de conduire sa propre vie. Il est aussi intéressant de noter que l'unité, malgré leur connaissance de son identité originale (de Liliane), continue de l'appeler Suzy tout au long du film. Voici encore une subtile acceptation du choix de se transformer et de rejeter son passé collaborateur.

Comme *Lucie Aubrac*, la résistance représentée dans *Les Femmes de l'ombre* attirera l'attention des critiques. Rémi Kauffer constate que:

Le film présente la Résistance comme une annexe des services britanniques télécommandés outre-manche [et que] l'action multiforme des femmes résistantes est réduite à un ersatz de Mission impossible qui plierait de rire tout agent, même débutant, d'un service secret par contre.³⁰

Cette vision simpliste pousse Emmanuèle Roy à conclure que c'est "inutile donc de chercher ici une vérité historique ou une inspiration politique qui montrerait ce qu'a été la

³⁰ Rémi Kauffer, "Les Femmes de l'ombre, une mascarade", *Marianne*, 1 mars 2008.

Résistance.”³¹ En réalité, dans leur très grande majorité, les résistantes déployèrent une activité sans clandestinité ni même rupture apparente avec les attentes liés à l’identité de leur sexe. Ce genre s’invitait donc dans la continuité d’une Résistance, bien de son temps, celui d’un contexte marqué par une domination masculine bien enracinée. De plus, certaines activités, comme la liaison, le secrétariat et le service social, furent plus volontiers confiées aux résistantes, ces rôles qui restèrent largement en marge des fonctions de décision. Le chef de la mission dans *Les Femmes de l’ombre* est en effet, un homme, Pierre (Julien Boisselier), le frère de Louise. Il s’avère donc que les femmes n’agissent pas indépendamment. Pierre (et son mauvais traitement des femmes) est condamné par Louise après qu’elle découvre que la mission ne se termine pas avec le sauvetage de l’ingénieur anglais blessé mais comprend une deuxième partie qui est l’assassinat de Heindrich. Pendant un échange animé, Pierre fait réaliser à Louise le danger réel d’être résistant pendant l’occupation: “Mais tu sais chaque jour, des agents meurent en mission.” Il n’a pas divulgué la deuxième partie de la mission parce qu’il doutait de la fidélité et du courage des femmes. En réponse, Louise le gifle et déclare d’un ton brusque “Jamais vous n’auriez fait ça à des hommes.” L’assomption que les femmes devaient être dupées pour s’engager renforçait la dominance masculine sur le genre féminin de l’époque.

La force masculine est ici bien liée à la faiblesse féminine. *Les Femmes de l’ombre*, à travers quelques séquences, méditait sur les aspects physiques de ce déséquilibre d’une manière tout à fait troublante. Par exemple, pendant l’acte de sabotage d’un train allemand au début du film, Louise, comme tireur embusqué, ne pourra pas décoincer son fusil pour sauver son mari piégé par les soldats allemands. Au niveau physique et émotionnel, les femmes du film demeurent toujours faibles et vulnérables, cette faiblesse étant le résultat de circonstances de leur oppression. Louise est rendu aussi plus vulnérable lorsqu’elle

³¹ Jean Roy, “Cinq femmes pas infâmes”, *L’Humanité*, 5 mars 2008.

découvre qu'elle est enceinte, un fait qu'elle garde secret jusqu'à l'instant où elle se dispute avec Jeanne. Jeanne suggère que Louise n'est pas humaine parce qu'elle semble incapable de sympathiser et en réponse, Louise révèle son état vulnérable. Plus tard, lorsque Louise est capturée et torturée par les Allemands, les soldats lui donnent une série de coups de poing dans le ventre et la caméra se fixe dessous. Les spectateurs sont invités ici à s'identifier au désespoir de la situation de Louise et de son futur enfant qu'elle perdra à cause de cette maltraitance. *Les Femmes de l'ombre* questionne la capacité des femmes à faire librement des choix difficiles puisque leurs identités (formées par leurs choix) semblaient toujours liées aux hommes ou aux enfants.

Les femmes sont ainsi rendues plus vulnérables à l'instant où elles deviennent des mères expectantes. Conscientes de leurs responsabilités envers leurs enfants, ces mères ne sont guère présentées comme des individus. De nombreux films français contemporains traitant de l'Occupation représentent des mères. La question des enfants est toujours demandée aux femmes. Louise (*Les Femmes de l'ombre*) perd son bébé quand elle est torturée et le texte final du film déclare qu'elle n'a jamais eu d'enfants depuis... On peut ici se demander la raison pour laquelle le spectateur devrait se soucier de cette information sur l'absence de futurs enfants. Les femmes sont plutôt définies à travers leurs rapports avec les hommes de leur vie ou à travers leurs rôles de mères, demeurant ainsi invisibles dans les autres sphères identitaires. Dans son discours, Lucie Aubrac cita d'abord les enfants vulnérables comme motivations pour la résistance féminine:

La grande solidarité des femmes de France: ce sont les petits enfants juifs et les petits enfants de patriotes sauvés des trains, ce sont dans les prisons et les camps de concentration en France, ce sont les collectes de vêtements et de vivres qui permettent aux jeunes hommes de gagner le maquis; ce sont les soins donnés à un garçon blessé dans un engagement avec les Allemands.³²

³² Lucie Aubrac, "Discours : 'La guerre, affaire de femmes'".

Noël Tinazz de *La Tribune Desfossés* soutient que “pour avoir été une grande résistante, [Lucie] Aubrac n’était pas moins une femme, amoureuse et mère.”³³ Mais ce sont ces identités qui la poussèrent à s’engager; femme et amour d’un mari (Raymond) capturé et mère d’un garçon. Dans le film de Berri, elle est enceinte quand elle fait le projet de faire évader son mari. On peut s’interroger sur le fait qu’elle négligera peut-être ses responsabilités maternelles envers son bébé et envers son jeune fils en se plaçant en danger. Olga Bancic (Olga Legrand) dans *L’Armée du crime* prend aussi la décision difficile de laisser sa fille avec une autre famille pour la protéger. Sur le point d’être exécutée, Olga exprime sa gratitude pour la protection de sa fille. Un autre exemple avec Suzy des *Femmes de l’ombre*, qui, dans la même conversation, admet qu’elle accouchait d’un garçon après son arrivée en l’Angleterre sans en informer le père, Heindrich et le plaça dans une famille anglaise à Liverpool. Elle doutait de sa capacité d’être une mère adéquate et dès lors trouve du réconfort en sachant que le garçon va grandir sans le poids “d’un père nazi et une mère collabo.” Il est intéressant de noter la modification subtile présentée dans les sous-titres anglais de cette scène. Suzy prononce mère collabo (abréviation de ‘mère collaboratrice’) mais la traduction de cette phrase en anglais est « traitor. » La trahison et la collaboration restent encore synonymes. Se trouvant face à face avec une grossesse non désirée, Suzy (à l’époque, Liliane) quitte sa vie, voyage en Angleterre et assume une nouvelle identité. La Julia d’*Elle s’appelait Sarah* découvre elle aussi, qu’elle est enceinte pendant sa recherche sur le passé. Cette fois-ci elle décide de garder son enfant sans le soutien de son mari. Ce rapport enfant-mère est souvent évoqué par les scénaristes pour représenter les expériences des femmes.

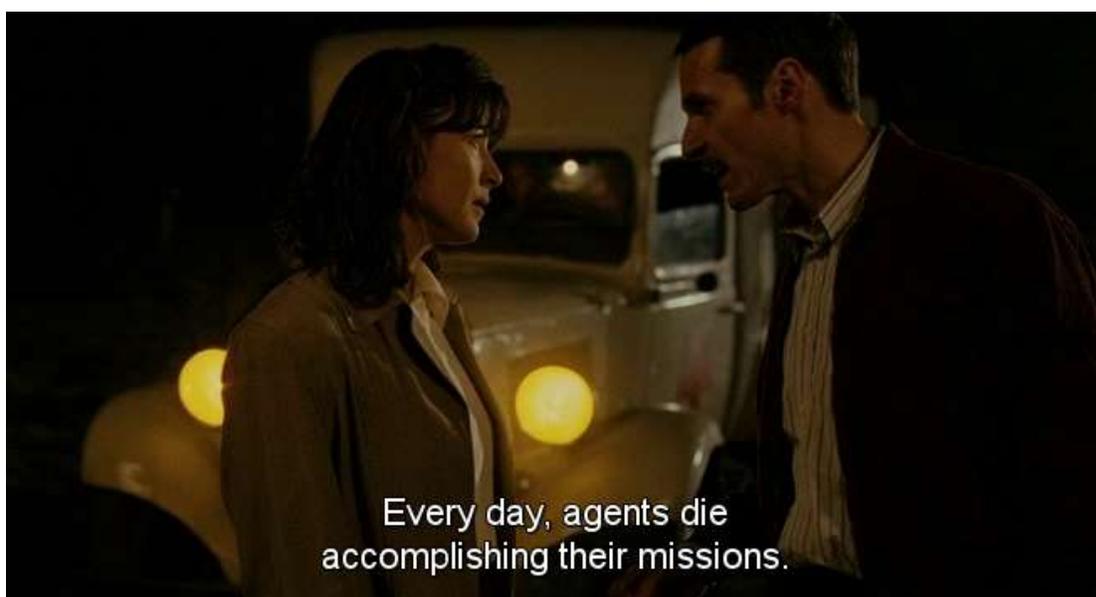
³³ Noël Tinazz, “Lucie Aubrac, une héroïne a visage humain”, *La Tribune Desfossés*, 26 février 1997.



Image 161: Louise n'est pas capable de sauver son mari



Images 162 et 163: Louise est rendue vulnérable par le découvert qu'elle est enceinte



Every day, agents die
accomplishing their missions.

Image 164: Louise et Pierre se battent

On peut soutenir que les femmes sont rendues impuissantes par leurs responsabilités familiales et représentent ainsi un autre groupe de victimes de l'époque. Cette autre distinction identitaire, celle des victimes, nous mène à une discussion sur les expériences des enfants pendant la guerre.

3.2 Les enfants

La décision prise par de nombreux réalisateurs de transformer les enfants les symboles de l'avenir, en représentant des générations futures, concorde avec la discussion des thèmes de l'espoir et de la vigilance du chapitre suivant. Ici, les films de guerre où les réalisateurs objectivent les enfants comme membres des groupes identitaires abusés pour manipuler les émotions des spectateurs et provoquer une réponse fortement morale, seront analysés. Cette représentation de la souffrance des enfants soulève de nombreux problèmes moraux, puisque les spectateurs ont tendance à ressentir de la colère et de la pitié en regardant un film où un enfant découvre la différence entre le bien et le mal et sans toujours comprendre la complexité morale du monde.³⁴ Cette confrontation entre la nativité innocente d'un enfant et les aspects plus sombres de la vie est mise au front dans le récit de *Belle et Sébastien* (2013, Nicolas Vanier). Sébastien (Félix Bossuet) ne comprend pas les préjugés des villageois contre le chien, qu'il nomme Belle. Malgré sa réputation comme nuisible, l'animal est doux avec Sébastien et les deux forment un bon rapport sincère. C'est Sébastien, comme représentant de l'innocence pure, qui convainc les adultes que l'animal dont ils ont peur est vraiment protecteur et héroïque. L'innocence et la jeunesse de Sébastien lui permettent d'avoir confiance en Belle. Ce film, qui se termine heureusement, célébrant l'amitié improbable, suggérant que la confiance naïve de Sébastien est bien placée. Mais souvent, la confiance innocente des enfants (conduits par les choix de leurs gardiens) est trahie.

³⁴ Karen Lury, *The Child in Film: tears, fears and fairy tales* (London: I.B. Tauris, 2010) p. 105.



Image 165: Simon (Jules Sitruk), triste, réalise que son père ne reviendra pas dans *Monsieur Batignole* (2002)



Image 166: Les enfants juifs jouent en dépit des horreurs qui les entourent dans *La Rafle* (2010)



Image 167: Le paysage pittoresque des Jura cadre l'histoire d'un rapport sincère entre un enfant innocent et un chien incompris (Belle) dans *Belle et Sébastien* (2013)

Dans ces cas, les spectateurs ne peuvent pas intervenir ou aider ces enfants impuissants, impliqués dans des dangers qu'ils ne peuvent ni comprendre ni fuir. D'après Karen Lury, "war is seen as irrational by the child who becomes, in a sense, the hero in their own fairy tale. In this context, they want to survive despite the dangers around them."³⁵ L'enfant dans un film dramatique devient ainsi un objet de canalisation des peurs des adultes. Il a déjà été remarqué, par exemple, que dans *Jeux interdits* de René Clément, les enfants expriment souvent leur confusion en dénonçant les adultes et leur monde difficile. Simon (Jules Sitruk) dans *Monsieur Batignole*, est confus et dans un état de détresse lorsqu'il comprend que son père ne reviendra pas. Les enfants juifs dans *La Rafle* jouent dans le vélodrome et la musique triste du *Concerto de l'Adieu* de Georges Delerue laisse à penser que la catastrophe approche; c'est un danger dont les enfants demeurent encore une fois impuissants et ignorants.

L'ignorance naïve des enfants est mise souvent en parallèle avec le désespoir des adultes. On pouvait citer de nombreuses scènes dans les films français qui soulignent cette juxtaposition entre le chagrin des adultes et l'innocence craintive des enfants qu'ils s'efforcent de protéger en vain: sur le point d'être déporté, un père juif doit livrer son jeune fils à un étranger à la gare (*Lucie Aubrac*); les Ziman dans *Les Misérables* cachent ainsi leur fille dans une école catholique, les familles laissent leurs enfants avec leurs voisins pendant les rafles dans *Elle s'appelait Sarah*, *Monsieur Batignole* ainsi que *La Rafle*. Dans *La Rafle*, la séquence de l'entrée d'une infirmière, Annette (Mélanie Laurent), sert d'introduction (pour le personnage) mais aussi pour les spectateurs aux conditions horribles souffertes par les Juifs emprisonnés dans le Vélodrome d'Hiver. En arrivant au centre médical, Annette observe les scènes de détresse chez les parents des enfants malades. Une femme paniquée lui demande "Où vas-tu? Ma fille a la rougeole" et un couple avec leur

³⁵ Karen Lury, *The Child in Film*, p 143.

jeune fils implore: “Aidez-nous, il a une fièvre.” Annette, bouleversée, répond doucement avec des platitudes “Oui”, “J’arrive”, etc. Avant son introduction au docteur responsable, Annette rencontre un vieil homme accompagné par son petit-fils qui cherche des informations sur la destination prévue des rafles pour que les enfants ne s’inquiètent pas.³⁶ D’après les exemples ci-dessous et selon les films français sur l’Holocauste, l’expérience traumatisante d’être raflee est amplifiée par les responsabilités familiales des individus.

C’est au moment où les efforts des personnages variés échouent à maintenir la sécurité des enfants que les spectateurs seront le plus touchés. Par exemple, quand Hannah (Ludivine Sagnier) révèle l’identité juive de son fils aux gendarmes dans *Un secret*, elle trahit ainsi le rapport presque sacré d’enfant-mère. Cette trahison est si sévère qu’elle alimente le secret principal du film. Dans *La Rafle*, après le Vél-d’Hiv, les Juifs parisiens, toujours ignorants de leur sort, sont transportés au sud de Paris au Camp de Beaune-la-Rolande, camp français gardé par les Français. C’est là que les familles sont séparées. Joseph Weismann, un des survivants dont le témoignage inspira le récit du film de Bosch, dans ses mémoires d’après-guerre, *Après la Rafle*, décrit le rapport avec sa mère comme le plus important de sa vie. Il illustre cette déclaration dans son récit au moment où les enfants sont séparés de leurs mères au camp de Beaune-la-Rolande.

Je m’accroche à maman. Elle est mon dernier rempart contre la haine des Juifs qui jaillit sur moi et que j’absorbe avec une conscience de plus en plus forte. Elle est tout pour moi. C’est parce qu’elle est là que mes jambes me portent encore, parce qu’elle est là que je respire, que la soupe me nourrit, que le soleil me chauffe. C’est parce qu’elle est là que mon cœur peut battre. C’est pour elle que j’ai envie de grandir... Tout m’est égal pourvu que je puisse rester avec ma mère... Toute cette horreur, c’est l’enfer si l’enfer existe. Je suis spectateur de la scène qui se déroule autour de mon corps.³⁷

Dans un article paru dans *l’Express* le 27 avril 1990, *Enquête sur un crime oublié*, sous la plume d’Eric Conan, Weismann témoigne encore:

³⁶ Le vrai Joseph Weismann joue le rôle du grand-père.

³⁷ Joseph Weismann, *Après la Rafle* (Paris: Editions Michel Lafon, 2011) p. 68-9.



Image 168: L'entrée d'Annette (Mélanie Laurent) dans le Vélodrome d'Hiver dans *La Rafle* (2010)

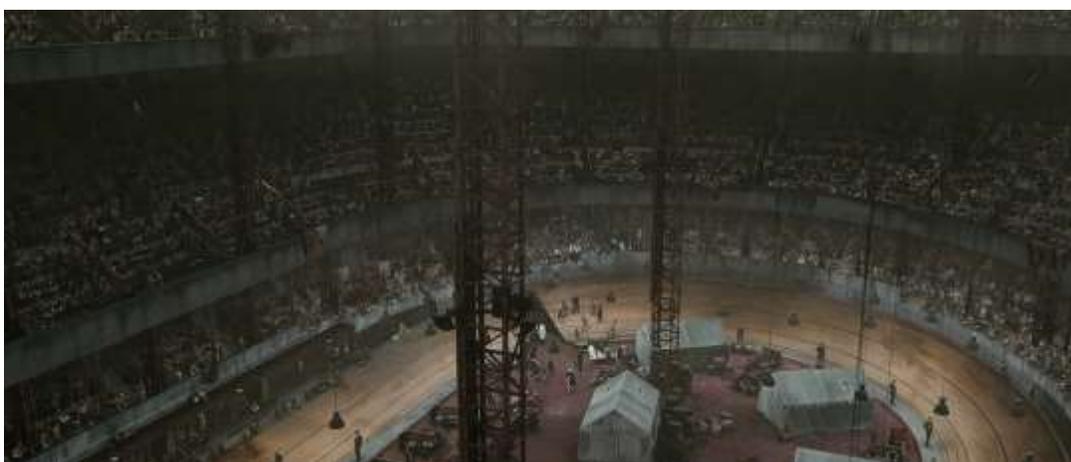


Image 169: La caméra de Roselyne Bosch tente de capturer le grand nombre de raflés



Image 170: Le vrai Joseph Weismann joue le rôle d'un grand père soucieux

Des hurlements de bêtes poussées par des mères qui se roulent par terre, se tapent la tête contre le sol. Et les enfants affolées, pris de panique en les entendant, qui se mettent à hurler aussi, qui font pipi...Je n'ai jamais rien entendu de pire.³⁸

Selon Arnaud Schwartz, cette séparation brutale reste comme l'une des scènes les plus fortes du film.³⁹ Mais Eric Libiot argumente qu'en trois phrases, Weismann (dans le texte ci-dessus d'avril 1990) en dit plus que tout le film:

Car ses mots dévoilent immédiatement l'horreur de la situation [mais] Bosch, elle, s'en tient à l'illustration. Elle filme de loin, alors qu'il fallait être à l'intérieur de cette horreur pour déranger, bousculer, faire prendre conscience...Il faut marier le fait à la compassion, le devoir de mémoire à l'identification...et *La Rafle*, sans âme ni passion, film ni réussi ni polémique, produit l'effet inverse de celui désiré: il se regarde d'un œil sec.⁴⁰

La condamnation de Libiot met en question la capacité d'un film récent à témoigner authentiquement des événements traumatisants du passé. Il a raison d'identifier la distance émotionnelle de ces films parce que les films récents de l'Occupation sont chronologiquement si loin des événements qu'ils continuent à commémorer. Cet événement et ses répétitions par les témoins ou dans les films historiques pourraient être touchants grâce à la juxtaposition entre l'impuissance des gardiens et la détresse des enfants mais c'est par un processus de l'identification (un processus peut-être raté dans le film de Bosch) que les spectateurs contemporains sont poussés à se souvenir.

Le déroulement de la séparation ne suit pas le même ordre dans le film, *Elle s'appelait Sarah* mais le chagrin des parents reste cependant mêlé à l'impuissance des enfants, tous ici pour créer une séquence intentionnellement bouleversante. Les cinéastes comme Bosch, Lelouch, Paquet-Brenner et Berri font tous les liens entre l'impuissance des enfants et l'expérience juive de la Deuxième Guerre mondiale. Ces deux groupes n'eurent ni choix ni contrôle sur la direction de leur vie; leur destin était en effet déterminée par d'autres. Les images d'une femme enceinte, d'un enfant innocent ou d'un Juif arrêté

³⁸ Eric Conan, "Enquête sur un crime oublié", *L'Express*, 27 avril 1990.

³⁹ Arnaud Schwartz, "La Rafle, un film pour ne pas oublier", *La Croix*, 10 mars 2010.

⁴⁰ Eric Libiot, "Mauvais devoir", *L'Express*, 4 mars 2010.

deviennent les outils sémiologiques qui sont ressassés par les cinéastes pour rendre leurs protagonistes plus vulnérables ou dans l'incapacité de faire leurs propres choix.

Et même si ces groupes identitaires partagent le statut de victime, c'est rare qu'ils soient considérés comme égaux. Roselyne Bosch dit qu'avec *La Rafle*: "je voulais filmer la tragédie du Vel-d'Hiv à hauteur d'enfant."⁴¹ Dans son analyse de la séquence finale du film, Stéphane Delorme questionne sa focalisation sur la victimisation des enfants:

Au dernier plan, un petit garçon nous porte un regard accusateur, sur le mode: qu'avez-vous fait de vos enfants? Mais ce n'est tellement pas la question que cette interpellation irrite. Le plan aurait pris une autre dimension si le regard avait été jeté par un adulte posant l'unique question: qu'avez-vous fait des Juifs?⁴²

Cette distinction met en évidence la problématique dans la création d'une « hiérarchie de victimes » qui place certains, par exemple les enfants⁴³, plus haut que les autres. De plus, il est clair que la dominance du mythe gaulliste nia l'exploration des diverses expériences de chacun, y compris celles des victimes. L'identité d'une victime de l'Occupation nazie de la France n'est pas définie facilement. On peut argumenter que les femmes, les enfants, les Juifs, les résistants, les autres déportés, les prisonniers de guerre, les travailleurs forcés et les autres groupes persécutés par l'idéologie nazie et Vichyste furent tous rendus victimes par leur vie sous l'Occupation. Mais les années 80 témoignèrent de l'émergence d'une mémoire juive qui, selon Robert Gildea, obtint un niveau de dominance qui, par conséquent, créa une atmosphère commémorative dans laquelle la Deuxième Guerre mondiale ne fut plus vue à travers la Résistance mais plutôt à travers l'Holocauste uniquement.⁴⁴

⁴¹ Delcroix, "Roselyne Bosch".

⁴² Stéphane Delorme, "La Rafle", *Cahiers du Cinéma*, 654 (2010), p. 37.

⁴³ Les enfants sont représentants de l'avenir. La perte d'un enfant symbolise donc la perte d'avenir et un manque de l'espoir.

⁴⁴ Gildea, *Fighters In The Shadows*, p. 6.



Images 171-174: La séparation brutale des mères et des enfants juifs et particulièrement de Sura Weismann (Raphaëlle Agogué) et son fils Joseph (Hugo Leverdez) dans *La Rafle* (2010)

3.3 Les juifs

Dès septembre 1940, les Juifs de France furent victimes d'une double législation antisémite: celle de l'occupant nazi et celle du régime de Vichy.⁴⁵ La dominance de la mémoire juive se manifesta dans l'installation de nombreux monuments et la préoccupation du cinéma mondial sur le sujet de la Solution Finale. Mais comme le soutint une autre exposition récente en 2016 au Mémorial de la Shoah à Paris, *Après la Shoah*, le mythe d'un silence sur la Shoah ne fut brisé seulement qu'à partir du procès Eichmann, en 1961. A partir de ce moment-là le réveil des deuxième et troisième générations, dans les années 1970 jusqu'aux 1990, longtemps domina. Pourtant, pendant l'immédiat d'après-guerre les rescapés juifs s'engagèrent très tôt dans la conduite d'actions commémoratives qui prirent des formes diverses. Cette floraison de témoignages et de récits de toutes sortes sur la persécution eut pour but d'honorer leurs morts, de se remémorer dans un cadre collectif l'expérience tragique de la Shoah et d'inscrire ce souvenir dans la vie d'aujourd'hui et aussi dans la vie collective des communautés en cours de reconstruction. L'exemple capital en est le Mémorial des martyrs de la Déportation qui se situe sur l'Île de la Cité à Paris derrière la Cathédrale de Notre Dame. Dédié aux "200 000 Martyrs français" de la Déportation, ce mémorial fut initié par le Réseau du souvenir en 1953 et inauguré par Charles de Gaulle, le 12 avril 1962. Le site commémoratif propose un cheminement qui entend impliquer le visiteur et susciter un recueillement appelant à une méditation, par le silence et la solitude, vers une crypte conservant la dépouille d'un déporté inconnu. Ce chiffre de 200.000 martyrs résulta des recherches qui montrèrent que 76.000 Juifs et 68.500 victimes de la répression furent déportés depuis la France, auxquels il faut ajouter au moins 7.000 victimes de la répression en Alsace-Moselle annexée, 8.300 Français arrêtés dans le Reich et internés dans le système concentrationnaire et l'armée française, transférés dès

⁴⁵ *Exposition permanente*, Mémorial de la Shoah à Paris, visité le 28 août 2016.

1940-1941 vers le camp de Mauthausen depuis les camps de prisonniers de guerre où ils furent enfermés.⁴⁶

Les films de la période contemporaine (à l'instar de l'allocution de Chirac) se concentrent sur l'expérience des victimes de guerre. Mais il faut aussi noter qu'il exista une Résistance juive particulière du fait de sa composition, de ses buts et de ses méthodes. Cette résistance plaça le sauvetage des vies humaines au cœur de ses priorités. Malgré les stéréotypes qui décrivirent la population juive de l'époque en tant que victimes soumises, la Résistance juive mena des révoltes armées dans des conditions désespérées des centres de mise à mort et des ghettos et regroupa des milliers de partisans et maquisards juifs sur le front de l'Est, en France, en Belgique, aussi bien dans les villes que dans les campagnes. Elle déploya aussi une résistance dite spirituelle, comme pour pérenniser l'identité du groupe juif: sa culture, sa religion, son éducation, ses valeurs furent aussi des terrains de lutte, dirigé vers les adultes et les enfants.

Malgré l'existence d'une résistance juive peu connue⁴⁷, les Juifs occupent une grande place sur les écrans français contemporains en tant que victimes trahit par la France. Les films présentent souvent des familles juives qui eurent toute confiance en leur patrie, la France. Même dans son allocution, Chirac demanda: "Combien d'entre-elles [les personnes arrêtées] ne reverront jamais leur foyer? Et combien, à cet instant, se sont senties trahies? Quelle a été leur détresse?" L'évocation du statut de la France en tant qu'un symbole global de la terre des droits de l'homme est souvent associée avec la devise de *Liberté, Egalité et Fraternité*. La France accueille des réfugiés qui tentèrent de fuir la persécution nazie en Europe de l'Est pendant les années 30.

⁴⁶ Mémorial des martyrs de la Déportation à Paris, visité le 28 août 2016.

⁴⁷ *L'Armée du Crime* (2009, Robert Guédiguian) se concentre sur l'expérience du groupe Manouchian, une filiale du réseau de la Résistance, Franc-Tireur, qui se composa des Juifs. Voir chapitre 5.



Image 175: La crypte du Mémorial de la Shoah à Paris



Images 176 et 177: Le Mémorial des martyrs de la Déportation à Paris

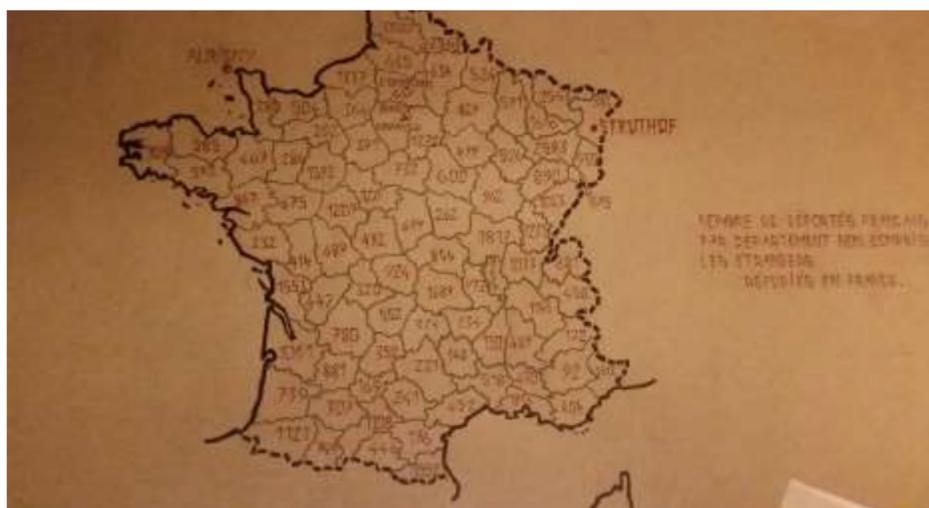


Image 178: Une carte détaillant le nombre de déportés français, Mémorial des martyrs de la Déportation à Paris

La générosité de la France, ‘terre d’accueil’ avant l’Occupation, mena de nombreux Juifs à croire que leur nouvelle patrie les protégerait.

Par exemple, certains personnages dans *L’Armée du crime*, *La Rafle* et *Un secret* laissent entendre cette croyance en la France face à l’introduction des lois répressives du régime de Vichy. Très tôt dans *L’Armée du crime*, Madame Elek (Ariane Ascaride) console son fils Thomas (Grégoire Leprince-Ringuet) après une confrontation à son lycée. Elle lui conseille de garder la tête haute face à la provocation et ajoute: “Et puis on est en France. Rien ne vous arrivera ici. C’est le pays des Droits de l’Homme.” Un échange similaire entre un parent et un enfant juif est montré dans *La Rafle*. Quand les lois antisémites commencent à toucher la vie des Weismann, la grande sœur, Rachel (Rebecca Marder), a peur. Sa peur la pousse à suggérer à sa famille de s’enfuir. Son père, Schmuel (Gad Elmaleh) refuse alors, citant la nature de la France comme terre d’asile qui accueille les immigrants. A posteriori, le choix de rester en France, se révélera le mauvais choix. Cette confiance mal placée est questionnée dans *La Rafle* par Rachel encore une fois quand la famille est emprisonnée au Vél-d’Hiv, confrontant son père, elle attaque son rôle identitaire et individuel de patriarche: “Tu étais trop confiant! C’est toute de ta faute! C’est à toi de nous protéger!” Schmuel répond: “Regarde autour de toi. Il n’y a que moi. On a tous eu confiance.” Une vieille dame interrompt la dispute comme pour consolider la collectivité de la trahison contre les Juifs: “Ton père a raison. On a tous eu confiance, tous.” Cette scène démontre la fidélité de la croyance en la France en tant que sauveur des réfugiés et aussi le rejet de la présence du danger.

Ce danger réel est aussi discuté par les personnages d’*Un secret* dans le cadre d’une conversation sur les lois antisémites de cette époque. Après avoir vu les actualités troublantes sur l’ascension continue d’Hitler, Maxime fait remarquer à son père soucieux: “On est en France, le pays de la liberté, tu connais ça?”



Image179: Madame Elek (Ariane Ascaride) tente de rassurer son fils Thomas (Grégoire Leprince-Ringuet) dans *L'Armée du crime* (2009)



Images 180 et 181: Maxime (Patrick Bruel) retire l'étoile jaune du manteau de son fils, un refus d'obéir que certains interprètent comme refus de son identité juive dans *Un secret* (2007)



Image 182: Un défi d'une nouvelle génération soucieuse, Rachel (Rebecca Marder) questionne les choix de son père (Gad Elmaleh) dans *La Rafle* (2010)

Mais sa sœur, Esther (Nathalie Boutefeu) l'interrompt: "Et l'affaire Dreyfus ne s'est pas passée en France?" Ce défi reste irrésolu, transmettant le message que même au début de la guerre, l'antisémitisme reste présent en France, et cela même sans l'influence de l'occupant. Plus tard, Maxime (Patrick Bruel) refuse de porter l'étoile jaune malgré les appels de sa famille. Sa belle-sœur défend son acte d'obéissance, déclarant qu'elle et son mari sont fiers de la porter. Pour eux, l'étoile symbolise maintenant l'identité juive; refuser l'étoile, c'est refuser l'identité juive. Le père de Maxime (Sam Garbarski) prévient: "La loi c'est la loi Maxime. Si on ne respecte pas la loi, c'est dangereux...pour ta femme, ton fils." Ce qui suit est un échange sur la fierté d'être juif.

Maxime: Je m'en fous de cette loi. C'est une loi pour les faibles, les soumis.

...

Esther: Non, c'est une loi pour les Yids, et Simon est Yid, Hannah est Yid et tu es Yid.

Maxime: Entendez. Est-ce qu'il y a quelqu'un qui peut juste m'expliquer pourquoi il faudrait tellement être fier d'être Juif.

Cet échange est interrompu au moment où les parents pieux d'Hannah arrivent, mais cette conversation indique ici les défis sur le concept de l'identité que cette époque propose à certains groupes identitaires.

Un autre élément qui fut souvent présenté dans les films sur l'expérience juive de la Deuxième Guerre mondiale en France, est la distinction entre les Juifs français et les Juifs étrangers. Par exemple, *L'Armée du crime* (2009) de Robert Guédiguian raconte l'histoire du groupe Manouchian, immortalisé par l'Affiche Rouge, un document propagandiste des Nazis distribué pour publiciser leurs arrêts en novembre 1943. Ce groupe, une filiale du réseau *Franc-tireur*, comprit des résistants étrangers rassemblés autour de leur idéologie communiste. Comme le fait remarquer la guide touristique au Mémorial de la France combattante au Mont Valérien⁴⁸, la propagande qui accompagna l'Affiche Rouge accentua

⁴⁸ Le Mémorial de la France combattante au Mont-Valérien, visité le 27 août 2016.

le fait que ce groupe ne se composa pas de Français et insinua que la population française dut solliciter la Résistance face à des ‘criminels’ étrangers. Ces résistants, en dépit de leurs efforts pour libérer la France occupée, ne gagneront pas la louange des autres groupes à cause de leur identité étrangère et communiste.

Il est essentiel de noter que les films français d’avant 1995 qui se focalisent sur l’expérience juive, représentent pour la plupart la majorité des Juifs d’abord comme des Français ordinaires. Typiquement, si les parents d’une famille juive sont des immigrants, les enfants furent nés en France et furent élevés comme des citoyens français. Ils firent partie de la population française, une partie distincte mais néanmoins une partie qui acceptèrent les valeurs et les traditions françaises. Dans *La Rafle*, pendant les négociations avec les Nazis, Pétain cherche à protéger les Juifs nés en France; il espère que leur nationalité française peut les sauver. Cette distinction entre les Juifs étrangers et les Juifs français s’expose clairement dans *L’Armée du crime*. Dans ce film les étrangers sont mis au centre du récit tout comme dans le film *Un secret*. Dans ce dernier, Maxime rassure sa famille qu’ils resteront en sécurité grâce à leur francité.

Maxime: Nous étions Français depuis une dizaine d’années!

Esther (sa sœur): Pour eux, nous sommes simplement les Juifs, Maxime, c’est tout.

Maxime: Ces mesures sont pour les Polonais, les Tchèques, les Hongrois, pas nous!

Cette tendance dans les films à distinguer les Juifs français et les Juifs étrangers pose de graves problèmes car elle renforce encore une fois cette ‘hiérarchie des victimes’. Le sous-entendu des dialogues que nous signale la trahison des Juifs par les autorités françaises souligne ainsi que les déportations et les arrêts des autres Juifs, les ‘vrais’ étrangers, ont déjà eu lieu. Conformément à l’accord du 16 juin 1942 entre Vichy et les Allemands, plus de 10.000 Juifs apatrides de la zone non occupée furent livrés aux occupants nazis.⁴⁹ Les

⁴⁹ *Exposition permanente*, Le Mémorial de la Shoah à Paris, visité le 27 août 2016.

films qui considèrent cette trahison antérieure comme ayant la même gravité que celle des Juifs français sont rares. Dans de nombreux cas, les personnages prétendent, comme Maxime, que ces mesures répressives ne les toucheront pas parce qu'ils sont français. Le problème se pose de savoir s'il était raisonnable de déporter ou de mal traiter les étrangers? Les cinéastes ne demandent jamais aux spectateurs de comprendre la souffrance de ces autres victimes, mais seulement la souffrance de nos héros qui sont Français. *L'Armée du crime* brise ce tabou sur le traitement des membres de la société française d'autres nationalités et ceci sera discuté plus en détail dans le prochain chapitre. *La Rafle* se concentre sur le rôle des autorités dans la trahison de la population juive qu'elles furent chargées de protéger.

Mais *La Rafle* pose aussi une problématique sur l'articulation de l'identité française en relation à l'attitude de la population générale envers les Juifs. La population française ne fut pas innocente; l'antisémitisme ne fut en effet pas exclusif aux forces allemandes. L'indignation et la réprobation face à la persécution des Juifs se lisaient rarement ou occupaient une place mineure dans la presse clandestine de la Résistance. Isolés, peu nombreux, divisés et pourchassés, les résistants furent confrontés à de multiples difficultés propres à leur lutte. Dans ce contexte, ils montrèrent la même timidité, la même indifférence face aux mesures antijuives et faisaient preuve des mêmes préjugés antisémites que l'opinion publique. Dans l'esprit de certains responsables de la Résistance subsista l'idée exploitée à maintes reprises par Vichy que la présence des Juifs posa un vrai problème pour la nation.

Même à Londres, au sein de la France libre, le combat contre l'antisémitisme ne fut pas prioritaire. Au moment de l'arrestation des Juifs dans *La Rafle*, il y a des cris d'approbation, particulièrement par la femme d'un boulanger qui se tient à côté d'un panneau: "maison française commerce aryen." Par contre, il y avait des gens, comme le

prêtre, qui choisit de porter des étoiles jaunes: “amis des Juifs.” Les pompiers décident aussi d’aider les Juifs en leur fournissant de l’eau et aussi en leur délivrant des messages aux membres de leur famille qui se sont échappés. Le chef des pompiers condamne ainsi un jeune policier: “Ce que vous faites ici est indigne.” Ces instants illustrent la fracture et le manque d’unité dans la société française et les autorités qui tentent de la superviser. A la fin du film, on apprend, grâce à un intertitre que le jour de la rafle, les autorités ont trouvé “13.000 juifs mais 10.000 ont réussi à s’échapper avec l’aide des Parisiens ordinaires et courageux.” Il y a ici une représentation des Parisiens – est-ce qu’il s’agit de la trahison ou de la protection des Juifs? Olivier Delcroix estime les statistiques entre 10.000 et 12.000 personnes qui se sont volatilisées dans la nature grâce aux Parisiens.⁵⁰ Selon lui, “on est le pays le plus collaboré mais aussi le plus protégé alors qu’en Europe les proportions sont inversées.”⁵¹ Selon le Mémorial de la Shoah “seuls environ 2.500 Juifs sont rentrés de déportation et les trois quart des 300.000 Juifs de France ont survécu grâce à l’action des organisations juives résistantes et à l’aide de la population française.”⁵² L’expérience juive de l’Occupation ne préoccupa pas les autres groupes identitaires de la population de l’époque (particulièrement ceux des résistants) qui se focalisèrent sur leur survie, la Résistance française et la politique (les membres du Parti Communiste de France par exemple furent poussés à s’engager largement en réponse à l’invasion de la Russie plutôt que le mauvais traitement de leurs camarades juifs chez eux). La mémoire juive de l’Occupation, qui plaça l’Holocauste au centre du récit de la Deuxième Guerre mondiale, ne correspond donc pas aux priorités de l’époque. L’historiographie moderne devra considérer et équilibrer ces diverses optiques.

⁵⁰ Delcroix, “Roselyne Bosch”.

⁵¹ Ibid.

⁵² *Exposition permanente*, Le Mémorial de la Shoah à Paris, visité le 27 août 2016.



Image 183: Le chef pompier condamne les actions d'un gendarme français dans *La Rafle* (2010)



Image 184: Le prêtre catholique qui choisit de porter l'étoile jaune qui l'identifie comme "ami des Juifs"

Vichy et les Allemands espéraient rafler 24 000 personnes.
 Mais au matin de la Rafle,
 des parisiens courageux contribuèrent à cacher 10 000 juifs,
 hommes, femmes et enfants...

Image 185: Le texte final de *La Rafle*

4. Une commémoration compréhensive: La représentation de tous les acteurs de la guerre

Le cinéma français contemporain est maintenant préoccupé par la représentation de chaque côté de l'Occupation incluant les côtés positifs, négatifs, neutres, victimaires. Le danger de ce phénomène est la transformation des archétypes en stéréotypes plus simples qui a pour résultat la menace de minimiser l'impact des films en entier. Il est vrai qu'au début de la période de l'après-guerre, les films sur l'Occupation présentèrent d'abord les Français comme étant tous résistants. Puis, d'après Gérard Jugnot (vedette et réalisateur de *Monsieur Batignole*), "dans les années 1970, tout le monde était salaud, collabo..."⁵³ Aujourd'hui, Jugnot estime à juste titre qu'on a plus de recul et qu'on a une vision plus nuancée sur cette période. Il s'inscrit clairement dans la tendance contemporaine à présenter une société qui se compose d'archétypes diamétralement opposés.⁵⁴ Son film, ainsi que bien d'autres de cette période contemporaine comme *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003) et *Les Misérables* (Claude Lelouch, 1995), souligne une nette préoccupation de peindre un portrait riche et complexe, et alors plus nuancé, de la vie française sous l'Occupation.

La population française dans *Monsieur Batignole* comprend des opinions différentes, des alliances complexes, des membres de groupes divers et des gens qui voulaient simplement survivre. En tant que réalisateur, Gérard Jugnot utilisa ses personnages afin d'exprimer tous ces choix variés. On y voit une myriade de personnages qui représente des archétypes différents: le héros réticent représenté par Monsieur Batignole, la femme opportuniste représentée par sa femme Marguerite [Michèle Garcia], le colonel intimidant représenté par le Colonel Spreich [Gotz Berger], la fille naïve

⁵³ Brigitte Baudin, "Gerard Jugnot, simple résistant", *Le Figaro*, 6 mars 2002.

⁵⁴ Pascal Bauchard, "De l'indifférence à l'engagement", *Educiné*, 1 mai 2011, <http://www.educiné.org/educine/Monsieur_Batignole/Entrees/2011/5/1_De_lindifference_a_lengagement.html>, accédé 28 octobre 2014.

représentée par sa fille Micheline [Alexia Portal], le garçon juif intelligent représenté par Simon, les profiteurs représentés par Lucien Morel [Ticky Holgado] et par le jeune loueur (Paul [Flannan Obé]), les collaborateurs sinistres représentés par (Pierre-Jean [Jean-Paul Rouve] et par le policier français [Hubert Saint-Macray] et les protecteurs représentés par le curé [Christophe Rouzaud], et par Irène [Elisabeth Commelin]).

Pierre-Jean, le fiancé de Micheline, est un représentant de la collaboration française. C'est un Français qui n'a jamais eu l'occasion de s'assumer avant la guerre et à travers la collaboration, il est finalement capable d'exprimer ses idées et de contrôler le destin des gens qui l'avaient auparavant rejeté. C'est un écrivain mais il est prêt à changer son 'art' pour améliorer sa position avec les Nazis. Il inclut par exemple plus de références antisémitiques dans la pièce qu'il écrit en créant des personnages juifs qui incarnent les stéréotypes et les préjugés négatifs qui leur sont associés. Tous les personnages, mêmes secondaires, cherchent à tirer profit de la situation, pour amasser de l'argent ou grimper l'échelle social.⁵⁵ Pierre-Jean décide de collaborer tout simplement parce que ceci lui donne un statut social qu'il n'a jamais eu. Même l'attentisme initial de Batignole ne l'empêche pas de profiter lui-même de la situation; bien au contraire, il se livre au marché noir, en liaison avec son frère resté en Normandie. Il élève des animaux dans sa cour et dans sa cave, ainsi, les affaires semblent prospères, si l'on en juge par les files d'attente qui s'allongent devant sa boutique.⁵⁶ Le charcutier semble même reprendre à son compte quelques clichés antisémites que lui assène Pierre-Jean à longueur de journée. Pendant une discussion avec M. Bernstein, il laisse apparaître sa hargne: "comme le dit mon gendre, si on vous en veut à ce point, doit y avoir des raisons. Il n'y a pas de fumée sans feu."⁵⁷ L'antisémitisme de Batignole, même moins intense que celui de Pépé, fait échos aux

⁵⁵ Catherine Weibel, "Gérard Jugnot fait de la résistance", *La Croix*, 6 mars 2002.

⁵⁶ Bauchard, "De l'indifférence à l'engagement".

⁵⁷ Ibid.

problématiques de l'identité d'un Français moyen déjà représentée dans *Le Vieil homme et l'enfant*. Cette identité se caractérise par l'attentisme et la réticence de la population générale à s'engager: pour maintenir la dignité française, pour lutter pour la liberté ou pour protéger les vulnérables.

L'entreprise de Batignole s'améliorera rapidement une fois qu'un colonel allemand engagera Batignole comme fournisseur. Mme. Batignole, Marguerite, femme ambitieuse à n'importe quel prix, saisit aussi l'opportunité de profiter de l'occupation. Quand on arrête les Bernstein, elle réclame ainsi rapidement l'appartement de ses voisins. Elle n'est pas du tout honteuse de sa bonne fortune. Elle ne cesse de harceler Batignole pour qu'il s'engage plus clairement dans le camp des vainqueurs puisqu'ils pourraient se faire de l'argent par les temps qui courent.⁵⁸ Marguerite est furieuse contre son mari parce qu'il a une opportunité d'améliorer la qualité de leur vie familiale mais il choisit de la gaspiller.

Monsieur Batignole est alors représentatif de la passivité des gens ordinaires, car comme ce personnage, de nombreux Français ne souhaitent pas participer à la guerre. Plusieurs critiques (Coppermann⁵⁹, Grousset⁶⁰, Grassin⁶¹, Borde⁶² et Blumenfeld⁶³) citent la lâche indifférence présente dans ce film. C'est cette représentation d'une zone grise de la société française qui inspira Jugnot:

L'occupation était une période troublante, fascinante, angoissante. Chacun épiait l'autre. Les gens dénonçaient par jalousie, pour s'approprier le bien d'autrui, parfois par idéologie. Il fallait rester sur ses gardes, faire profil bas. J'avais envie de me plonger dans cette ambiance et de me poser la question: qu'aurais-je fait en pareilles circonstances ? C'est cette aventure humaine que je désirais raconter.⁶⁴

Jugnot se défendit d'avoir voulu en faire un modèle moral; il ne voulait pas être "un donneur de leçons."

⁵⁸ Bauchard, "De l'indifférence à l'engagement".

⁵⁹ Annie Coppermann, "Le charcutier et l'enfant juif", *Les Echos*, 6 mars 2002.

⁶⁰ Jean-Paul Grousset, "Monsieur Batignole (Clandestin hors série)", *Le Canard enchaîné*, 6 mars 2002.

⁶¹ Sophie Grassin, "Monsieur Batignole de Gérard Jugnot", *L'Express*, 7 mars 2002.

⁶² Dominique Borde, "Monsieur Batignole", *Le Figaro*, 6 mars 2002.

⁶³ Samuel Blumenfeld, "Portrait de Français trop tranquilles sous l'Occupation", *Le Monde*, 6 mars 2002.

⁶⁴ Baudin, "Gerard Jugnot".



Image 186: Pierre-Jean (Jean-Paul Rouve) symbolise la collaboration française dans *Monsieur Batignole* (2002)



Image 187: Dans le bureau d'un colonel allemand, Madame Batignole (Michèle Garcia) est ravie d'entendre que sa famille peut occuper l'appartement vide des Bernstein



Image 188: Les enfants vulnérables (Simon, Giulia et Sarah) qui se trouvent au centre du récit



Image 189: Après avoir les offert l'abri, Irène (Elisabeth Commelin) dit adieu aux enfants



Image 190: Edmond répète le geste tendre d'Irène quand le moment arrive de quitter les enfants à la frontière suisse

Selon Pascal Bauchard, il cherche plutôt à “raconter le destin d’un homme”, qui avait “retrouvé sa dignité et qui méritait bien d’être appelé “‘Monsieur’ Batignole.”⁶⁵ C’est grâce à sa décision de devenir un résistant qu’Edmond Batignole gagne le respect contemporain, ou rétrospectif, pour avoir fait le bon choix. La glorification de la transformation individuelle d’un Français en résistant comme Batignole sera discutée plus en détail quand on analysera le renforcement des thèmes de l’espoir et de la vigilance. Mais Batignole n’est pas le seul « modèle » présent dans le film. Il y a bien d’autres personnages qui font les ‘bons’ choix de résister et d’aider les victimes de la guerre. Sarah et Giulia sont cachées par leur voisine, Irène offre un abri aux Juifs sur le point de franchir la frontière suisse, le ‘bon’ policier avertit Batignole de l’arrestation de Simon et le prêtre cache Batignole et Simon, puis les accompagne à la frontière suisse.⁶⁶ Malgré l’inclusion de collaborateurs et d’opportunistes, l’image générale de la population française reste grosso modo positive. A la fin, les enfants juifs, grâce à l’aide de Batignole et les autres, s’échappent en Suisse afin de trouver la sécurité.

Un retour à la mythologie gaulliste, avec des petits compléments, est présenté dans *Bon Voyage* (2003, Jean-Paul Rappeneau) dont l’ensemble du film consiste en une représentation des camps résistants, des collaborateurs et des attentistes. A travers le parcours d’un jeune homme, Frédéric (Grégori Dérangère), amoureux d’une vedette de cinéma, Viviane Denvers (Isabelle Adjani), les spectateurs font la connaissance d’un groupe divers d’individus. Accusé de meurtre, Frédéric rencontre Raoul (Yvan Attal) pendant son emprisonnement. Les deux s’enfuient pendant un raid et rejoignent un réseau résistant qui essaie de transporter de l’eau lourde en Angleterre pour la protéger des

⁶⁵ Bauchard, “De l’indifférence à l’engagement”.

⁶⁶ Un geste qui peut saluer la dernière séquence de *La Grande Illusion* (1937, Jean Renoir) dans laquelle les lieutenants Maréchal (Jean Gabin) et Rosenthal (Marcel Dalio), après un parcours difficile, franchissent la frontière suisse et obtiennent finalement leur liberté.

Allemands. Le scénario de “la comédie sophistiquée”⁶⁷ fut coécrit par son réalisateur Rappeneau et l’auteur Patrick Modiano.⁶⁸ Ici, Modiano, écrivain dont l’œuvre concerne souvent les loisirs de la vie française sous l’Occupation nazie, questionne la nature de la division nette entre les deux camps distinctifs de l’identité française de l’Occupation (résistants et collaborateurs), évoquant ainsi les fantômes de *Lacombe Lucien* (1974), un autre de ses films célèbres qui fut récompensé.⁶⁹ D’après Jean-Marc Lalanne, *Bon Voyage* présentait “le partage entre les résistants et les collabos peut se jouer à peu de choses; la séparation de deux routes radicalement opposées de l’histoire peut prendre la forme d’une anodine formule de politesse (“bon voyage” lance la star au Général de Gaulle qui part pour Londres).”⁷⁰ Les personnages avaient des motivations diverses pour résister et collaborer. Le résultat est une mythologie qui dépeint les résistants comme les héros et les collaborateurs comme les traîtres, une mythologie déjà vue maintes fois sur les écrans français. Par conséquent, malgré les petites nuances et les questions sur la motivation des personnages, Rappeneau ne contribue donc pas ici au traitement moderne de l’histoire de l’Occupation.

C’est surtout l’adaptation cinématographique des *Misérables* de Victor Hugo par Claude Lelouch (1995) qui met en évidence le phénomène qui consiste à raconter l’histoire à travers les expériences d’archétypes. Avec son adaptation libre et sa juxtaposition de la mythologie hugolienne avec la mythologie de l’Occupation, Lelouch brosse un portrait

⁶⁷ Jean-Marc Lalanne, “Fin de partie : Bon Voyage de Jean-Paul Rappeneau”, *Cahiers du Cinema*, 579 (2003), p. 117.

⁶⁸ Patrick Modiano, né le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, est un écrivain français, auteur d’une trentaine de romans et gagnant de nombreux prix qui comprennent le Grand prix du roman de l’Académie française, le prix Goncourt et le prix Nobel de littérature. D’après *Le Figaro* du 9 octobre 2014 (le jour où il gagna le prix Nobel), son œuvre romanesque “se centre essentiellement sur le Paris de l’Occupation et s’attache à dépeindre la vie d’individus ordinaires confrontés au tragique de l’histoire et agissant de manière aléatoire ou opaque.” Pour justifier leur choix de récipiendaire, l’Académie suédoise explique qu’elle souhaite honorer Modiano pour “l’art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l’Occupation.”

⁶⁹ Modiano coécrit *Lacombe Lucien* avec son réalisateur, Louis Malle.

⁷⁰ Lalanne, “Fin de partie”.

collectif de la société française de cette époque. Henri Fortin (Jean-Paul Belmondo) est un Français moyen qui ne sait pas lire. A travers son travail de déménageur, il fait la connaissance d'une famille juive en train d'échapper à la Suisse, les Ziman. Pendant leur voyage vers un rendez-vous organisé avec un passeur près de la frontière suisse, ils lisent ensemble *Les Misérables* de Victor Hugo.

Une citation répétée à travers le récit dit que "l'histoire du monde ne consiste que de deux ou trois histoires qui se répètent." Dans le film de Lelouch, qui assume une nature épopée, l'histoire des *Misérables* se déroule et puis se répète au début du 20^e siècle et encore pendant l'Occupation décrit par le narrateur comme "une époque de la plus grande misère." Les chronologies se mêlent et se composent des mêmes acteurs pour souligner les parallèles entre les expériences des personnages peu importe l'époque où ils se trouvent. Lelouch suggérait donc que toutes identités pouvaient se retrouver aussi bien dans le passé, que dans le présent et que dans l'avenir. La nature réflexive du film permet une meilleure connaissance des personnages de l'œuvre originale et les archétypes qu'ils incarnent eux-mêmes. Par exemple, Monsieur Ziman constate que la vie de Fortin ressemble aux expériences de deux personnages centraux des *Misérables*, celles de Jean Valjean et de Cosette. Chaque personnage qui se trouve dans l'œuvre de Victor Hugo est incarné par un personnage de l'époque de l'Occupation; Jean Valjean par Fortin comme résistant/héros, les Thénardier par les fermiers et les voisins qui tentent de profiter de la situation (l'attentisme/l'opportunisme), Fantine/Cosette par le jeune Fortin et par Salomé (les victimes innocents), Javert par le policier du régime Vichy (les autorités collaboratrices) et finalement le Curé par la Mère supérieure qui protège Salomé au pensionnat (protecteur, rédempteur). La répétition des *Misérables* sert à rappeler aux spectateurs contemporains qu'ils peuvent toujours s'identifier aux personnages du passé.



Images 191 et 192: Jean Valjean (jeune criminel et vieil maire Madeleine) joué par Jean-Paul Belmondo dans *Les Misérables* (1995)



Images 193 et 194: Jean-Paul Belmondo aussi joue les rôles des deux Henri Fortin (le père à gauche et le fils à droite)



Image 195: Henri Fortin le petit et la famille Ziman avec le livre de Hugo

Ce processus d'engagement avec l'histoire, comme le chapitre suivant le montrera, est fait pour inciter le spectateur à accomplir des actions pour améliorer le présent et même l'avenir.

En fin de compte, cette approche collective permet aux réalisateurs de mettre en évidence la pertinence des histoires du passé qui examinent les aspects les plus sombres (et les plus positifs) de la nature humaine. Dans *Les Misérables* une fermière (Annie Girardot) suggère que “nous sommes tous les Thénardier.” C'est une déclaration qui souligne l'égoïsme mais parle aussi de sentiments individualistes de l'Occupation où certains cherchent à profiter et d'autres ne souhaitent que survivre. Cette focalisation sur l'individu est présente dans le cinéma français contemporain depuis les années 80. Un processus se développe dans lequel il y avait une reconnaissance initiale d'un groupe ou d'une collectivité auparavant oublié par l'histoire populaire. Poussée par les expériences individuelles, cette reconnaissance incorpore les groupes identitaires différents dans le narratif d'une époque historique. La dernière section démontrera que même au 21^e siècle certaines identités collectives (comme les soldats nord-africains) restent encore en dehors de la vision populaire de la vie française pendant la Deuxième Guerre mondiale.

5. Les groupes identitaires oubliés: les soldats nord-africains dans *Indigènes*

Une grave conséquence de la domination de certaines mémoires est l'exclusion de certains groupes identitaires et de leur expérience de la guerre. James Chisem prévient que l'emphase sur les mémoires individuelles des Juifs et des résistants de la Deuxième Guerre mondiale marginalisa d'autres récits d'autres groupes identitaires.⁷¹ Plus tôt, notre analyse de *L'Armée du crime* a révélé la distinction répandue entre les Juifs/résistants étrangers et

⁷¹ James Chisem, “The Collective Memory of WWII in France: What Factors Have Shaped Remembering of the Second World War in France in the Six Decades Since 1945?”, *E-International Relations*, 22 August 2011 - traduction de l'auteur.

les Juifs/résistants français. Mais pour analyser des groupes oubliés dans le récit historique de la guerre, le film de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (2006) sera analysé. Il vise à représenter l'expérience des soldats africains qui luttèrent pour la Libération de la France; une expérience peu connue grâce à soixante ans d'inertie et de politique active de non-reconnaissance.⁷² Tout d'abord *Indigènes* eut pour but de placer la mémoire des 'indigènes' au front de la conscience nationale. Plusieurs critiques, en fin de compte, citent que l'objectif du film est de "porter l'histoire oubliée de ces tirailleurs maghrébins qui contribuèrent à libérer la France"⁷³, de "réparer un oubli"⁷⁴ et de "dévoiler un pan de l'histoire de France, non pas inconnue, mais méconnue du grand public."⁷⁵ Selon Mohamed Hirchi, *Indigènes* "participe également à la récupération de la mémoire collective et contribue au développement d'un savoir universel."⁷⁶ Ce ne fut qu'en 2004, aux célébrations du 60^e anniversaire du débarquement en Provence, que Jacques Chirac décerna le statut de membre de la Légion d'honneur à une vingtaine de vétérans africains. Le film de Bouchareb fit sa sortie deux ans après cela.

Dans de nombreuses interviews, Bouchareb expliqua ses motivations pour réaliser

Indigènes:

Je voulais juste transmettre au public un chapitre historique absent de tous les manuels scolaires⁷⁷... Je voulais faire ce film depuis longtemps, pour que les plus jeunes sachent et que les autres se souviennent.⁷⁸

Bouchareb et son équipe rendent hommage aux soldats d'Afrique "rayés de la mémoire officielle après avoir été envoyés à la boucherie."⁷⁹ Bouchareb et son coscénariste, Olivier

⁷² Charlotte Garson, "Indigènes", *Cahiers du Cinema*, 616 (2006), p. 46.

⁷³ Fabrice Pliskin, "Le D Day De Debbouze", *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 2006.

⁷⁴ Jean-Claude Rapiengeas, "Le chaînon manquant de l'histoire de France", *La Croix*, 26 mai 2006.

⁷⁵ Dominique Quinio, "Au passé et au présent", *La Croix*, 27 septembre 2006.

⁷⁶ Mohammed Hirchi, "Le Film *Indigènes* et le Modèle Republicain", *International Journal of Francophone Studies*, 14:4 (2011), p. 589.

⁷⁷ Christophe Carrière, "Indigènes, quelle histoire!", *L'Express*, 21 septembre 2006.

⁷⁸ Jean-Claude Rapiengeas, "Rachid Bouchareb, l'homme de la réconciliation", *La Croix*, 27 septembre 2006.

⁷⁹ Laurent Lemire, "C'est nous les Africains", *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 2006.

Lorelle interviewèrent des vrais vétérans pour réaliser ce film. Ils travaillèrent durant un an pour recueillir leurs témoignages...en France, en Algérie et au Sénégal.⁸⁰ Un des acteurs principaux, Roschdy Zem, explique que “ce n’est pas dans notre culture de faire passer, de génération en génération, des souvenirs douloureux.”⁸¹ Le film représente donc un acte de commémoration pour rectifier ce refoulement de souvenir douloureux mais sa signification prend toute sa place dans le monde contemporain. Malgré la déclaration du réalisateur prévenant que “les réalisateurs français ne vont pas facilement vers le film politique, contrairement au cinéma américain”⁸², l’intention politique d’*Indigènes* est évidente dans le dernier plan avec ce texte, qui raconte des faits tristes sur des vétérans étrangers et détaille le scandale contemporain (de 2006) de l’infâme cristallisation des pensions:

En 1959, une loi a été votée pour geler les pensions des tirailleurs des pays de l’empire colonial français qui accédaient à l’indépendance. En janvier 2002, après de longs procès, le Conseil d’Etat a sommé le gouvernement français de payer ces pensions intégralement. Mais les gouvernements successifs ont repoussé cette échéance.

Ce n’est qu’après une projection privée du film que Jacques Chirac réaffirma les engagements sur la revalorisation des pensions de près de 80.000 vétérans étrangers (dont la moitié vivent en Algérie et au Maroc).⁸³ *Indigènes* qui fait le pari improbable de réveiller les consciences à propos de la cause des soldats nord-africains oubliés devient ainsi une grande cause nationale.⁸⁴ Rétrospectivement, *Indigènes* rectifie le mauvais traitement des soldats africains en relation à l’oubli de leur contribution à la Libération de la France et en relation à la discrimination d’après-guerre (grâce aux conflits coloniaux des années 50 et 60). Le fait que les Africains et Nord-Africains contribuèrent à la Libération furent oublié par une France toujours traumatisée par la guerre d’Algérie, qui ne voulut pas

⁸⁰ Carrière, “Indigènes”.

⁸¹ Ibid.

⁸² Barbara Théate & Alexandre Duyck, “Entretien avec Bouchareb: ‘Il faut crever l’abcès’”, *Le Journal du Dimanche*, 24 septembre 2006.

⁸³ Lemire, “C’est nous les Africains”.

⁸⁴ Carrière, “Indigènes”.

s'embarrasser d'un héritage aussi encombrant.⁸⁵ Le service des soldats africains en 1944, ne disparut pas avec la décolonisation.⁸⁶ Cette réticence générale à reconnaître et à honorer ces soldats, alimentée par le marasme de la guerre d'Algérie (de 1954 à 1962) qui eut pour résultat le démantèlement de 'l'Empire français' et une autre rupture avec la notion de l'identité nationale française, rendit la mémoire des forces nord-africaines taboue dans l'histoire de France.⁸⁷ Le film, comme une sorte de symbole œcuménique de la réconciliation postcoloniale⁸⁸, soulève donc l'injustice vis-à-vis d'une mémoire et d'une autre identité.

Avant d'analyser l'influence identitaire de la structure militaire, il convient d'explorer un personnage central du film - le sergent Martinez (Bernard Blancan) – qui révèle les complexités identitaires présentes dans l'atmosphère internationale de la guerre. Martinez lutte contre son statut privé et public; il a une double identité. Il agit comme interlocuteur entre les hommes et les rangs supérieurs de l'armée française. Après une confrontation publique avec Abdelkader (Sami Bouajila), c'est lui qui parle au capitaine français (Benoît Giros) en disant que les soldats sont fidèles à la France mais qu'ils ne toléreront aucune injustice. Le Capitaine ne prend pas ces soucis en compte.

Capitaine: Vous connaissez bien les indigènes Martinez.

Martinez: Il faut que nous ne les appelions pas comme ça.

Capitaine: Les Musulmans.

Martinez: Ça non plus même pas.

Capitaine: Comment voulez vous que je les appelle Sergent?

Martinez: Les hommes, mon capitaine. Les hommes.

⁸⁵ Bruno Bouvet, "Luc Gruson : Il y avait un vide total sur la question", *La Croix*, 27 septembre 2006.

⁸⁶ Quinio, "Au passé et au présent".

⁸⁷ Raspiengeas, "Le chaînon manquant", *La Croix*, 26 mai 2006.

⁸⁸ Pierre Morteaux, "Indigènes sans frontières", *France-Soir*, 29 janvier 2007.



Image 196: Sargent Roger Martinez (Bernard Blancan) dans *Indigènes* (2006)



Image 197: Saïd (Jamel Debbouze) devient l'assistant du Sargent



Image 198: La photographie de la mère de Martinez qui révèle son identité arabe



Image 199: Martinez menace de tuer Saïd s'il parle de ce sujet

Deux conversations courtes avec son capitaine démontrent les efforts de Martinez pour favoriser ses hommes: une, détaillée ci-dessus, tente de minimiser le langage et les perceptions racistes, et plus tard une autre dans laquelle il recommande Abdelkader pour un avancement bien mérité. Martinez, commandant d'une unité qui se compose d'hommes nord-africains et représentant de supérieurs de la structure militaire, gère ici deux mondes bien différents. Cependant, il n'évitera pas la discrimination. En effet, les forces coloniales n'obtiennent pas les mêmes permissions/faveurs que les soldats français. Martinez remarque ainsi des exemples d'inégalité; par exemple, l'armée française a trouvé les bateaux pour transporter les soldats nord-africains aux fronts de bataille mais pas pour les ramener chez eux. L'armée française est plus préoccupée par la victoire, plutôt que par le traitement juste de ses hommes. Lorsqu'il s'occupe des chemises du Sergent Martinez, le soldat Saïd (Jamel Debbouze) découvre les origines arabes du Sergent. Dans une poche, il trouve une photographie à laquelle, le texte "moi et maman, 1903" est écrit. L'image est celle d'une mère musulmane et arabe avec son enfant. Après cette découverte, Saïd essaie subtilement de pousser le Sergent à révéler ses vraies origines. Il lui demande, en arabe, si sa famille et sa maison lui manquent. Martinez fait un signe de tête, comme pour dire qu'il a compris. Immédiatement, il devient suspicieux, demandant: "Pourquoi tu parles en arabe?" Saïd se retire et répond en français. "Moi aussi, je voudrais la permission de voir ma mère." Le Sergent qui dénigre Saïd en tant qu'assistant mais à la fois le protège, crée un lien avec le jeune homme pauvre qui s'épanouira tout au long du film. Mais à l'instant où Saïd osera faire mention des origines de Martinez, ce rapport se désintègrera. Martinez, furieux, menace de tuer Saïd s'il ne garde pas ce qu'il a découvert secret. Cette réponse explosive reflète la tension intérieure d'un homme confronté par sa double identité et le rend représentatif d'une France traumatisée par ses identités diverses nées des conflits du

passé (ceux de l'Occupation, la Deuxième guerre mondiale et les guerres coloniales en Indochine et Algérie pendant les années 50 et 60).

Indigènes cadre sa représentation des thèmes des 'valeurs' et de 'l'identité' dans une structure militaire. Avec ses rangs et son uniforme, l'appartenance d'un soldat à l'armée peut créer une identité et une articulation de valeurs distinctes par rapport à la population extérieure. L'uniforme militaire transforme ainsi l'identité d'un individu et forme une famille de frères d'armes. Saïd est un soldat qui s'inscrit pour échapper à la pauvreté. En réponse, le personnage principal du film, Caporal Abdelkader, un autre soldat de la 2^e compagnie du 7^e régiment de l'infanterie algérienne, lui dit que leurs origines n'ont plus aucune importance et qu'il pourra atteindre le même statut qu'un homme plus chanceux par sa naissance. Abdelkader a lui-même des aspirations à devenir Colonel. Il conclut sa conversation préliminaire avec Saïd en disant, en français, que "l'armée, c'est l'égalité." Mais ce qui suivra est une série d'évènements qui prouvent le contraire et qui poussent Abdelkader à déclarer: "D'abord, les Français, puis les pieds-noirs, et finalement, nous, les indigènes sommes oubliés." En réponse à ses expériences, il doit redéfinir lui-même l'armée à travers une hiérarchie dans la structure militaire dont il était auparavant fier de faire partie.

Le film comprend des scènes dans lesquelles les soldats africains font face à la discrimination dans la structure de l'armée française. Très tôt, lors du voyage vers l'Europe, à l'heure d'un repas, dans la file d'attente pour manger, un soldat sénégalais, placé juste avant Abdelkader, tente de se servir une tomate. Le cuisinier le saisit par la main et l'échange ci-dessous se déroule:

Cuisinier: Les tomates, c'est pas pour vous.

Soldat sénégalais: Pourquoi?

Cuisinier: Ils sont pas pour toi, dégage.

Les deux hommes se battent. Le Sergent Martinez les sépare.

Martinez: *(Au soldat) Lâche-le. (Au cuisinier) Toi, tu cuisines, lui, il fusille. (Au soldat) Allez.*

Abdelkader: Pourquoi les tomates c'est pas pour tout le monde Sergent?

Les cris des autres: « Oui il a raison. » « Pourquoi?! » « Nous voudrions les tomates, nous aussi! »

Martinez: Ta gueule! *(A Abdelkader) T'es pas content?*

Le Sergent retourne sa portion de couscous. En réponse, Abdelkader prend le cageot de tomates, le laisse tomber et puis, il les piétine.

Abdelkader: Personne n'en aura, Sergent.

Les soldats observent cet acte de mépris de la discrimination évidente, et le célèbrent.

Sergent Martinez part pour rendre compte au capitaine de ce qui est arrivé et parle à

Abdelkader:

Capitaine (à Abdelkader): Qu'est-ce qui se passe?

Abdelkader: Mon Capitaine. Avec nos frères d'armes français, on combat sous le même drapeau, sur le même terrain, face au même ennemi. Il faut partager les tomates aussi. Les balles allemandes ne font pas de différence, mon Capitaine.

Capitaine: Quand nous avons les tomates, elles seront pour tout le monde.

C'est un des moments où Abdelkader, face à la discrimination, démontre sa confiance en une égalité éventuelle.

Malgré les préjugés qu'ils rencontrent, les soldats africains expriment, maintes fois, leur sentiment d'appartenance à la 'mère patrie', la France. Les soldats croient que cette patrie va les reconnaître après leurs efforts. La scène avec les tomates se conclut avec une annonce de haut-parleur du Colonel (Antoine Chappey) qui déclare que les hommes vont voir la mère patrie. "Nous rentrons chez nous!" Les soldats accueillent chaleureusement cette nouvelle. Tous les hommes explosent de joie et chantent la Marseillaise, exprimant encore une fois leur patriotisme. Ce chœur formé par des hommes de cultures diverses qui se trouvent sur le point d'entrer en terrain dangereux, est ici uni par son patriotisme.



Image 200: L'image de la discrimination, la main d'un soldat africain saisie par un cuisinier dans *Indigènes* (2006)



Image 201: Abdelkader (Sami Bouajila), l'héros militaire trahi par la structure à la quelle il essaie de s'associer, c'est-à-dire l'armée (et la nation) française



Image 202: Les soldats africains considèrent les affiches propagandistes allemandes



Image 203: La mort de Larbi (Assaad Bouab) qui détresse son frère Yassir (Samy Naceri)



Image 204: L'unité, réduite à cinq, fait son entrée dans un village alsacien

L'armée française capitalise sur ce sentiment pour inciter la fidélité et la volonté chez ces soldats. Les paroles du *Chant des Africains*, chantés fièrement par les recrues, reflètent la propagande d'une fraternité entre les Français et ses frères d'armes d'outre-mer.

C'est nous les Africains
 Qui revenons de loin,
 Nous venons des colonies
 Pour sauver la Patrie (pour défendre le pays)
 Nous avons tout quitté
 Parents, gourbis, foyers
 Et nous gardons au cœur
 Une invincible ardeur
 Car nous voulons porter haut et fier
 Le beau drapeau de notre France entière
 Et si quelqu'un venait à y toucher,
 Nous serions là pour mourir à ses pieds
 Battez tambours, à nos amours,
 Pour le Pays, pour la Patrie, mourir au loin
 C'est nous les Africains !⁸⁹

La « fausse fraternité » épousée par ces paroles est mise à l'épreuve par les injustices de l'époque et de l'avenir (d'après-guerre) qui révélera, d'après Jean-Claude Rapiengeas, l'ingratitude d'une nation⁹⁰, une nation à laquelle les soldats africains, maintes fois, ont exprimé promettre leur fidélité.

Le film comprend de nombreux exemples de la croyance des soldats en la reconnaissance éventuelle de leurs exploits. Quand les forces sont accueillies par les locaux de Marseille, Saïd raconte ses exploits militaires à une jeune Française: "J'ai libéré un pays. C'est mon pays. Même si je l'ai jamais vu avant. C'est mon pays." Après sa rencontre avec une Française, Irène (Aurélie Eltvedt), Messaoud (Roschdy Zem) est convaincu qu'il fera sa vie et fondera sa famille avec elle en France. Selon lui, Marseille est un paradis où il ne sera plus juste un « bougnoule. » Saïd se moque de lui: "Tu seras toujours un bougnoule." Malheureusement, ce cynisme est bien justifié. Après n'avoir reçu aucune réponse, Irène cherche des informations de l'armée qui est réticente à coopérer. En réalité, les lettres de

⁸⁹ Ici, c'est le refrain de la version de 1943 du *Chant des Africains*, chanson militaire.

⁹⁰ Jean-Claude Rapiengeas, "Les mémoires des guerres de l'armée d'Afrique", *La Croix*, 27 septembre 2006.

Messaoud à Irène avaient été censurées. Ces deux instants, qui font obstacles au développement du rapport entre une Française et un Nord-Africain, indiquent la discrimination générale de la bureaucratie française, qui représentait un échantillon de la société entière. Plus tard, au moment où les avions allemands font tomber les affiches en arabe adressées aux soldats africains qui les encouragent à quitter l'armée française et à rejoindre les forces allemandes, Abdelkader affirme sa fidélité aux valeurs françaises: "De Gaulle a dit que nous luttons pour la liberté. Moi, je combats avec la France, contre le nazisme." Abdelkader ne trahira pas la France, sa mère patrie. Abdelkader et les autres soldats supportent les injustices pour contribuer au triomphe français. Tout au long d'*Indigènes*, l'armée française fait des promesses de futures reconnaissances pour les actions accomplies par les soldats africains. Deux scènes marquantes sont la conversation entre Abdelkader et le colonel quand ils esquissent le danger de la mission d'entrer en Alsace:

Colonel (*à Abdelkader*): Caporal, je vous donne ma parole d'honneur que les récompenses pour vous-mêmes et tous les braves qui vont contribuer à ce fait historique se vantent à la haute de l'exploit. Vous serez les premiers entre nous à mettre les pieds en Alsace. Toute la France vous regardera et se rappellera de vous.

Abdelkader répète ces promesses aux autres soldats après l'explosion des explosifs cachés qui tuent la majorité de son groupe. Un des morts est Larbi (Asaad Bouab), frère de Yassir (Samy Naceri) qui voudrait maintenant abandonner la mission. Mais Abdelkader reste résolu et décide qu'ils continueront avec cette mission dangereuse:

Allez! Chercher la mule. On continue... On sera les premiers Français en Alsace. Si on arrive à maintenir la position gagnée par les Américains, cette fois, je vous jure sur Allah, on aura ce qu'on mérite...On va en Alsace parce que c'est notre devoir. Et même si on doit payer dix fois, cent fois, plus que...on paye ! Et là, on va reconnaître nos mérites.

Mais la fin du film présente un futur morne pour Abdelkader, seul survivant de son groupe. Un vieux Abdelkader visite un cimetière en Alsace où il trouve les dernières demeures de ses camarades. Il est là, seul et invisible pour les gens qui l'entourent dans une société

moderne. Il rentre chez lui, un appartement très modeste. Cette dernière séquence suggère qu'il restera appauvri et isolé. Cette séquence détaille un avenir où les promesses de l'armée française ne furent jamais gardées.

Toutes ces représentations de l'oubli et de l'amnésie de la mémoire officielle rendent *Indigènes* un film vital qui rappelle que le sacrifice de quelques-uns pendant la guerre mérite bien la reconnaissance de tous.⁹¹ Jean-Baptiste Thoret admet qu'«*Indigènes* est un film de propagande, mais pour la bonne cause»⁹²; c'est bien une bonne cause de réconcilier un certain passé oublié avec les futures générations françaises. Comme l'explique Bouchareb, «notre rôle, c'est de réveiller les consciences...pour crever enfin l'abcès...pour que les gamins des banlieues retrouvent leur identité, ils doivent savoir par quoi leurs parents sont passés.»⁹³ Cette transmission intergénérationnelle véhicule souvent les thèmes de l'espoir et de la vigilance. Les critiques accueillent le film de manière positive. Le film fut également nommé pour un Oscar, trois prix à Cannes et neuf Césars. Mais il y avait cependant quelques voix dissidentes. Thoret de *Charlie-Hebdo* soutient que «les meilleures intentions du monde ne garantissent pas la qualité» et déclare que «le film ressemble à un film de guerre américain très moyen.»⁹⁴ Si le film emploie les techniques typiques d'un traitement hollywoodien de la guerre c'est parce que les esthétiques américaines se prêtent à la représentation d'une épopée militaire. Comme dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998, Steven Spielberg) par exemple, *Indigènes* se termine avec une séquence dans laquelle le seul survivant des exploits auparavant représentés, visite les tombes de ses camarades perdus. Dans l'épopée américaine le vieux Ryan est accompagné par une grande famille qui lui offre du réconfort quand il est submergé par l'émotion.

⁹¹ Raspiengeas, «Les mémoires des guerres».

⁹² Jean-Baptiste Thoret, «On se lève tous pour Indigènes», *Charlie Hebdo*, 4 octobre 2006.

⁹³ Théate & Duyck, «Entretien avec Bouchareb».

⁹⁴ Thoret, «On se lève tous».



Image 205: Le vieil Abdelkader (Sami Bouajila), seul, morne les morts de ses camarades perdus



Image 206: Un autre survivant, le soldat Ryan (maintenant joué par Harrison Young) honore les morts, mais sa famille l'accompagne

Par contre, le vieux soldat traumatisé au cimetière du présent dans *Indigènes*, Abdelkader, est seul. Il est isolé par son statut comme pour représenter une identité imprégnée de la politique postcoloniale. Ces deux films se concentrent sur un petit groupe de frères d'armes qui se rapprochent face à un ennemi omniprésent et comprennent des séquences de bataille qui glorifient à la fois la violence justifiée et les sacrifices non récompensés des soldats au centre du récit. En effet pour combattre l'exclusion du rôle des soldats africains dans le mythe de la Libération de la France, *Indigènes* propose un contre-mythe (suivant un modèle américain) qui souligne le statut de 'sauveur' d'une force d'outre-mer qui dut aider la France à vaincre l'Allemagne.

6. Conclusion

A travers l'analyse du mauvais traitement de certains groupes identitaires, cette section a identifié les défis de la devise identitaire de la France: *Liberté, Égalité, Fraternité* que l'Occupation de 1940 à 1944 porta à travers l'analyse des représentations des victimes de l'époque mais aussi des victimes de l'après-guerre où les mémoires devinrent politisées par le mythe gaulliste. Auparavant, le cinéma et les autres sphères de la commémoration se focalisaient sur la dichotomie entre la Résistance et la collaboration. Sarkozy, le nouveau président de la République en 2007, mit en avant du discours public cette commémoration binaire de la Deuxième Guerre mondiale pour souligner son influence sur l'articulation d'une identité nationale plus élaborée. Mais comme ce chapitre vient de démontrer, l'identité nationale française fut complexe et le cinéma contemporain de ces vingt dernières années (1995 à 2016) est préoccupé par cette négociation des diverses mémoires qui existent en dehors de cette dichotomie, ces mémoires qui sont souvent rendues victimes de l'oubli ou plutôt de l'amnésie. Ce chapitre a détaillé la représentation de ces autres groupes identitaires; les femmes, les enfants, les Juifs, et les soldats africains. Ce n'était qu'en 2006

qu'un réalisateur, Rachid Bouchareb (*Indigènes*) visa à commémorer le rôle des soldats africains, poussé par le fait que leurs sacrifices ne furent pas reconnus et honorés par la France officielle⁹⁵ et leurs mémoires devinrent tabous dans l'histoire de France.⁹⁶ En 2016, soixante-douze ans après la Libération, une exposition pour rectifier l'oubli entourant le rôle des femmes dans la Résistance eut lieu. Il reste cependant encore des identités peu représentées par les films de guerre comme par exemple, les handicapés ou les homosexuels, deux groupes aussi persécutés par le nazisme. Le cinéma français contemporain est à présent préoccupé par une représentation juste de chaque côté de l'Occupation incluant aussi bien les aspects positifs, que négatifs, neutres, et victimaire. Mais on peut constater qu'en tentant de représenter tout le monde, on risque de déraiper, de ne pas bien représenter les expériences spécifiques de la guerre et, par conséquent, de ne pas transmettre un message ni clair ni pertinent aux spectateurs sur les thèmes des valeurs et l'identité de cette époque.

Depuis 1944, une prolifération d'archétypes identitaires dans les récits mythologiques de l'Occupation apparut. La reconnaissance de ceux qui appartenaient à des groupes identitaires divers dans cette mythologie; « les héros » qui luttèrent pour la France, ceux qui furent poussés à lutter par son idéologie et sa situation, « les vilains » qui trahirent les valeurs de leur patrie, et « les innocents » qui furent rendu victimes, illustrent le devoir de mémoire qui continue de préoccuper les cinéastes (et les hommes politiques) de la France. A sa première commémoration en tant que Président de la République, le 16 mai 2007, Sarkozy rendit hommage aux 35 résistants tués au Bois de Boulogne. Il justifia son choix d'honorer ces mémoires particulières:

Si j'ai tenu à faire ici ma première commémoration en tant que Président de la République, dans ce lieu où de jeunes Français furent assassinés parce qu'ils ne pouvaient pas concevoir que la France reniât toute son histoire et toutes ses valeurs, si j'ai tenu au premier jour de

⁹⁵ Hirchi, "Le Film *Indigènes* et le Modèle Républicain", p. 589.

⁹⁶ Rapiengeas, "Le chaînon manquant".

mon quinquennat à rendre hommage à ces jeunes résistants pour lesquels la France comptait davantage que leur parti ou leur Eglise, si j'ai voulu que fût lue la lettre si émouvante que Guy Môquet écrivit à ses parents à la veille d'être fusillé, c'est parce que je crois qu'il est essentiel d'expliquer à nos enfants ce qu'est un jeune Français, et de leur montrer à travers le sacrifice de quelques-uns de ces héros anonymes dont les livres d'histoire ne parlent pas, ce qu'est la grandeur d'un homme qui se donne à une cause plus grande que lui.⁹⁷

Avec ces mots, Sarkozy déploya un langage mythologique pour faire l'apothéose des héros de la Résistance. Pour lui, ces héros incarnèrent les valeurs et l'identité française idéales. Alors que la distance chronologique entre les événements de l'Occupation et les actes contemporains qui les commémorent s'accroît, le cinéma français met un point d'honneur à répondre à la société française contemporaine qui souhaite s'identifier à ces récits historiques. Le chapitre final discutera des thèmes de l'espoir et de la vigilance qui ont pour but de sensibiliser les spectateurs modernes aux récits du passé. Le rôle des films historiques est donc de faciliter la création d'un rapport entre les spectateurs contemporains et les personnages historiques avec lesquels ils peuvent s'identifier. Ce rapport est capital pour assurer une transmission réussie d'un message d'espoir et de vigilance. Le chapitre à suivre analysera comment les films français de guerre créent des 'héros' dans leurs récits pour donner les leçons du passé qui restent encore pertinentes aux spectateurs modernes. Cette dernière analyse thématique ne propose que le phénomène d'auto-identification qui facilite la transmission de l'esprit et de la vigilance, un thème central du discours de Chirac. Cette transmission, lorsqu'elle est réussie, peut inspirer et inciter un changement de perspective et même de comportement chez les spectateurs face aux problèmes contemporains, en effet pas si différents que ceux du passé. L'Occupation continue de jouir d'un statut mythologique dans l'histoire de France, une mythologie qui devient, avec le passage continu du temps, une mythologie allégorique pour les spectateurs contemporains.

⁹⁷ Nicolas Sarkozy, "Discours à Bois de Boulogne", 16 mai 2007, via <http://www.lemonde.fr/politique/article/2008/04/30/allocution-de-nicolas-sarkozy-lors-de-la-ceremonie-d-hommage-aux-martyrs-du-bois-de-boulogne-le-16-mai-2007_1040045_823448.html>, accédé 8 novembre 2016.

Chapitre 5: Après Chirac, Vigilance et Espoir

*En cet instant de recueillement et de souvenir, je veux faire le choix de l'espoir... Sachons tirer les leçons de l'Histoire. N'acceptons pas d'être les témoins passifs, ou les complices, de l'inacceptable.*⁹⁸

Jacques Chirac, 1995

*[J'étais] soucieux de rappeler que, loin d'avoir été éradiqué, le même mal qui a dévasté une partie de l'humanité un demi-siècle auparavant n'a rien perdu de sa virulence, prêt à frapper de nouveau pour peu qu'on néglige de le prendre au sérieux.*⁹⁹

Jacques Chirac, 2011

*Tel est ce que je pourrais dire être l'appel de Drancy: faire que de la souffrance, qui, ici a été vécue au plus profond des chairs des victimes, faire que de la souffrance naisse une vigilance, la nôtre, et que de la vigilance sorte une espérance, celle, toujours inachevée, de la République et de l'égalité.*¹⁰⁰

François Hollande, 2012

1. Introduction

Les événements de l'Occupation créèrent des divisions sociales dont la portée résonne encore aujourd'hui. Cependant, les lignes qui 'démarquèrent' ces nouveaux groupes identitaires ne furent pas si claires que la Ligne de Démarcation du pays dans lequel cette société fragmentée se trouva. Des alliances complexes entre différents groupes identitaires s'établirent et créèrent une atmosphère dans laquelle quiconque aurait pu être une menace. La société française sous l'Occupation fut donc en proie à la terreur. Le célèbre appel du Général de Gaulle du 18 juin 1940 fut un appel à la vigilance des Français contre les forces de l'Occupant. L'allocation de Chirac évoqua le même esprit de vigilance mais contre des dangers contemporains. Conscient de la menace du terrorisme à la fois

⁹⁸ Jacques Chirac, 'Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, le 16 juillet 1995', *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

⁹⁹ Jacques Chirac & Jean-Luc Barré, *Le Temps Présidentiel : Mémoires 2* (Paris: NiL Editions, 2011), p. 75.

¹⁰⁰ François Hollande, "Intervention du Président de la République à l'occasion de l'inauguration du Mémorial de Drancy", *Présidence de la République Française*, 21 septembre 2012, <<http://www.elysee.fr/declarations/article/intervention-du-president-de-la-republique-a-l-occasion-de-l-inauguration-du-memorial-de-drancy/>>, accédé 20 novembre 2016.

intérieur et mondial quand il prononça son discours en 1995, Chirac cita en effet le danger de l'exclusion sociale qui crée un esprit de haine qui peut se manifester dans l'extrémisme.

Quand souffle l'esprit de haine, avivé ici par les intégrismes, alimenté là par la peur et l'exclusion. Quand à nos portes, ici même, certains groupuscules, certaines publications, certains enseignements, certains partis politiques se révèlent porteurs, de manière plus ou moins ouverte, d'une idéologie raciste et antisémite, alors cet esprit de vigilance qui vous anime, qui nous anime, doit se manifester avec plus de force que jamais.¹⁰¹

Avec ses paroles, Chirac met en garde contre les effets négatifs de l'exclusion sociale dans un discours dont les messages principaux étaient ceux de l'espoir et de la vigilance. En effet, la menace du terrorisme, évoquée par Chirac, existe encore aujourd'hui en France. En septembre 2014, le Président François Hollande (qui devint le 7^e Président de la V^e République en 2012), cita également le besoin de vigilance dans un discours au sujet d'un Français assassiné par un groupe terroriste. Hollande "lança un appel à la réunion de tous, au rassemblement de toute notre communauté... La France ne cède pas au terrorisme, la France ne cédera jamais au terrorisme parce que c'est son devoir et, bien plus, parce que c'est son honneur", conclut-il.¹⁰² En effet, les événements récents en France concernant les attaques contre Charlie Hebdo (janvier 2015), à Paris (novembre 2015) et à Nice (juillet 2016) demeurent les exemples les plus sanglants et les plus sombres de ce phénomène de terrorisme. Le 19 novembre 2015, quelques jours après les attentats du vendredi 13 dans la capitale, Hollande lança un appel à l'espoir et la vigilance, qui, selon lui, restent les deux aspects fondamentaux de l'identité française.

Mais nous sommes dans la guerre, et dans cette période nous devons être attentifs à rester nous-mêmes, car c'est ça qui est finalement en cause. La France ne doit pas se perdre pour gagner la guerre. La France répondra à la haine par la fraternité, la France répondra à la terreur par la force du droit, la France répondra au fanatisme par l'espérance que constitue la vie elle-même, la France répondra tout simplement en étant la France.

¹⁰¹ Chirac, "Discours du Vél-d'Hiv".

¹⁰² François Hollande, cité dans "Hervé Gourdel est mort parce qu'il était Français", *Le Point*, 24 septembre 2014, <http://www.lepoint.fr/politique/francois-hollande-herve-gourdel-a-ete-assassine-lachement-24-09-2014-1866393_20.php>, accédé 12 janvier 2015.

Il est donc clair que le message de vigilance contre les attaques contre la société française aujourd'hui à travers les attaques terroristes et aussi les réponses face à celles-ci est encore pertinent de nos jours.

Comme le souligne le chapitre précédent, le récit de l'Occupation est empreint d'un aspect mythique avec des archétypes. En effet, lorsque les historiens parlent de la période de l'immédiat d'après-guerre, les années 40 jusqu'aux années 70, ils font souvent référence à ce mythe gaulliste qui décrit la France en tant qu'une nation de résistants. Ces archétypes comprennent des résistants héroïques, d'affreux collaborateurs et des victimes innocentes en besoin d'aide. Cette tendance à établir des identités archétypiques dans le récit de l'Occupation continua jusqu'en 1995. Ceci nous montre que le récit de la Deuxième Guerre mondiale est toujours en constante évolution. L'Occupation créa un conflit franco-français; c'était une blessure que la nation tente encore de cicatrifier. En rappelant les histoires qui traitent de la tension sociale du passé, les films français sur l'Occupation se transformaient en publicité que cette fracture sociale existe encore et que ces fractures irrésolues restent dangereuses pour l'harmonie de la nation. Il ne faut pas oublier que pour évoquer la notion d'espoir et de vigilance aux yeux des spectateurs contemporains des films historiques français, chaque film doit tout d'abord représenter les personnages (principaux et secondaires) en tant que personnes honnêtes qui font les bons choix, qui décident (immédiatement ou éventuellement) de s'engager, et de lutter contre une menace qui existe dans leur monde. Ils font ce choix peu importe le danger ou la difficulté; ce sont des Français vigilants et optimistes. L'inclusion des héros qui font « le bon choix » a aussi pour but de guérir, rétrospectivement, certaines blessures sociales comme la fragmentation de la société française. En effet, face à la haine générée par les divisions sociales de l'époque, les actes héroïques des résistants pardonnent les actes des collaborateurs. Les spectateurs contemporains observent leurs actions exemplaires et remarquent la manière dont le sens de

l'espoir et de la vigilance est évoqué. L'optimisme et la prise de conscience de ces représentations historiques des conflits sociaux montrent qu'un avenir plus harmonieux et restructeur, pouvait être créé même aujourd'hui. S'il est vrai que les personnages des films historiques vivent dans le passé et *leur* avenir est un avenir que la société avait déjà vécu, alors le problème pouvait se poser de la manière dont cette vision d'un futur meilleur peut encore résonner aux yeux des spectateurs contemporains. Selon Olivier Wieviorka, "le passé sert à légitimer le présent."¹⁰³ On peut questionner la pertinence des films au sujet du passé et leurs évocations de l'espoir pour un meilleur avenir.

Ce chapitre explorera donc les façons dont un certain échantillon de films français de 1995 à 2015 réagit à l'appel à la vigilance prononcé par Chirac en juillet 1995 et puis la manière dont ces films transmettent un message d'espoir en dépit des horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Suivant le modèle narratif du cinéma français des années 40 jusqu'aux années 60, ces films récents continuent de célébrer les 'héros' français qui luttèrent contre l'Occupant. Ces héros seront tout d'abord étudiés à travers trois différents films qui montrent le choix d'être héroïque comme évident. *L'Armée du crime* (2009, Robert Guédiguian) met au front de son récit des résistants actifs. Mais cet héroïsme 'automatique' est questionné dans les œuvres de Jugnot (*Monsieur Batignole*, 2002) et Becker (*Effroyables jardins*, 2003). Une caractéristique de cette période contemporaine reste la reconnaissance des pressions quotidiennes sur la vie d'un Français sous l'Occupation. Ces deux derniers films en particulier proposent que les personnages peuvent évoluer et, par conséquent, transmettent un message optimiste que les gens ordinaires peuvent devenir des héros. Il y a une volonté de transmettre un message optimiste. Ces œuvres, conscientes que leurs spectateurs comprennent des membres d'une nouvelle génération, vise à communiquer avec eux, à souligner l'importance des histoires d'un passé

¹⁰³ Olivier Wieviorka, "Du bon usage du passé. Résistance, politique, mémoire", *Mots*, 32 (1992), p. 75.

que ces spectateurs n'avaient jamais vu. Cette étendue pédagogique pour transmettre un message pédagogique de ces films, est mise en évidence par exemple dans *Les Héritiers* (2014, Marie-Castille Mention-Schaar) qui met en valeur l'échange intergénérationnel intrinsèque dans son récit du passé. Ce chapitre considèrera ensuite la façon dont les films historiques (surtout *Effroyables jardins*, *Elle s'appelait Sarah* [2010, Gilles Paquet-Brenner] et *Un secret* [2009, Claude Miller]) maintiennent leur pertinence et évoquent l'espoir et la vigilance en situant les événements historiques dans le passé de leur propre récit. Le résultat en est une approche introspective qui permet aux réalisateurs d'offrir des réflexions sur l'histoire au lieu d'une simple reconstitution des événements du passé. Pour conclure, l'analyse des films de ce chapitre renforcera l'importance de la fin d'un film car ce sont souvent dans les dernières séquences des films présentés dans cette thèse où un message optimiste fut diffusé.

2. La création de héros, automatiques et improbables: *L'Armée du crime*, *Effroyables jardins* et *Monsieur Batignole*

La commémoration officielle de la Deuxième Guerre mondiale fut préoccupée par la vénération des héros de la Résistance. Par exemple, l'Ordre de la Libération commémore un groupe d'honorés, exclusivement choisis par de Gaulle afin de remercier leurs actes résistants pendant la guerre. La croix de cet Ordre se compose d'éléments imprégnés de symbolisme: le noir représente le deuil, le vert représente l'espérance, le glaive symbolise le combat et la Croix de Lorraine est le symbole de la France libre. Tous ces éléments sont accompagnés par la devise de l'Ordre écrit en latin: "En servant la Patrie, il a remporté la Victoire." La Croix de Lorraine se trouve encore au Mémorial de la France combattante au Mont-Valérien. Cette croix est gravée de la façon suivante: "Quoi qu'il arrive la flamme de la résistance ne s'éteindra pas – 18 juin 1940, Charles de Gaulle." Le monument, dont la

croix occupe le centre de l'édifice, fut inauguré par de Gaulle en juin 1960 et fut “dédié à tous ceux qui sont morts pour notre liberté, dont certains reposent ici, ce haut lieu de mémoire se visite dans le plus profond respect.” L'édifice est ponctué de seize hauts reliefs, symbolisant chacun un aspect du combat mené par la France pendant l'Occupation. Chacune de ces seize sculptures revêtit une dimension allégorique construisant un récit, celui d'une épopée dans laquelle le combat ne s'interrompt pas. Dans la crypte reposent seize dépouilles symboliques des combats de la Deuxième Guerre mondiale, ainsi qu'une urne contenant des cendres recueillies dans des camps de déportation. Le 18 juin, le Président de la République participe à une cérémonie de commémoration en ce haut lieu de la mémoire nationale avec le chancelier de l'Ordre de la Libération pour raviver la flamme de la Résistance et pour rappeler les sacrifices des héros du passé. Le traitement mythique du récit, semble-t-il, de l'Occupation continue.

Le Mont-Valérien, où le mémorial de la France combattante se situe, est un site commémoratif d'influence. Comme l'explique une plaque: “De 1940 à 1944 ici tombèrent plus de 4.500 résistants fusillés par l'ennemi.” Vingt-trois de ces victimes furent membres du groupe Manouchian, le groupe de résistants de FTP-MOI (Francs-Tireurs et partisans, de main-d'œuvre immigrée) qui furent exécutés en février 1944. Ces résistants hongrois, arméniens, polonais et espagnols furent immortalisés à l'époque par l'Affiche rouge, une pièce de propagande allemande célèbre. Dirigé par Missak Manouchian, poète arménien, ce groupe devint l'inspiration pour le film de Robert Guédiguian *L'Armée du crime*.

Ce film, selon Marie-Noëlle Tranchant du *Figaro*, “tire l'histoire vers la légende... [avec] une dimension mythique... [est] stylisé comme la légende.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Marie-Noëlle Tranchant, “Robert Guédiguian, éloge de l'engagement”, *Le Figaro*, 16 septembre 2009.



**Image 207: La croix de l'Ordre de la Libération,
photographiée au Musée de l'Ordre**



**Image 208: Les paroles du Général Charles de Gaulle
engravées dans la croix de Lorraine au Mémorial de
la France combattante, Mont-Valérien**



Image 209: La croix de Lorraine et les seize sculptures au Mont-Valérien

Le personnage de Manouchian lui-même est un exemple pur du héros mythique. Selon Simon Abkarian qui le joue dans le film, Manouchian est un héros actuel: “Un héros se met en péril jusqu’au bout pour la cause qu’il défend...Ce n’est presque pas lui [Manouchian] qu’on célèbre mais son idéal...Il se manifeste par la parole et la pensée.”¹⁰⁵ Cette deuxième phrase soulignait le statut non-militaire de Manouchian comme héros résistant. Pour l’historien Stéphane Courtois, Manouchian “est un héros parce qu’il était courageux, mais un héros malheureux qui n’avait pas la compétence pour être un chef militaire. Il était un intellectuel et un poète.”¹⁰⁶ Son inexpérience est reflétée dans le film par son hésitation initiale à lancer une grenade pendant une mission. Cependant il surmontera cet obstacle et assumera son rôle comme chef de groupe ici encore héros de la situation. La sensibilité de Manouchian est révélée à travers des instants de vulnérabilité. Une fois libéré de prison, Manouchian est accueilli par sa femme Mélinée (Virginie Ledoyen). Dans une séquence qui semble presque rituelle, Mélinée baigne le dos de son mari qui, ému et épuisé, fond en larmes. D’après Olivier Delcroix, “en se concentrant sur l’aspect humain et sur les failles de ces personnages de légende, Guédiguian évite de singer les codes du film de guerre.”¹⁰⁷ Un homme intellectuel et sensible, le héros, Manouchian a été poussé à s’engager par ses principes plutôt que par un désir de lutter. Guédiguian, à travers l’identité ethnique de Manouchian mais aussi par ses origines non militaires, offre ici une image contemporaine et multiculturelle d’un héros résistant; un héros actuel auquel les spectateurs contemporains peuvent facilement s’identifier.

Pendant *L’Armée du crime*, Manouchian réalise que c’est la mémoire de son grand-frère qui le pousse à agir.

¹⁰⁵ Michaël Mélinard, “L’homme qui incarne Missak Manouchian”, *L’Humanité-Dimanche*, 10 septembre 2009.

¹⁰⁶ Blaise de Chabalière, “Stéphane Courtois : ‘Manouchian fut une erreur de casting’”, *Le Figaro*, 16 septembre 2009.

¹⁰⁷ Olivier Delcroix, “L’épopée des martyrs de l’Affiche rouge”, *Le Figaro*, 18 mai 2009.

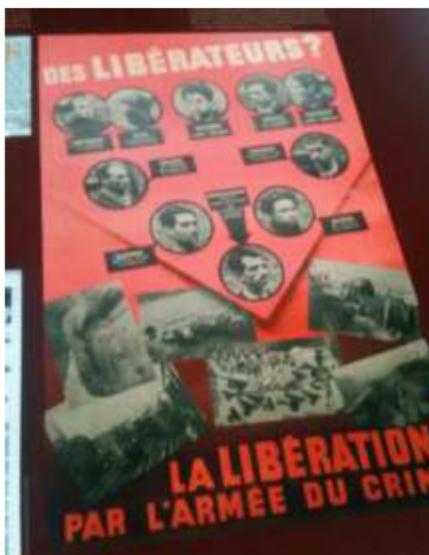


Image 210: L'affiche rouge du groupe Manouchian, photographié au Mémorial de la France combattante au Mont-Valérien



Image 211: Missak Manouchian (Simon Abkarian) dans *L'Armée du crime* (2009)



Image 212: Manouchian et sa femme Melinee (Virginie Ledoyen)

Ce rapport fraternel est aussi illustré dans l'approche du personnage de Marcel Rayman (Robinson Stévenin) qui prend soin de son petit frère, Simon (Léopold Szabatura). Les personnages de Marcel et Thomas Elek (Grégoire Leprince-Ringuet) en particulier symbolisent l'expérience de jeunes résistants. Le film suit leur intégration dans le groupe de Manouchian qui vient de se former. Tous les deux sont passionnés; ils voudraient protéger leurs familles et exploitent leur propre colère afin de contribuer à un mouvement plus important qu'eux-mêmes. Néanmoins, cette colère peut être dangereuse. En effet Thomas et Marcel désobéissent parfois aux ordres de leurs supérieurs, comme, par exemple, les scènes où Marcel tue les soldats allemands et où Thomas assemble une bombe tout seul. Leur naïveté est juxtaposée avec la structure apparente de la filiale communiste de l'armée' des ombres. Mais cette structure ne les protégera pas. Comme l'explique Guédiguian: "Le PC [Parti Communiste] ne les a pas sacrifiés, mais il serait angélique de prétendre que dans une guerre les chefs n'envoient pas leurs soldats au front."¹⁰⁸ Par conséquent, malgré les conflits dans la structure résistante, dans la clandestinité et au péril de leur vie, les personnages centraux deviennent en fin de compte des braves.¹⁰⁹ Ces braves sont arrêtés à la fin du film. Vers la fin du film, une séquence accompagnée par la musique dramatique nous montre que face à la torture sévère, chaque membre du groupe résiste, refusant de parler à la Gestapo. Ceci illustre la solide fraternité multiculturelle dans cette armée du crime, unie par un désir de remporter la victoire et de rendre la liberté à la France.

La transmission de l'idée de la vigilance est bien articulée à travers le message final du film. Après une séquence émouvante qui mêle l'annonce des noms des vingt-trois résistants destinés au Mont-Valérien (ceux qui sont « morts pour la France »), la lecture de la lettre finale de Manouchian (lue par une voix off de Mélinée/Virginie Ledoyen) et l'image surimposée de l'Affiche rouge, un texte est déroulé sur l'écran:

¹⁰⁸ François-Guillaume Lorrain, "L'Affiche rouge à l'écran", *Le Point*, 3 septembre 2009.

¹⁰⁹ Delcroix, "L'épopée des martyrs de l'Affiche rouge".



Image 213: La photographie du grand frère de Manouchian



Image 214: Le jeune résistant passionnant, Thomas Elek (Grégoire Leprince-Ringuet)



Image 215: Marcel Rayman (Robinson Stévenin) et son petit frère Simon (Léopold Szabatura)



Image 216: Face à la torture sévère, le groupe ne parle pas

“C’était nécessaire afin que cette histoire vraie devienne une légende pour aujourd’hui, pour qu’elle nous aide à vivre ici et maintenant. – Guédiguian.” En plus du message de vigilance évoqué par Guédiguian dans des interviews avec *Le Figaro* et *L’Humanité*, il parla de son film comme véhicule d’espoir pour les jeunes du vingt-et-unième siècle.

J’ai essayé de dégager un sens qui vaille en tout lieu et en tout temps: une morale de l’engagement. Je souhaitais dire aux jeunes d’aujourd’hui: ne soyez pas indifférents aux autres. Il n’y a de vie réussie que dans la solidarité.¹¹⁰

J’aimerais bien qu’il y ait un phénomène d’identification des jeunes à ces jeunes. S’il y avait une transmission, ce serait une belle chose...[Je voudrais] dire à ces jeunes gens qu’on peut vivre avec les autres en étant libre et responsable, en adhérant à des principes moraux auxquels on ne déroge pas, en ayant des capacités d’indignation, un rapport au refus, à la révolte.¹¹¹

Le réalisateur attribue alors à ce groupe résistant une influence significative pendant sa jeunesse: “Je voulais vivre comme eux parce que ce sont des héros, qu’ils sont jeunes, beaux combattants, poètes. Ce sont des héros du réel.”¹¹² Le cinéaste qui voulait faire “l’armée de la lumière”¹¹³ voulait aussi partager, la même inspiration qu’il rencontra lorsqu’il découvrit l’histoire de Manouchian et de son armée de l’Affiche rouge. La publicité du film se concentra sur le thème de vigilance, de pertinence et d’inspiration avec de nombreux articles composés de propos recueillis du réalisateur qui expliquèrent sa ‘vision de transmission’ en tournant le film. La réponse critique suggère que *L’Armée du crime* atteint ce but. Les titres des critiques du film, évoquent la vigilance. Par exemple, *Libération* déclare que le film était “sage comme un hommage”¹¹⁴, tandis que *Témoignage Chrétien* et *Le Nouvel Observateur* le résumant comme “un appel à l’engagement”¹¹⁵ et “un éloge du refus”¹¹⁶ respectivement. C’est surtout Cécile Mury de *Télérama* qui applaudit la

¹¹⁰ Tranchant, “Robert Guédiguian, éloge de l’engagement”.

¹¹¹ Michaël Mélinard, “Robert Guédiguian: ‘Pour que les jeunes s’identifient aux héros de l’Affiche Rouge’”, *L’Humanité-Dimanche*, 14 mai 2009.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Tranchant, “Robert Guédiguian, éloge de l’engagement”.

¹¹⁴ Didier Péron, “Sage comme un hommage”, *Libération*, 16 septembre 2009.

¹¹⁵ *Témoignage Chrétien*, “Un appel à l’engagement”, 17 septembre 2009.

¹¹⁶ Pascal Mérigeau, “Eloge du refus”, *Le Nouvel Observateur*, 17 septembre 2009.

manipulation des personnages afin de mieux incarner une conception contemporaine de vigilance:

La révolte de chacun des personnages contre l'injustice et l'iniquité renvoie au présent...Chacun de ces résistants d'autrefois est incarné avec une fougue très contemporaine...Robert Guédiguian a su faire de ces jeunes d'hier des figures modernes et proches.¹¹⁷

En mettant des jeunes résistants passionnés au centre de son récit de guerre, en les rendant « héros du réel » Guédiguian incite à la vigilance chez les jeunes d'aujourd'hui. En effet, les spectateurs d'aujourd'hui s'auto-identifient à ces personnages et sont sensibilisés pour être plus vigilants aux crises contemporaines et à s'engager idéologiquement.

Malgré les efforts du mythe gaulliste de supprimer le rôle des résistants étrangers et communistes, les héros de *L'Armée du crime* font consciemment le choix de résister, un choix qui, selon le cinéma contemporain, est digne du respect des spectateurs. Mais comme le scénariste du film (Guédiguian encore une fois) admet: "Comme dans tous les pays au monde sous occupation, seul un tout petit pourcentage résiste. Ce qui ne veut pas dire que les autres collaborent. Mais beaucoup ne font rien."¹¹⁸ Cet échantillon de la population, les « attentistes » qui ne firent rien, est représenté à travers les personnages principaux d'*Effroyables jardins* et *Monsieur Batignole* qui racontent les histoires des personnages qui sont, au début, assez désengagés de la guerre. Mais à travers leurs structures narratives, ces films transforment leurs personnages en héros à travers leur passage du statut d'attentiste à celui de résistant. *Monsieur Batignole* présente une société française divisée pendant l'Occupation. Il s'agit d'un homme qui, au début, ne veut que rester passif et neutre pour ne pas avoir d'ennuis, mais après des expériences humaines qui le touchent, il ressent la nécessité de s'engager activement dans la résistance face aux autorités allemandes et à leurs lois oppressives et racistes. La transformation identitaire d'Edmond (*Monsieur Batignole*)

¹¹⁷ Cécile Mury, "Libres à en mourir : pour", *Télérama*, 16 septembre 2009.

¹¹⁸ Mélinard, "Robert Guédiguian: 'Pour que les jeunes s'identifient aux héros de l'Affiche Rouge'".

d'attentiste à résistant est positive. Il devient le gardien de Simon à l'instant où le garçon retourne chez lui après son arrêt. Quand il arrive, Simon découvre que pendant son absence, les Allemands ont donné leur appartement vide à la famille Batignole en échange du travail comme fournisseur. C'est pendant une soirée à l'appartement et dont les invités comprennent des officiers allemands où Edmond trouve Simon à la porte. Le choix immédiat qui se présente à Edmond est de protéger l'enfant ou de le livrer directement à 'l'ennemi.' Il décide alors de le cacher, un choix qui met le charcutier 'moyen' en marche sur la route de la résistance. Plus tard, lorsqu'il trouve la famille élargie de Simon pour leur confier la garde de Simon, il se retrouvera responsable de deux autres enfants juives, les cousines de Simon, Sarah et Giulia. Malgré ses efforts préliminaires d'évader la responsabilité de ces enfants, Edmond développe un rapport avec ces innocents au cours de leur refuge chez lui, il voudra alors les protéger à n'importe quel prix. Touché par l'expérience de devenir le gardien de 'ses' enfants vulnérables, il crée un rapport assez proche avec Simon même s'ils se chamaillent souvent; ces conflits expriment leur peur partagé d'un avenir incertain. Son rapport avec cet enfant intelligent et sensible, rendu vulnérable par les injustices de l'Occupation, met la vision du monde d'Edmond à l'épreuve. "Surtout, Monsieur Batignole a bien conscience que c'est grâce à Simon qu'il a donné un sens à sa vie."¹¹⁹ Quand l'enfant le remercie, il lui répond: "c'est moi qui doit te dire merci." Même si le film n'est pas basé sur un personnage réel, il est quand même implicite qu'il y avait beaucoup de *Batignole* qui vécurent pendant l'Occupation. Ces personnes se retrouvent dans une situation qui les poussera à être résistants. C'est cette transformation de la prise de conscience qui rend ces histoires d'héroïsme accessible aux gens ordinaires. Face aux injustices, même les moyens doivent agir et s'engager.

¹¹⁹ Pascal Bauchard, "De l'indifférence à l'engagement", *Educiné*, 1 mai 2011, <http://www.educiné.org/educine/Monsieur_Batignole/Entrees/2011/5/1_De_lindifference_a_lengagement.html>, accédé 28 octobre 2014.

Dans *Effroyables jardins* (2003), il s'agit de deux amis, deux Français moyens.¹²⁰ Jacques (Jacques Villeret) et André (André Dussolier) ne s'engagent pas. Ils ont des responsabilités dans leur propre village: Jacques est instituteur et André est patron de la fabrique de chapeau. Finalement, ils décident brusquement de faire une opération de sabotage contre les Allemands stationnés à la gare après avoir entendu une émission à la radio qui réveille leur sens du nationalisme. Jean-Philippe Tessé dans *Cahiers du Cinéma* décrit Jacques et André comme résistants in extremis mais leur acte singulier de Résistance venait d'un moment d'inspiration.¹²¹ Ils sont vraiment des 'résistants en spontanéité' qui ne considèrent pas les conséquences de leur choix. Selon Ariane Dollfus de *France Soir*, ils [Jacques et André] commettent un acte héroïque et sont comme des enfants qui ne mesurent pas la dimension de leurs actes.¹²² Ils s'improvisèrent résistants ce qui représentait un héroïsme de pacotille particulièrement contre-productif du fait que leur acte suscita les représailles des Allemands.¹²³ Pour conclure son analyse, Marie-Noëlle Tranchant dans *Le Figaro* écrit que:

Becker ne donne pas dans le politiquement correct: ses résistants ne sont pas des héros, la sentinelle allemande déploie des trésors d'imagination clownesque pour aider les ennemis, et le sacrifice bouleversant du vieux couple restera secret.¹²⁴

La passivité initiale de Jacques et André contraste avec le choix fait par Félix (Victor Garrivier), le vieil homme blessé (par hasard) par l'attaque de Jacques et André, qui décide de se sacrifier pour sauver Jacques, André et les deux autres otages à la fin du film. Félix convainc sa femme, Marie (Suzanne Flon) de confirmer un faux récit qu'il est le responsable de l'acte résistant commis par Jacques et André face aux Allemands.

¹²⁰ Michaël Mélinard, "Retour ambiguë sur l'histoire", *L'Humanité*, 26 mars 2003.

¹²¹ Jean-Philippe Tessé, "Effroyables jardins", *Cahiers du Cinéma*, 578 (2003), p. 88.

¹²² Ariane Dollfus, "Effroyables jardins avec André Dussolier: Savoir résister, dire non", *France Soir*, 26 mars 2003.

¹²³ Marie-Noëlle Tranchant, "Secret de village", *Le Figaro*, 26 mars 2003.

¹²⁴ Marie-Noëlle Tranchant, "Les leçons d'un sacrifice", *Le Figaroscope*, 26 mars 2003.



Image 217: Edmond (Gérard Jugnot) sur le point d'ouvrir la porte pendant une soirée organisée par sa femme dont des officiers Allemands sont invités dans *Monsieur Batignole* (2002)



Image 218: Simon (Jules Sitruk) revient chez lui mais ce n'est pas son père qui l'accueille



Image 219: André (André Dussolier) et Jacques (Jacques Pouzay) dans *Effroyables jardins* (2003)

Cette décision héroïque a sauvé la vie des quatre Français qu'il ne connaît pas bien. Ce choix se met en parallèle avec le choix d'un soldat allemand, un choix qui changera sa propre identité et précipitera une autre transformation identitaire chez Jacques. Après avoir nourri et diverti les otages en jouant le rôle de Bozo le clown, un soldat allemand qui avait tenu les quatre Français en captivité, refuse de les fusiller à l'exécution. En faisant cela, il trahit son identité en tant que représentant de l'Occupant et comme résultat, il est tué pour sa désobéissance. Ici, son choix lui coûte la vie. Jacques est particulièrement touché par le soldat et sa capacité à donner son amitié. Il décide de commémorer le clown allemand en incarnant le personnage de Bozo le clown. Dans une interview avec Elodie Lepage du *Nouvel Observateur*, Becker exprima ses sentiments sur l'importance de la commémoration: "Je pense qu'il faut continuer à parler des périodes difficiles de notre histoire mais qu'il faut aussi s'efforcer d'atténuer les haines."¹²⁵ A la fin du film, le sacrifice de Félix est honoré par la gratitude de Jacques et André exprimée à sa veuve Marie qui fait son deuil dignement. Les trois forment un rapport proche avec elle, reflété par l'inclusion de Marie aux scènes de l'avenir avec la famille de Jacques au concert. Grace aux événements de la guerre, Marie perd son mari mais elle gagne aussi une nouvelle famille. Dans *Effroyables jardins*, comme dans de nombreux films français sur l'Occupation, le caractère des personnages du film est défini par leurs choix. Comme on le verra, ces lignes qui divisaient les groupes identitaires de résistants, de collabos, d'attentistes, etc. ne furent pas aussi claires que nous ne le pensions dans la société française tellement fragmentée pendant la crise de la Deuxième Guerre mondiale. Chacun des films dans ce chapitre créent des personnages qui, par leur incarnation de l'espoir et de la vigilance, deviennent des modèles pour les spectateurs du film.

¹²⁵ Elodie Lepage, "La Résistance en jouant", *Le Nouvel Observateur*, 27 mars 2003.



Images 220 et 221: Dans *Effroyables jardins*, Jacques du présent joue le rôle du Bozo pour rendre hommage au soldat allemand



Image 222: Félix (Victor Garrivier) se sacrifie pour sauver la vie des quatre otages



Image 223: Jacques et André rend visite à la veuve de Félix, Marie (Suzanne Flon), pour exprimer leurs condoléances et leur gratitude

Edmond Batignole (*Monsieur Batignole*) et Jacques, André, Félix et Marie (*Effroyables jardins*) sont des Français ordinaires qui deviennent les héros de leur propre histoire. Ce sont ces histoires d'héroïsme qui véhiculent les leçons contemporaines du passé.

3. Pédagogie et l'appel à la vigilance et la transmission de la mémoire aux nouvelles générations: *Les Héritiers, Effroyables jardins, Elle s'appelait Sarah et Un secret*

Les Héritiers (2014, Marie-Castille Mention-Schaar), *Effroyables jardins* (2003, Jean Becker), *Elle s'appelait Sarah* (2010, Gilles Paquet-Brenner) et *Un secret* (2007, Claude Miller) explorent l'interprétation de l'histoire au cours de leurs propres histoires. Ces films posent la question suivante: Comment peut-on raconter le passé difficile d'une nation aux nouvelles générations qui se succèdent? C'est une question qui fascine de nombreux historiens et enseignants. Si le rôle d'un film historique est aussi celui d'outil pédagogique; est-ce que cet outil est capable d'évoquer des sentiments abstraits comme l'espoir et la vigilance? Selon Leah D. Hewitt, le cinéma demeure:

...an effective way to create public (national) identity is via a shared story, a communal fiction that can organise recognisable elements of a past¹²⁶...The public representation of history quickly becomes the locus of controversy and ideological struggle in the present.¹²⁷

Un film représente donc un acte de commémoration mais le problème est que sa subjectivité le rend souvent susceptible à la manipulation ou aux biais historiques. Le fait qu'un film est historique ne garantit pas nécessairement son authenticité ou sa neutralité qui doivent alors être questionnées et voir même critiquées. Brett Bowles argumente que:

...scholars now assess such representations [of the past] by weighing their authors' conscious agency and personal motivations against the collective social, political, material and psychological conditions that inevitably interact with and alter that agency, both at the

¹²⁶ Leah D. Hewitt, *Remembering the Occupation in French film: National Identity in Post-war Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2008) p. 5.

¹²⁷ Ibid, p. 6.

moment of production and later in time, as representations circulate and are appropriated by the public in response to shifting contexts and circumstances.¹²⁸

Les contextes contemporains et les circonstances dans lesquelles les films sont créés et montrés au public doivent être identifiés et analysés pour mieux comprendre l'influence pédagogique du film. Dû à sa popularité, le cinéma jouit d'une influence significative sur la population. Les films historiques, par extension, ont bien souvent un impact sur la connaissance commune du passé national et comment les commémorations ont un impact sur l'identité sociale d'un pays.

Si l'on accepte l'influence des films historiques, il faut aussi questionner la nature de notre *devoir* de mémoire et la possibilité de l'utilisation de ces souvenirs pour les acteurs du présent. Les films français historiques incorporent ces mémoires pour transmettre les leçons du passé aux spectateurs contemporains. Les scandales de *Lucie Aubrac* (1997, Claude Berri) et *Laissez-passer* (2002, Bertrand Tavernier) (déjà discutés dans le troisième chapitre) indiquent la problématique inhérente dans le traitement cinématographique de l'histoire (la pression d'être authentique et d'adhérer aux faits historiques). Les responsabilités d'un film historique sont diverses: rendre hommage au passé, raconter des histoires intéressantes, et porter un message pertinent au présent. En incorporant un message dans cette histoire du passé, on peut faire passer des idées sur le présent et même sur l'avenir. Mais ces responsabilités créent aussi des problèmes. Le cinéma, considéré depuis longtemps en France comme le septième art, est toujours subjectif. Dans son étude sur 'la mémoire traumatique' et 'la mémoire prosthétique' dans le film *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), l'historien Robert Burgoyne fait allusion à "cinema's ostensible distortion of historical reality [et] of the culture's willingness to substitute glossy images

¹²⁸ Brett Bowles, "Introduction: Representations, History, and Wartime France", *French Politics, Culture & Society*, 32:1 (2014), p. 2.

for historical understanding”¹²⁹ en relation à la portée pédagogique répandue que le cinéma possède. Les réalisateurs des films historiques présentent souvent leur vision personnelle d’évènements précis et influencent ainsi la représentation des évènements historiques et la perception contemporaine du public. Les sentiments, la philosophie ou l’idéologie même, des réalisateurs, des scénaristes et ou des acteurs peuvent influencer le contenu, les aspects historiques, ou la communication du message d’un film. De plus, selon Noah McLaughlin, l’“identité française représentée dans les films est manipulée par les réalisateurs, la caméra, les scénaristes, les acteurs, etc.”¹³⁰ Le résultat de tout cela est que, les spectateurs peuvent tirer de fausses conclusions. Les spectateurs des films dits ‘historiques’ sont portés à croire que le film raconte la seule vérité ou représente une histoire réelle. D’après Marnie Hughes-Warrington, “historical films are not realistic in themselves, but realistic because viewers recognise them as such.”¹³¹ On peut s’interroger sur la possibilité que le film de guerre puisse être basé uniquement sur des faits historiques ou qu’il relève de l’imagination. Il ne faut pas oublier que tout film historique, même ceux qui prétendent être basés sur des faits historiques relèvent aussi de l’imagination. Les films en tant que forme d’art mettent en scène des personnages de fiction, mais peuvent aussi témoigner d’évènements historiques à travers différents genres cinématographiques, en particulier celui du documentaire. Il ne fait pas de doute que la réalité historique est manipulée parce que les scénarios des films sont créés à travers la manipulation des faits et de l’imagination. Par exemple, on ne peut jamais savoir ce que Pétain dit exactement à Laval le 14 juillet 1942, par exemple, quand tous deux se rencontrèrent en privé...le scénariste peut reconstituer les faits périphériques pour créer une conversation probable mais il ne peut pas écrire le dialogue mot pour mot. C’est

¹²⁹ R. Burgoyne, “Prosthetic Memory/Traumatic Memory: Forrest Gump (1994)” in Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (London: Routledge, 2009), p. 137.

¹³⁰ Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity* (New York: Cambria Press, 2010), p. 8.

¹³¹ M. Hughes-Warrington, “Introduction to Part 4: Historical Film as Reality, Documentary & Propaganda”, in Marnie Hughes-Warrington (ed), *The History on Film Reader* (London: Routledge, 2009), p. 187.

un exemple simple mais, face à la portée pédagogique du cinéma, il ne faut pas oublier l'ampleur de la manipulation, même des aspects les plus détaillés dans les reconstructions historiques.

En général, les films historiques créent un environnement pédagogique dans lequel les « étudiants-spectateurs » observent l'interaction complexe entre la trame narrative, la culture et l'histoire. Dans leur article, *Contemporary Cinema in language learning: from linguistic input to intercultural insight*, Pegrum, Hartley et Wechtler soutiennent que l'inclusion des films dans une classe de langue a des avantages sur les plans linguistiques, culturels et interculturels.¹³² De plus, les théories autour de la pédagogie des films avancées par Henry Giroux pendant les années 70 décrivent le développement d'une réponse critique chez l'élève face à un film. Giroux fait la distinction entre les spectateurs « éclairés » et les autres qui sont passifs ou ignorants de la manipulation inhérente du cinéma. Il soutient aussi qu'en regardant un film les subjectivités du spectateur confrontent les subjectivités du film qu'il regarde, le résultat est une rencontre entre les opinions du spectateur et les opinions représentés sur l'écran. Un film récent qui cadre son récit directement dans une salle de cours pour mieux explorer cette rencontre ainsi que la pédagogie et le devoir de mémoire est *Les Héritiers* (2014, Marie-Castille Mention-Schaar). Sous la supervision d'un professeur, Anne Gueguen (Ariane Ascaride), une classe de seconde du Lycée Léon-Blum à Créteil participe au Concours national de la Résistance et de la Déportation. Les étudiants font des recherches sur les enfants et les adolescents dans le système concentrationnaire nazi. Le film s'inspire très largement de l'expérience d'Ahmed Dramé (vrai étudiant d'Anne Anglès qui inspira le personnage de Gueguen) à qui Mention-Schaar a confié le rôle de Malik¹³³ et qui contribua à l'écriture du scénario. Les

¹³² Mark Pegrum, Linda Hartley & Véronique Wechtler, "Contemporary cinema in language learning: from linguistic input to intercultural insight", *The Language Learning Journal*, 32:1 (2007), pp. 55-62.

¹³³ Corinne Renou-Navitel, "D'autres adolescences que la nôtre", *La Croix*, 3 décembre 2014.

lycéens représentent divers groupes ethniques, religions et origines divers. Maïa de la Baumejan, de *The New York Times*, remarque que “the terrorist attacks in and around Paris exposed serious cultural rifts between children in heavily immigrant communities and others in classrooms throughout the country.”¹³⁴ En réponse, le gouvernement français se focalisa alors sur l’instruction civique dans les écoles. La nation française est de plus en plus préoccupée par l’enseignement de l’Histoire récente et son rapport avec les autres périodes de l’histoire française. C’est tout en recherchant les expériences des jeunes du passé, ceux qui furent rendu victimes par l’Holocauste, que ces jeunes contemporains de différentes origines dans *Les Héritiers* arrivent à se comprendre. Le résultat de cela est une série d’amitiés improbables qui se forment. Les jeunes participent à un processus d’auto-identification, souligné par Malik qui explique que: “chaque figure de jeune déporté devient comme une rencontre.” Malgré leurs différences et leurs conflits passés, la classe gagne la première place dans le concours national et le groupe fait ensuite la fête en déjeunant dans le parc du Champ-de-Mars près de la Tour Eiffel.¹³⁵ La caméra se fixe ici sur les divers visages d’une nouvelle génération, différente, française, reconnaissante et consciente. Puis, Madame Gueguen se trouve devant un nouveau groupe d’élèves...l’histoire se répète encore semble-t-il. Ces scènes nous rappellent que le travail d’un prof, comme celui d’un ‘militant de mémoire’ ne termine jamais.

L’incorporation de la voix d’un témoin offre une authenticité mais aussi un impact immédiat sur les spectateurs à qui les scénaristes cherchent à transmettre les messages sur les thèmes choisis. Une scène marquante dans *Les Héritiers* est la conversation entre les étudiants et un vrai survivant, Léon Zyguel (qui joue son propre rôle). Emus par son

¹³⁴ Maïa de la Baumejan, “Paris Announces Plan to Promote Secular Values”, *The New York Times*, 22 janvier 2015, <http://www.nytimes.com/2015/01/23/world/europe/charlie-hebdo-attack-leads-to-changes-in-french-schools.html?_r=0>, accédé 14 février 2015.

¹³⁵ C’est intéressant de noter que ces scènes de joie (ceux de l’annonce des gagnants) sont accompagnés par la même musique que la fin de *La Rafle* celle de Clair de la Lune par Debussy. Un élément cinématographique peut créer les effets tellement différents.

histoire, qui comprend sa déportation en Pologne et la perte de sa famille, les étudiants sont inspirés par la détermination de Léon de témoigner encore, de ne jamais oublier. Léon conclut sa conférence disant:

Nous, qui sommes restés en vie et qui semblions témoins de la brutalité nazie, avons assisté avec une rage impuissante à la mort de nos camarades. L'écrasement définitif du nazisme est notre tâche. L'idéal est la construction d'un monde nouveau dans la paix et la liberté. Nous le devons à nos camarades tués et à leurs familles...Je suis devant vous...J'essaie de transmettre à tous ceux qui peuvent bien m'écouter.

Dans une interview avec Gérard Devienne de *L'Humanité* après la sortie de *L'Armée du crime*, le dernier survivant du groupe Manouchian, Arsène Tchakarian, fit échos aux sentiments de Zyguel:

On doit connaître l'histoire pour ne pas perdre la mémoire. C'est pourquoi j'ai déjà visité près de 220 écoles et donné des dizaines de conférences, pour qu'on connaisse la vérité historique et qu'on s'en empare. Un film pédagogique, auquel j'ai participé, concernant la résistance des émigrés est prêt et sera diffusé dans les écoles et collèges.¹³⁶

La transmission et le devoir de mémoire poussent ces deux témoins à continuer leur travail pédagogique. *Les Héritiers* rend hommage au devoir de mémoire, les valeurs de l'éducation et la croyance en un dialogue possible entre les communautés.¹³⁷ En film pédagogique, *Les Héritiers* représente aussi ce que Pegrum, Hartley et Wechtler identifient comme les avantages 'interculturels' du cinéma. En effet, les étudiants, en dépit de leurs origines diverses, s'unissent ici pour atteindre un but commun. A travers un processus d'introspection et d'auto-analyse, les étudiants occupent alors une zone interculturelle où leurs différences n'importent plus. En fin de compte, avec son film remarquablement moderne, Mention-Schaar suggère que la portée pédagogique des histoires du passé et la transmission intergénérationnelle de la vigilance et de l'espoir, restent importantes pour les éducateurs d'aujourd'hui.

¹³⁶ Gérard Devienne, "S'emparer de la vérité", *L'Humanité*, 16 septembre 2009.

¹³⁷ Olivier De Bruyn, "Les Héritiers", un éloge de la transmission", *Les Echos*, 3 décembre 2014.



Image 224: Anne Guéguen (Ariane Ascaride), professeur des étudiants dans *Les Héritiers* (2013)



Image 225: Les étudiants font la recherche sur la vie dans les camps de concentration pendant la Deuxième Guerre mondiale



Image 226: Léon Zyguel, vrai témoin de l'Holocauste



Image 227: La classe fête son succès en déjeunant dans le Parc du Champ-de-Mars

Dans l'allocution de Chirac en juillet 1995 le président évoqua ces nouvelles générations qui souhaitent respecter le passé et qui sont plus sensibles et conscientes de l'Histoire et du pouvoir de la mémoire. Dix ans plus tard à l'inauguration du Mémorial de la Shoah à Paris, Chirac évoqua à nouveau les mêmes sentiments, citant le rôle des professeurs de France:

Se souvenir, c'est aussi transmettre. Il faut que, toujours, l'histoire soit dite. Jamais la chaîne ne doit se rompre. Nos enfants, nos petits-enfants devront garder au plus profond de leur cœur, poignante comme une douleur et présente comme une menace, la conscience de ce qui s'est passé...Je compte sur tous les professeurs de France et je les invite à amener leurs élèves ici, au Mémorial de la Shoah, pour que nos enfants voient, comprennent et n'oublient jamais. La mémoire de la Shoah n'est pas seulement celle d'une communauté. Elle est notre mémoire commune. Elle est l'obligation pour la Nation, de se rappeler son histoire.¹³⁸

La transmission intergénérationnelle à laquelle Chirac fit allusion se manifeste dans les récits d'*Effroyables jardins*, d'*Elle s'appelait Sarah* et aussi d'*Un secret*. Les trois films placent l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale dans le passé de leurs récits. En évitant une simple reconstitution, les scénaristes offrent ici aux spectateurs une série de méditations sur le passé où les événements maintenant placés ainsi dans un certain contexte, poussant les spectateurs à une contraire réflexion. Par exemple, Becker aborde une période difficile à travers son film *Effroyables jardins*, qui mène à une discussion sur les différences générationnelles dans le traitement de l'histoire, particulièrement dans un contexte familial. *Effroyables jardins* est effectivement une évocation de cette discussion intergénérationnelle à travers la relation père-fils. L'équipe des deux Becker, Jean le réalisateur et son fils Louis le producteur, se juxtapose avec le thème central du film, les dialogues qui existent entre un père et un fils. C'est un thème si important que Becker *père* réalise la troisième partie du court-métrage sur le tournage du film: après les sections au sujet de *L'équipe* et de *La technique*, on arrive à *Père et fils*. Ici, Becker parle candidement

¹³⁸ Jacques Chirac, *Discours à l'inauguration du Mémorial de la Shoah à Paris*, 25 janvier 2005, <http://www.lemonde.fr/societe/article_interactif/2007/05/15/les-discours-de-jacques-chirac_910136_3224_6.html>, accédé 29 septembre 2016.

au sujet de son rapport avec son propre père: “Je regrette de ne pas avoir plus de...plus de rapport avec mon père...oui je regrette beaucoup.”¹³⁹ Pour ne pas répéter l’histoire, Becker a décidé d’adapter le roman de Michel Quint après l’avoir lu, grâce aux suggestions de Louis. *Effroyables jardins* questionne le devoir d’un témoin à raconter une histoire difficile. C’est un hommage “aux saltimbanques, à la dérision, à l’humour, à la réhabilitation du père.”¹⁴⁰ Au début du film, Lucien (Damien Jouillerot) ne parle guère à son père. Il est toujours en colère et il est fâché contre le clown. André constate que Lucien ne rit jamais pendant le spectacle de son père. André lui demande pourquoi. “Tu n’aimes pas ton père?” Lucien répond franchement: “Mon père, si. Ce connard de clown, non!” Damien Jouillerot est aussi interviewé pour le *Film du film*. Il explique la position complexe de Lucien comme fils de son père: “un petit peu de haine pour cet homme mais en même temps un peu d’amour parce que c’est quand même son père...Lucien comprend pas son père.”¹⁴¹ Cette absence de compréhension mutuelle vient d’un manque de communication. André Dussolier (acteur qui joue le rôle d’André) soutient que:

Il y a des rapports particuliers entre un père et un fils, ils ne peuvent pas tout se dire...Les communications ne sont pas toujours forcément faciles. Et si un père vient de commencer à raconter des choses, peut-être ça éclair tout d’un coup son regard change et s’attendrit sur son père qui tout d’un coup devient un homme et non plus son père.

Le film vise à briser ce silence intergénérationnel commun autour des sujets troublants du passé. Jacques comme père et Martin comme fils trouvent la communication difficile. Il est intéressant de noter que c’est André (André Dussolier) qui raconte l’histoire au fils de Jacques (Jacques Villeret). Ce sont la réponse de Lucien et son ignorance de l’identité de Madame Gerbier qui poussent André à raconter l’histoire de l’époque qui inspira le clown de Pouzay. Après l’avoir entendu, le fils comprend les motivations nobles de son père. La valeur de confronter le passé est soulignée encore une fois par Jean Becker: “Je pense qu’il

¹³⁹ *Tournage d’Effroyables jardins* (2003), Canal+.

¹⁴⁰ Gwen Douguet, “Thierry Lhermitte : ‘Just à louer’”, *Le Figaroscope*, 26 mars 2003.

¹⁴¹ *Tournage d’Effroyables jardins* (2003), Canal+.

faut continuer à parler des périodes difficiles de notre histoire mais qu'il faut aussi s'efforcer d'atténuer les haines."¹⁴² La réconciliation finale entre Jacques et Martin est un symbole d'espoir que la nouvelle génération confrontera son passé difficile et tentera de créer une société plus vigilante et plus compatissante.

C'est en mémoire d'un inconnu héroïque (le soldat allemand) que l'instituteur, depuis, fait le clown¹⁴³; un choix inspiré par la compassion. Les relations franco-allemandes, en fait, les relations *humaines* en général et la mémoire de la guerre, sont des thèmes centraux d'*Effroyables jardins*. La représentation homogène d'un adversaire diabolisé (celui d'un Nazi) avait eu naguère pour vocation de ressouder la communauté nationale.¹⁴⁴ L'humanisation de l'ennemi est une métaphore souvent employée par le cinéma pour souligner la folie de la guerre. Derrière chaque Nazi, il y a toujours un humain. Derrière un résistant, il y a parfois un lâche. Mais c'est aussi une métaphore un peu sentimentaliste et *Effroyables jardins* n'échappe pas aux critiques d'être simplement un gentil film familial sans substance et sans commentaire politique accusé d'avoir glissé sur les faits plus difficiles du passé. Isabelle Regnier suggère que, selon le film de Becker, "tout le monde est un peu coupable mais on peut tout pardonner avec un bon numéro de cirque ou une chanson de Charles Trenet."¹⁴⁵ On demande au réalisateur d'*Effroyables jardins*, Jean Becker, pourquoi il tourna le film. Sa réponse:

Il y avait 90% des gens qui s'ennuyaient et attendaient que ça se passe. Ceux-là espéraient surtout avoir assez d'argent à la fin du mois pour se nourrir et habiller leurs gamins. Et parmi ces 90% il y avait toujours des résistants 'de la dernière heure...qui attrapaient subitement un coup de résistance. De la même manière, il n'y avait pas que des 'salauds' chez les soldats allemands. Certains ne supportaient plus cette guerre et faisaient ce qu'on leur disait de faire à contrecœur. "C'est ce que j'ai essayé de mettre en valeur dans ce film."¹⁴⁶

¹⁴² Lepage, "La Résistance en jouant".

¹⁴³ Annie Coppermann, "En mémoire du clown", *Les Echos*, 26 mars 2003.

¹⁴⁴ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, (Paris: CNRS Editions, 1997), p. 271.

¹⁴⁵ Isabelle Regnier, "Effroyables jardins", *Le Monde*, 28 mars 2003.

¹⁴⁶ Jean-Luc Wachthausen, "Becker: 'L'Occupation telle que je l'ai vue'", *Le Figaro*, 26 mars 2003.

Une autre représentation plus humaniste de l'occupant se présente dans *Le Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1949) mais aussi plus récemment dans l'adaptation britannique de l'œuvre célèbre d'Irène Némirovsky, *Suite Française* (2014, Saul Dibb). Ces deux films incluent une autre représentation sensible d'un soldat allemand. Selon Lindeperg, on voit dans *Le Silence de la mer*, pour la première fois sur les écrans français, la résistance à l'occupant qui s'exprime sous la seule forme d'une réprobation muette.¹⁴⁷ La même forme de résistance est présentée dans le récit de *Suite Française*, où, comme les Français du *Silence de la mer*, une famille (ici une jeune femme mariée et sa belle-mère) est forcée d'héberger un soldat allemand. La deuxième forme de résistance se distingue par sa représentation de la continuité et la chute de cette réprobation muette. Ce qui reste seulement implicite dans l'œuvre de Melville (l'amour se développant entre la jeune française et l'Allemand), est bien exploré à travers les personnages de Lucile Angellier (Michelle Williams) et du Lieutenant Bruno von Falk (Matthias Schoenaerts) dans *Suite Française* qui forment un rapport interdit par la situation dans laquelle ils se trouvent. Dans le film d'adaptation plus moderne, il est impossible pour Lucille, comme représentant d'une nouvelle génération, de nier l'humanité de l'officier allemand de qui elle tombe amoureuse. Ces deux films, ainsi qu'*Effroyables jardins*, mettent en question l'identification nette de « l'ennemi » et évoquent une vision plus nuancée et vigilante de son identité qui permet la glorification de ce qui peut distinguer des héros et des vilains peu importe leurs nationalité ou allégeance. Chaque camp pendant la guerre fut composé de divers groupes identitaires. Ce sont ces personnages qui représentent la nouvelle génération (la nièce dans *Le Silence de la mer*, Lucile dans *Suite Française* et Martin dans *Effroyables jardins*) qui font face à cette vision complexe du passé qui, par extension, influencera leur perception du monde actuel.

¹⁴⁷ Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 262.

Un autre film récent conscient de son devoir de mémoire est *Elle s'appelait Sarah* (2010), film qui, d'après Cécile Murat de *Télérama*, se concentre sur la culpabilité que chacun éprouve face à ses actes.¹⁴⁸ Adapté d'un roman de Tatiana de Rosnay (2007, France Loisirs), le film de Gilles Paquet-Brenner est basé sur une histoire individuelle fictive qui chevauche deux époques, traitant l'héritage de l'Occupation dans la société française contemporaine. Julia (Kristin Scott-Thomas), journaliste contemporaine (2009) cherche la vérité à travers une enquête exigeante, personnelle et émotionnelle sur l'histoire d'une jeune Juive qui vécut pendant l'Occupation, Sarah Starzynski. Le passé est une histoire dans l'histoire d'*Elle s'appelait Sarah*; c'est une histoire qui comprend des choix difficiles qui doivent être aussi acceptés et résolus afin que les personnages contemporains puissent se réconcilier avec leurs passés individuels et devenir des membres conscients et vigilants d'une société cohérente qui continue à confronter son passé difficile.

Elle s'appelait Sarah crée des personnages complexes, « gris », c'est-à-dire ni coupables ni héroïques¹⁴⁹ qui font partie de ces deux sociétés françaises fragmentées...celle de l'Occupation et celle du présent. La culpabilité du personnage principal (Sarah) est un thème central du film qu'on peut mettre en parallèle avec le désir contemporain de Julia d'expié la culpabilité de l'Holocauste. Le jour de la rafle, Sarah essaie de protéger son frère, le cachant dans un placard. Elle ferme la porte et garde la clé. Mais après avoir passé trois jours au Vél-d'Hiv, elle se rend compte qu'elle a fait une erreur. Elle doit trouver Michel mais elle ne peut pas s'échapper. Sa mère lui dit: "Tu vois! On aurait dû l'emmener avec nous!" Dans leur douleur, les parents impliquent que Sarah est responsable du destin de Michel. Plus tard, après avoir été séparée de ses parents, Sarah s'échappe du camp et trouve abri chez un vieux couple, les Dufaure dans un village près du camp. Ce sont des Français ordinaires qui sont devenus vigilants en protégeant cette petite fille.

¹⁴⁸ Pierre Murat, "Les fantômes du Vel d'Hiv", *Télérama*, 13 octobre 2010.

¹⁴⁹ Axelle Ropert, "Elle s'appelait Sarah de Gilles Paquet-Brenner", *Les Inrockuptibles*, 13 octobre 2010.



Image 228: Julia (Kristin Scott-Thomas) dans *Elle s'appelait Sarah* (2010)



Image 229: Sarah (Mélusine Mayance) au Vél-d'Hiv



Image 230: Sarah cache son petit frère Michel (Paul Mercier) dans le placard pour le protéger



Image 231: Le désespoir de la famille Starzynski

Le vieux couple l'accompagne à Paris, néanmoins, malgré ses efforts, Sarah ne garde pas la promesse qu'elle avait faite à Michel, et arrive trop tard. En voyant son frère mort, Sarah hurle "Je suis désolée." C'est un traumatisme extrême qui va la hanter pendant le reste de sa vie. Le choix de Sarah de cacher Michel se distingue du roman où Michel se cache lui-même. C'est ici un 'choix artistique' de Paquet-Brenner comme réalisateur pour souligner la culpabilité de Sarah dans le film. En raison de la tristesse profonde qu'elle ressent après la mort de toute sa famille, Sarah se suicidera en 1966. Cette histoire tragique évoque le pardon qu'on se refuse à soi-même, mais qu'on espère toujours des autres.¹⁵⁰ *Elle s'appelait Sarah* traite l'histoire dans sa propre histoire pour rendre hommage aux victimes du passé (et ses protecteurs) mais aussi pour transmettre un message de vigilance pour les générations à venir pour qu'il n'y aurait pas plus de victimes comme Sarah.

Paquet-Brenner explique son approche introspective qui reconnaît la distance chronologique entre son film et les événements qu'il voulait représenter:

C'est peu dire qu'on nous a mis des bâtons dans les roues, *La Rafle* se veut pédagogique, centrée sur le passé et l'Histoire avec un grand H. Nous, on échappe au pesant devoir de mémoire en posant la question: comment le passé résonne dans le présent et comment l'affronter pour construire le futur? On rend le propos plus accessible et identificateur, et surtout jamais moralisateur ou sentimentaliste.¹⁵¹

Le film met l'accent sur le pouvoir de la mémoire universelle. En effet, à travers cette exploration contemporaine de Julia, son engagement commémoratif est si puissant qu'il change sa vie. Elle quitte son travail, son mari et la France; enfin, elle quitte sa vie du passé pour commencer une nouvelle vie avec sa fille, Sarah. Elle est dédiée à la protection de cette nouvelle Sarah, consciente de l'histoire triste de la femme qui avait inspiré le nom. Le trajet de Julia d'une vérité historique et personnelle, voyage à travers les zones historiques, géographiques et générationnelles dans sa représentation d'une identité française après les

¹⁵⁰ Murat, "Les fantômes du Vel d'Hiv".

¹⁵¹ Barbara Théate, "Kristin Scott Thomas et les fantômes du Vel' d'Hiv", *Le Journal du Dimanche*, 10 octobre 2010.

événements de l'Occupation. C'est la reconnaissance (évidente dans *Elle s'appelait Sarah*) de la distance chronologique entre le passé et le présent dans lequel le film est tourné qu'Eric Libiot de *L'Express* célèbre dans son article:

Elle s'appelait Sarah réussit tout ce que *La Rafle*, de Roselyne Bosch, n'a pas su, pu ou voulu faire: traiter de la rafle du Vel-d'Hiv et de ses conséquences en s'interrogeant sur la trace que laisse cette tragédie dans les consciences d'un XXI^e siècle parfois oublieux.¹⁵²

La volonté de se connecter à un passé difficile est un des buts du réalisateur. Parlant avec Barbara Théate du *Journal du Dimanche*, il expliqua:

Pour que chacun puisse se sentir concerné, indépendamment de ses opinions ou de ses origines. Comme l'héroïne, une femme d'aujourd'hui ni juive ni française, qui va être intimement touchée par une histoire qui n'est pourtant pas la sienne.¹⁵³

Kristin Scott-Thomas dit qu'elle se retrouvait dans la nature de Julia: "cette femme qui vit plein de choses en même temps et fait face à de nombreux problèmes et questionnements me ressemble."¹⁵⁴ Julia représente nos bonnes intentions, au présent, qui veulent savoir et qui veulent confronter le passé et ses événements difficiles. La scène filmée au Mémorial de la Shoah montre l'immensité de l'Holocauste. Venant immédiatement après la scène poignante dans laquelle Sarah et sa mère sont séparées dans le passé, Sarah s'évanouit et une chanson juive chantée par une jeune fille noie les cris des Juifs du passé. Cette chanson continue pendant quelques secondes et on se trouve alors transporté au présent où l'on retrouve une Julia silencieuse dans la crypte. Une grande chambre vide à l'exception d'un tombeau; l'étoile de David et une flamme éternelle. D'innombrables noms inscrits sur les murs sont imposés sur le cadre pendant quelques instants. Julia est submergée par ce décor mais aussi par l'émotion de cette expérience. Quand Julia fait son entrée dans la salle des enfants déportés, une chambre où trois murs sont couverts des photographies de ces enfants pendant l'Occupation, on n'entend que les pas de Julia. Ici, dans cet espace de

¹⁵² Eric Libiot, "En adaptant le roman de Tatiana de Rosnay *Elle s'appelait Sarah*, Gilles Paquet-Brenner saisit l'écho de la rafle du Vel-d'Hiv dans les consciences du monde aujourd'hui. Un film magnifique. Et une aventure hors norme.", *L'Express*, 13 octobre 2010.

¹⁵³ Théate, "Kristin Scott Thomas".

¹⁵⁴ Emmanuèle Frois, "Kristin Scott Thomas dans la tourmente", *Le Figaro*, 12 octobre 2010.

commémoration, les spectateurs partagent une minute de silence pour rendre hommage aux victimes avec elle. L'image est austère, n'utilisant que les noirs, les blancs et les gris. Le plan comprend Julia, cadrée par deux murs de photographies, qui considère le troisième mur que les spectateurs ne peuvent pas voir. Il est implicite que ce mur caché porte plus de noms comme si la caméra ne peut pas capturer toute l'ampleur de l'horreur de cet événement. Mais la caméra de Paquet-Brenner, et comme celle des autres réalisateurs contemporains, peuvent transmettre un message pertinent aux spectateurs contemporains; que la mémoire des événements du passé reste importante pour maintenir un sens de vigilance contemporain.

Une autre scène marquante est la conversation entre Julia et l'historien au Mémorial qui représente directement deux contemporains qui font leur 'devoir de mémoire.' Cette conversation au présent révèle le sentiment contemporain qui entoure toujours l'Occupation et le comportement des Français de cette époque. Le bureau de l'historien est rempli des photos des victimes. En parlant de ces victimes, l'historien explique:

Certains sont les enfants du Vél-d'Hiv mais tous font partie des 11.000 enfants déportés de France...Le principe de mon travail est d'échapper aux chiffres et aux statistiques, pour donner un visage, une réalité à chacun de ce destin...Ce travail est nécessaire et sans doute aussi cathartique.

Il est clair que l'historien considère son travail comme son devoir. Cette scène rend hommage aux victimes et aussi aux « militants » qui tentent de conserver leurs mémoires. Cette conversation fait entrer Julia dans son investigation dans l'histoire des enfants juifs. Ce phénomène d'auto-identification est souvent employé par les conteurs pour améliorer le rapport entre le spectateur et le protagoniste. Ces techniques narratives poussent les spectateurs d'imaginer qu'ils se trouvent dans une situation comme la rafle et puis leur demandent: Qu'est-ce que vous auriez fait dans la même situation? Julia mentionne à l'historien que les Tezac, sa belle-famille, a déménagé dans un appartement dans le Marais en août 1942.



Image 232: Julia visite le Mémorial de la Shoah à Paris



Image 233: Une conversation difficile entre Julia et l'historien, Franck Levy (Simon Eine)



Image 234: Les fantômes réels de l'appartement des Tezac

Quand Julia admet la date de mauvais augure (seulement un mois après la rafle), on entend le bruit de tonnerre. Symboliquement, une tempête est sur le point d'arriver. L'appartement en fait a appartenu à une famille juive, les Starzynski. Ce fait touche Julia et durcit son regard sur les Tezac. C'est un personnage contemporain qui peut, grâce à la distance chronologique, considérer l'histoire immense de l'Holocauste. Ici, elle représente une nouvelle génération qui se met consciemment en face des événements sombres du passé. C'est dans cet espace commémoratif et intergénérationnel où la transmission des messages optimistes et vigilants peut se produire.

La curiosité de la nouvelle génération est aussi le thème central d'*Un secret* (Claude Miller, 2009). Le film suit quatre récits (séparés chronologiquement) pour raconter l'histoire d'une famille juive française et se concentre sur le parcours d'un jeune homme confrontant les hontes du passé afin de créer son propre avenir. Les chronologies se distinguent par l'utilisation de la couleur. Le présent (des années 80) est monochrome pendant que les récits du passé sont en couleur. Le présent ne deviendra pas coloré avant l'instant où les personnages confrontent bien les fantômes du passé. Le film suggère que c'est par l'acceptation du passé, qui se compose d'aspects positifs et négatifs, que les personnages peuvent éviter le malaise et l'ambiguïté (les deux symbolisés par les tons gris) et entrer dans un nouvel avenir optimiste et plein de couleur. Dans une chronologie du passé, François est un jeune garçon, né à la fin de la guerre. Très tôt, il décrit le silence entourant les expériences de l'Occupation par une voix off: "Etrangement, mes parents ne m'ont jamais parlé de l'Occupation...comme un secret honteux." Pour remplir ce silence, il invente le propre récit hypothétique de son passé, récit qui lui donne un frère imaginaire. Plus tard, grâce aux conversations avec sa voisine Louise (Julie Depardieu) il découvre la vérité: en réalité il a eu un demi-frère, Simon (Orlando Nicoletti), le résultat du premier mariage de son père (Maxime [Patrick Bruel]) avec Hannah (Ludivine Sagnier).



Images 235-238: Les chronologies différentes d'*Un secret* (2007) qui racontent les histoires de Simon (en haut) et de François pendant son enfance, son adolescence et finalement son âge adulte

A l'époque, la mère de François (Tanya [Cécile de France]) s'était mariée au frère d'Hannah, Robert (Robert Plagnol). Pendant la guerre, et bien que le régime de Vichy introduisit des lois répressives contre les Juifs, Maxime tombe amoureux de Tanya. Consummée par la peur et la jalousie, Hannah est alors perturbée par cela. Elle, avec Simon, Louise et sa belle-sœur Esther (Nathalie Boutefeu) tentent de passer la Ligne de Démarcation pour échapper aux rafles. Il leur faudra attendre la nuit dans une auberge à deux kilomètres de la ligne. Les gendarmes français arrivent et demandent leurs cartes d'identités. Confuse, Hannah leur donne sa carte d'identité juive au lieu de sa fausse carte. Simon revient de la salle de bains et elle dit simplement: "C'est mon fils." Ces mots détermineront le destin de Simon et tous deux seront alors arrêtés. L'épilogue du film révèle ensuite qu'ils sont morts à Auschwitz quelques jours après. Les circonstances autour de cette arrestation créent la tension et la honte familiale au centre du film. François mentionne que Louise ne peut pas parler de cet acte délibéré. Après cette réalisation, François, en tant que narrateur, médite sur ce secret honteux:

On ne parlerait plus de la guerre, on ne prononcerait jamais les noms des disparus. On modifiait l'orthographe de notre nom. Et depuis que je peux les nommer les fantômes me laissent tranquilles. Peu à peu, ils devenaient mes alliés dans le travail que j'avais entrepris pour sortir mes petits patients de leur ennemi.

C'est François l'adulte qui visite le bureau de Serge Klarsfeld pour faire l'enquête. Il découvre le parcours de Simon et Hannah et le répète à son père: "Je lui ai rapporté l'affaire recueilli par Serge Klarsfeld: Le numéro de convoi, la date de départ pour Auschwitz (le 18 août 1942), leurs morts le lendemain matin." Après avoir révélé les recherches de Klarsfeld, François (par voix off) raconte en détail le destin de ses parents. A la fin du film, du fait de leur santé défaillante, ses parents décident de mettre fin à leurs jours. L'épilogue d'*Un secret* se passe dans un cimetière de chiens que François visite avec sa fille Rose. La couleur revient alors encore une fois à l'image, le gris est comme laissé dans le passé.



Images 239 et 240: Les deux couples au centre du récit, Maxime (Patrick Bruel) et Tanya (Cécile de France), et Maxime et Hannah (Ludivine Saignier)



Images 241-243: La trahison d'Hannah qui déterminera son destin ainsi que celui de son fils, Simon (Orlando Nicoletti)

Le cimetière se situe à côté d'un château abandonné auparavant occupé par Josée de Chambrun, fille de Laval. La voix off de François cite:

Devant ce cimetière, entretenu avec amour par la fille de Laval, une figure qui avait envoyé Simon, Hannah et tous les autres vers la mort, l'idée de raconter notre histoire m'est venu. Pour que, enfin, nous sortions du silence.

Pour conclure, la voix de Rose liste des noms, tout d'abord les noms des chiens puis les prénoms typiquement juifs (Sarah, Nathan, Esther, etc.). Cet acte commémoratif de nommer les victimes est accompagné par les images des Murs de Noms au Mémorial de la Shoah. Cette séquence finale suggère que c'est l'identification des morts et la confrontation du passé qui permet à François (et la nouvelle génération symbolisée par Rose) de vivre dans un avenir plus vigilant et plein d'espoir. La séquence finale d'*Un secret* est un exemple du goût des films historiques contemporains à inclure un épilogue afin de mieux placer le récit dans le passé et de commenter à travers un œil contemporain les événements qui venaient de se passer à l'écran.

4. Les séquences finales

L'influence des séquences finales sur les messages transmis par les films sera analysée dans cette partie. En effet, les fins de films jouent un rôle crucial dans les représentations de l'histoire sur l'écran car ces séquences créent une atmosphère qui colle aux spectateurs même après le film. Le réalisateur, le monteur, le scénariste veulent tous manipuler les dernières séquences des films afin d'augmenter l'impression finale. De même que les mots finals prononcés avant de mourir, ces moments finals sont construits avec soin. Par exemple dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars*, pendant la dernière séquence du film, François Mitterrand est sur le point de mourir. Après avoir lu les biographies des grands hommes, Mitterrand admet qu'il est déçu par leurs phrases de conclusion. Il dit à Antoine: "Je pense que certains ont préparé leur texte."



Image 244: François (Mathieu Amalric) au présent avec sa fille Rose (Amelia Jacob)

Mitterrand considère la folie d'un homme qui essaie de prononcer les mots finals parfaits et le film entier médite sur l'héritage qui reste après la mort. Cette reconnaissance de l'importance d'articuler les bons mots à la fin de la vie d'un homme peut être mise en parallèle avec l'importance de construire les bonnes séquences pour conclure un film.

La technique de placer le récit central du film dans le passé de ses personnages répond au besoin de ne pas limiter la pertinence des films historiques au passé et permet un profond engagement critique aux spectateurs avec les représentations de l'histoire. *Indigènes* (2006, Rachid Bouchareb), *Effroyables jardins*, *Les Misérables* (1995, Claude Lelouch), *Un héros très discret* (1996, Jacques Audiard), et *Elle s'appelait Sarah* analysent les événements qui se passent au cours de l'action et parfois même les remettent en question en les cadrant dans le passé. Ces films essaient parfois de transmettre un message d'espoir ou de vigilance. Les personnages centraux, et par extension les spectateurs, ont la capacité de prendre du recul sur leurs actions et de commenter le parcours auquel ils sont en train de participer. Par exemple, à travers une épilogue, *Indigènes* montre Abdelkader au présent (de 2006), *Effroyables jardins* cadre son récit entre les scènes des années 60 où l'on trouve Jacques et André reflétant sur leurs expériences passées de la guerre, et le mariage de Salomé à la fin des *Misérables* propose un avenir optimiste pour les protagonistes principaux. Le récit d'*Un héros très discret* se termine dans le présent du vieil Albert Dehousse, Français qui fait semblant de résister pendant le chaos de l'immédiat d'après-guerre. Comme Albert déclare au début du film: "les vies les plus belles sont celles qu'on invente." Cette idée pousse sa mère à inventer une fausse histoire concernant la mort de son époux, le père d'Albert. Quand Albert découvre la vérité, son père était un ivrogne et pas un héros militaire, sa mère demande: "Qui préfères-tu croire?" A la fin du film, le vieil Albert (Trintignant), demande à l'intervieweur hors du plan:



Image 245: Le vieil Abdelkader (Sami Bouajila) à la fin d'*Indigènes* (2006)



Image 246: Le vieil Albert (Jean-Louis Trintignant) à la fin d'*Un héros très discret* (1996)

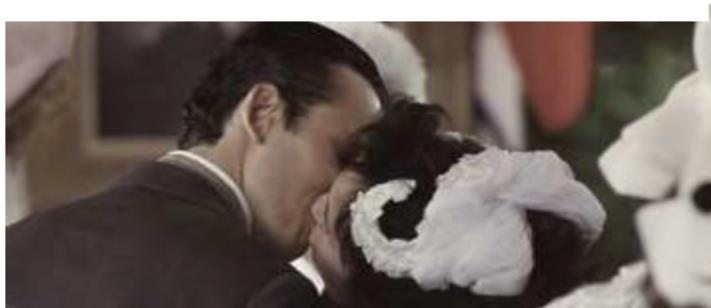


Image 247: Le mariage de Salomé (Margot Abascal) et Marius (Michaël Cohen) à la fin heureuse des *Misérables* (1995)



Image 248: La nouvelle Sarah à la fin d'*Elle s'appelait Sarah* (2010)

“Qu’est-ce que vous pensez de mon récit? Ça vous a plu? Vous trouvez que j’ai eu l’air naturel?” Ces questions inattendues et bouleversantes mettent en question tout ce qui s’est passé avant. A qui est-ce que le spectateur peut faire confiance? La fin du film est un mélange de témoignages qui donnent une suite de réponses contradictoires sur le destin d’Albert après son arrestation. L’administration a eu hâte d’éviter le scandale, alors il ne dénonce pas Albert pour sa grande déception. Il est arrêté pour la bigamie (Irène était encore sa femme quand il s’est marié avec Servane). En plus, on découvre qu’il a continué d’éviter la responsabilité avec une carrière illustre dans l’administration française, comme Maurice Papon, par exemple. Les voix des témoins deviennent indiscernables et la musique, accompagnée par les images de musiciens, s’amplifient. Ces techniques cinématographiques rappellent aux spectateurs la nature du film qui reste toujours manipulatrice. Elles leur rappellent aussi qu’ils sont en train de regarder un film qui utilise différents outils pour reconstruire l’histoire du passé, une vérité pour n’importe quel autre film historique. Audiard vise ici à souligner les outils utilisés pour créer un film qui exige un examen approfondi et une vigilance chez ses spectateurs; bref, il ne faut pas être séduit ni manipulé par de ‘belles’ histoires même si on préfère les croire.

Mais c’est surtout la conclusion d’*Elle s’appelait Sarah* qui mêle les thèmes de l’espoir et de la vigilance à travers sa réflexion contemporaine sur l’histoire. La séquence finale se situe deux ans plus tard après la découverte du destin de Sarah (2011). William, fils de Sarah, vient de retourner d’un pèlerinage en France pour découvrir l’identité de sa mère qui, pour lui, était inconnue. On découvre que Julia (héroïne contemporaine qui enquête sur le passé de Sarah) a appelé sa fille Sarah en sa mémoire. William est si touché qu’il pleure. Dans une interview avec Emmanuèle Frois dans *Le Figaro*, Kristin Scott Thomas déclara: “les larmes au cinéma, on doit les utiliser au compte-gouttes, sinon c’est

pénible, horripilant.”¹⁵⁵ Une nouvelle Sarah représente l’expiation de la culpabilité et l’espoir d’un enfant qui a le pouvoir de façonner un meilleur avenir. Sarah, la fille de Julia, semble représenter le désir de trouver un équilibre entre l’acceptation des horreurs du passé et la construction d’un meilleur avenir. Eric Libiot écrit que “*Elle s’appelait Sarah* n’est pas un cours d’histoire et, du coup, il interpelle la jeune génération.”¹⁵⁶ Il continue en décrivant le film comme appel “aux jeunes générations de se construire un avenir...avec Sarah.”¹⁵⁷ Ayant reçu de nombreuses critiques positives depuis sa sortie en 2010, Libiot n’est pas le seul à avoir applaudi le film. Selon Barbara Théate, critique pour *Le Journal du Dimanche*, “la grande réussite du film est de ne pas tenter de tirer sur la corde sensible et qu’il pose du coup la question très pertinente du traumatisme sur les générations futures et interpelle sur le comportement des Français durant cette période.”¹⁵⁸ Julia, personnage principal d’*Elle s’appelait Sarah*, nomme sa propre fille Sarah en l’honneur du personnage principal. Paquet-Brenner rend hommage aux victimes mais son film nous présente une vision optimiste de l’avenir en utilisant son dernier plan pour montrer une très jeune fille, la fille de Julia, appelée Sarah. Clairement, ce geste est un message d’espoir et de désir d’apprendre des leçons et des erreurs du passé.

La majorité des films récents de guerre se terminent avec un message d’espoir en dépit des horreurs ou des obstacles qu’ils viennent de montrer. Par exemple, l’ambiance finale des *Misérables* est une célébration. Henri Fortin est devenu le maire de la ville et officie le mariage entre la fille Ziman, Salomé et Marius. Les Ziman ont tous survécu à la guerre et sont tous contents d’être ensemble. La dernière image du film est la danse joyeuse de tous les personnages principaux qui fait référence à l’ouverture du film, renforçant la citation répétée:

¹⁵⁵ Frois, “Kristin Scott Thomas dans la tourmente”.

¹⁵⁶ Libiot “En adaptant le roman de Tatiana de Rosnay...”.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Théate, “Les fantômes du Vel d’Hiv”.



Images 249 et 250: Le début et la fin des *Misérables*
(1995)

“L’histoire du monde ne consiste que de deux ou trois histoires qui se répètent.” Ils dansent ensemble et forment une société unie dans la jubilation de la fin de la guerre. La fin de *Lucie Aubrac* (1998, Claude Berri) est également heureuse, Lucie et Raymond (Carole Bouquet et Daniel Auteuil), avec leur jeune fils, échappent aux Allemands et embarquent dans un avion pour Londres. Similairement, les derniers moments de *Laissez-passer* (2000, Bertrand Tavernier) montrent Jean Devaivre (Jacques Gamblin) qui, après avoir découvert l’arrestation de son ami, Le Chanois, décide de quitter les studios de la Continental et de ne pas revenir pour éviter le même destin. Il fait du vélo dans le paysage et une voix off du réalisateur, Tavernier, décrit les exploits d’après-guerre des personnages centraux. Ces détails sont conclus avec une anecdote d’une conversation entre les deux scénaristes (Tavernier et le vrai Devaivre):

Tavernier: 53 ans plus tard, en avril 2000, Devaivre me déclara que s’il doit revivre cette période, il serait si bête pour faire exactement la même chose.

Cette réaffirmation de son engagement en tant que résistant pendant la guerre, même après des décennies pour réfléchir, illustre toute l’approche de la séquence finale; celui de transmettre un message positif aux spectateurs contemporains.

Même *La Rafle*, qui représente directement la rafle du Vél-d’Hiv se termine de manière optimiste. Annette (Mélodie Laurent) est réunie avec Noah (Mathieu/Romain Di Concerto), et Joe Weismann (Hugo Leverdez) est sur le point d’être adopté par une nouvelle famille. Joe Weismann a survécu mais est psychologiquement marqué par les événements. Le film aurait pu être clos avec le visage troublé de Joe en regardant le carrousel déjà montré au début du film avec un signe: “Interdit aux Juifs.” Après sa courte réunion avec Annette, Joe observe un carrousel dans un parc. La caméra se fixe sur son regard triste et accusateur. Au lieu de conclure son film avec cette image provocatrice, qui s’alignerait avec le message accusateur du film sur le rôle complice des autorités françaises de l’époque, Bosch décide plutôt de terminer avec une série de messages écrits sur l’écran

qui créent un ton optimiste. Un texte blanc est déroulé sur un écran noir détaillant les chiffres des victimes de la rafle qui donnent à réfléchir sur l'Holocauste et le rôle actif des autorités françaises. Cependant, la phrase finale évoque l'espoir et l'admiration:

Vichy et les Allemands espéraient rafler 24.000 personnes. Mais au matin de la Rafle, des parisiens courageux contribuèrent à cacher 10.000 Juifs; hommes, femmes et enfants.

En concluant son histoire sur ceux qui furent sauvés (et sur ceux qui les sauvèrent) le film rappelle encore une fois aux spectateurs qu'il exista des Français qui furent vigilants contre l'Occupant et les atrocités qui les entourèrent. Les Parisiens, et par extension les Français, sont rachetés par les actes d'un petit groupe de gens. Ce concept du rachat est incorporé ici, et dans d'autres films, pour évoquer un sens de l'espoir et de la vigilance. Face à la mort, Missak Manouchian écrivit dans sa lettre finale prononcée à la fin de *L'Armée du crime*:

Bonheur à ceux qui vont nous survivre et goûter la douceur de la Liberté et de la Paix de demain. Je suis sûr que le peuple français et tous les combattants de la Liberté sauront honorer notre mémoire dignement...Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité après la guerre qui ne durera plus longtemps. Bonheur à tous...Je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal ou qui ont voulu me faire du mal sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et ceux qui nous ont vendus.

Ici, Manouchian, face à la mort, pardonne à ses ennemis. Cette lettre, immortalisée par un poème d'Aragon, *Les Strophes pour se souvenir* (1955)¹⁵⁹, est célébrée parce qu'elle évoque un espoir pour un avenir optimiste que l'écrivain ne verra jamais. Guédiguian, en terminant ainsi son film avec ce texte, 'honore la mémoire du groupe Manouchian dignement' faisait échos à la lettre de Manouchian dans laquelle il exprime sa certitude que sa mémoire, et celles de ses camarades, ne seraient jamais oubliées. Ce phénomène implique que c'est en étant vigilant qu'un meilleur avenir serait possible.

La représentation du processus d'un personnage, ou plutôt d'un héros, qui se transforme pour se racheter est présenté dans *Monsieur Batignole* avec le personnage

¹⁵⁹ Ecrit en 1955 par Louis Aragon, *Les Strophes pour se souvenir*, rend hommage au Groupe Manouchian et incorpore les mots finals qui se trouvent dans la lettre de Missak lui-même. Quatre ans plus tard, le poème fut mis à la musique et chanté par Léo Ferré pour son album, *Les Chansons d'Aragon* (1959) sous le nom de *L'Affiche rouge*.

principal. Après avoir fait passer les enfants juifs à la frontière suisse, Edmond Batignole (Gérard Jugnot) décide de les accompagner et de maintenir son rôle de protecteur. Le texte qui se déroule sur l'écran à la fin de *Monsieur Batignole* révèle que Batignole restera avec les enfants en Suisse jusqu'à la fin de la guerre. Les enfants ne reverront pas leurs parents mais le message final du film est encore celui de l'espoir parce qu'ils ont gagné un nouveau père; ce Monsieur Batignole. Un Français ordinaire peut ainsi se transformer et se racheter. Les résistantes au centre des *Femmes de l'ombre* trouvent aussi le rachat. Louise est la seule survivante d'une mission réussie grâce aux sacrifices des autres femmes. Elle honore leur mémoire en allumant une bougie dans une église. Le film finit par commémorer leurs actes d'héroïsme dans un lieu de vénération. Après leur hésitation initiale, tous les personnages sont pleins d'espoir et de vigilances envers les obstacles qu'ils affrontent. Le désir de faire partie d'une communauté dans la Résistance et de lutter pour une cause noble, présent dans ces deux films, se rapporte bien à ce que Chirac essaya d'exprimer dans son allocution; notamment, ceci est notre lutte – alors même que les ennemis sont différents, la lutte continue à ce jour. D'après lui, "cet incessant combat est le mien autant qu'il est le vôtre."¹⁶⁰ Louise, seule survivante visite une église. La joie de la victoire est couplée avec le chagrin de Louise. Elle fait allumer quatre bougies pour commémorer ses amis. Elle place une photographie devant les bougies et la caméra se fixe sur cet instant comme pour capturer leur solidarité. Après un instant, Louise quitte l'église à travers une porte ouverte comme pour se diriger vers la lumière d'un nouvel avenir. Les femmes sont rachetées par leurs choix de s'engager et, Louise, survivante, sera honorée par la nation.

¹⁶⁰ Jacques Chirac, 'Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, le 16 juillet 1995', *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.



Images 251-253: La fin des *Femmes de l'Ombre* (2008) qui se concentre sur le thème du rachat et de l'espoir pour l'avenir de la seule survivante, Louise (Sophie Marceau)

Le chapitre précédent détaille comment certains héros de l'époque ne jouissent pas de la même gratitude. La séquence finale d'*Indigènes* comprend un texte superposé à l'image d'un cimetière. La caméra se focalise sur les tombes musulmanes et le drapeau français: ces images symbolisent les sacrifices des soldats africains et de la nation française qui ne les reconnaît pas. Par cette séquence, qui révèle l'intention politique entière de son film (de dégeler les pensions militaires pour les vétérans africains), Bouchareb confronte une injustice de mémoire contemporaine. Au travers d'une représentation de l'histoire, il plaide la cause d'un changement dans le comportement du gouvernement français en relation à ses vétérans. En tant que réalisateur, Bouchareb reconnaît la distance chronologique entre le problème moderne et les événements historiques qui l'influencent. En réponse, il tourne un film, un acte de commémoration afin de réduire cet écart.

A travers un processus d'auto-identification, une généralisation des expériences des personnages, les spectateurs contemporains peuvent se rapporter à la situation ou au parcours qu'ils viennent de voir. Ces spectateurs observent un personnage qui triomphe sur les obstacles, un héros qui lutte selon ses principes, et un sens de responsabilité est comme inculqué. Les fins de nombreux films historiques sont allégoriques où les héros du passé deviennent des modèles pour le présent. Ces séquences finales, celles du même genre peuvent tenter de fournir une conclusion nette (souvent heureuse) du récit précédent, ou soient elles mettent en question les événements représentés afin d'inciter un sens de vigilance et éviter la répétition des erreurs du passé.

5. Conclusion

Il est clair que les thèmes de l'espoir et de la vigilance, qui sont encore pertinents de nos jours, sont incorporés dans les films français qui représentent l'Occupation. En présentant leurs personnages comme des modèles et des symboles, ces films tentent

d'inciter à une interprétation plus juste de l'image de l'histoire française. Dans son livre, *Histoire et Cinéma*, l'historien et critique Antoine De Baecque identifie les façons positives dont une société peut comprendre les représentations cinématographiques de son histoire comme véhicule de discussions du monde actuel.

Dans sa nature même, le cinéma est une forme d'enregistrement de la réalité qui possède une authenticité documentaire. Il donne forme à l'histoire du XXe siècle comme le roman a été la forme du XIXe. Ambitions de reconstitutions ou miroirs d'archives, l'histoire d'un art et l'histoire d'un siècle ont donc à faire ensemble, leur rencontre est des plus stimulantes. Le sens de l'Histoire passe par la mise en scène et le montage, et il y a bien plus d'Histoire dans une fiction cinématographique que dans une bande d'actualités filmées. Ces deux modèles de représentation que sont le cinéma et l'Histoire ont aussi en commun la capacité exemplaire de rendre le monde visible et lisible. Les hommes peuvent y puiser pour se figurer leur histoire et se constituer une vision du monde.¹⁶¹

Ce processus d'auto-identification ou de "se figurer" décrit par De Baecque permet de transmettre un message de devoir de mémoire chez la population contemporaine. Chaque film discuté utilisait leurs personnages et leurs séquences finales pour montrer la possibilité de résister face aux événements de crise. L'Occupation de la Deuxième Guerre mondiale fut une crise nationale pour la France dans laquelle la population fut fragmentée. Les représentations de cette époque et des problèmes sociaux deviennent ainsi des leçons contemporaines. Ces héros français défendirent la nation française pendant l'Occupation et leur vigilance continue de nos jours. Les films évoquent plutôt l'espoir et la vigilance en réponse aux conflits sociaux qui existent pendant l'Occupation et qui existent toujours aujourd'hui. Il semble que l'optimisme et la prise de conscience présentés dans ces films peuvent combattre les conflits sociaux d'aujourd'hui.

Ce chapitre a souligné l'importance de l'introspection à travers la commémoration des événements historiques. Il désigne le besoin d'introspection et d'auto-analyse sur les plans personnels, cinématographiques et nationaux. Puisque la population française continue de se diversifier, le concept d'une nette mémoire collective qui représente les

¹⁶¹ Antoine de Baecque, *L'Histoire-Caméra* (Paris: Editions Gallimard, 2008), p. 7.

expériences de chaque groupe identitaire est presque impossible. Mais, comme les films de cette thèse indiquent, les histoires de certains peuvent parler aux spectateurs contemporains. Au Mémorial de la Shoah de Paris, pendant la commémoration de la 70^e anniversaire de l'ouverture du camp d'Auschwitz, le Président François Hollande prononça: "La mémoire des crimes contre l'humanité n'appartient à personne, elle est notre héritage commun." Pendant ce discours, Hollande souligna aussi que la vigilance évoquée par Le Mémorial de la Shoah grâce à sa capacité d'élargir sa portée pédagogique hors de l'Holocauste:

C'est un lieu de vigilance, de clairvoyance, où on apprend que la mémoire est un engagement, un engagement contre toutes les haines, car le Mémorial commémore la Shoah, mais aussi tous les génocides, le 20^e anniversaire du génocide des Tutsis au Rwanda, et cette année il célébrera l'anniversaire du génocide des Arméniens.¹⁶²

Enfin, le rôle des films historiques, qui représentent ces événements du passé, les événements dont le nombre des témoins diminue rapidement, est de chercher des leçons contemporaines dans leurs récits et de les transmettre aux spectateurs. Les thèmes de l'espoir et de la vigilance incorporent les interprétations optimistes et sombres. Avoir de l'espoir, c'est l'optimisme. Etre vigilant, c'est à la fois le pessimisme et le réalisme en train de transformer.

¹⁶² François Hollande, "Discours au Mémorial de la Shoah à Paris pour marquer le 70^e anniversaire de l'ouverture du camp Auschwitz", *Présidence de la République Française*, 27 janvier 2015, <<http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-au-memorial-de-la-shoah-2/>>, accédé 16 septembre 2016.

Conclusion

Il est clair que nous, à l'époque moderne, arrivons à un tournant, alors que les gouvernements des pays du monde s'efforcent de trouver un équilibre entre les appels pour l'isolationnisme et ceux pour la mondialisation. Il y a un sentiment mondial anti-gouvernemental qui se manifeste dans la renaissance des mouvements nationalistes, incarnés par la popularité du Front National en France (sous la direction de Marine Le Pen) et les campagnes réussies du Président Donald Trump aux Etats-Unis, de Brexit au Royaume-Uni et même du parti One Nation ici en Australie. La rhétorique de ces mouvements partage une idéologie nationaliste qui se manifeste souvent comme la politique d'anti-immigration qui incite la peur des étrangers, la xénophobie et le racisme. Le résultat en est une position dangereuse dans un monde de plus en plus interconnecté. Comme le déclara la citation célèbre du Général Charles de Gaulle dans sa collection des *Lettres, notes et carnets* publié en 1951: "Le patriotisme, c'est aimer son pays. Le nationalisme, c'est détester celui des autres."¹ Cinquante ans plus tard, à la tribune de l'UNESCO en 2001, Chirac mit l'accent sur le conflit culturel et commémoratif qui persiste dans le 21^e siècle:

Dans un passé encore proche, contre les forces de haine, de rejet, d'incompréhension, s'est élevée la voix de l'humanisme, la puissance de la démocratie. Pour faire triompher cette voix encore, apprenons à nous comprendre, apprenons à parler, apprenons à travailler ensemble, dans le respect, la lucidité et la fierté de ce que nous sommes. Tel est le sens, tel est l'enjeu du dialogue des cultures, du partage des cultures.²

Avec ces propos, Chirac mit au front l'importance de la compréhension des cultures diverses, un besoin qu'il tenta lui-même de faciliter en établissant le Musée du Quai Branly, un musée pour le dialogue des cultures qui fêta ses dix ans en 2016. Selon Chirac,

¹ Charles de Gaulle, *Lettres, notes et carnets, 1905-1951* (Paris: Plon, 1984).

² Jacques Chirac, *Discours prononcé à la tribune de l'UNESCO*, Paris, 15 octobre 2001, http://www.jacqueschirac-asso.fr/les-grands-discours-de-jacques-chirac/?post_id=2539, accédé 29 septembre 2016.

comme il le déclara à l'inauguration du Mémorial de la Shoah en 2005, «si la France est déterminée à la vigilance, à l'intransigeance dans son combat contre le refus de l'autre, c'est parce qu'elle n'ignore rien de son histoire ni de ses responsabilités passées.»³ Mais face à l'ampleur du nationalisme, où sont les sphères pour communiquer inter-culturellement et pour confronter les aspects plus sombres de l'histoire et les responsabilités passées? Cette thèse propose que le cinéma (et surtout les films historiques), comme outils pédagogiques et populaires, peuvent véhiculer les discussions souvent difficiles sur le passé et transmettre un message pertinent plein d'espoir sur l'avenir.

Pendant l'écriture de ce travail, l'Australie se trouve dans un «cycle de la commémoration du centenaire», c'est-à-dire la période qui durera quatre années pour célébrer le centenaire de la Première Guerre mondiale (1914 à 1918). Les ressemblances entre la mythologie de la Résistance française de l'Occupation et les soldats australiens (les ANZAC) sont frappantes. Ces deux groupes identitaires servent à articuler une identité nationale et les individus qui se composent sont les modèles pour les Français et les Australiens à suivre. Cette thèse, sur l'impact continu de l'histoire et sa représentation sur l'articulation de l'identité nationale, est importante pour de nombreux pays du monde, puisque c'est une recherche qui reste pertinente pour les choix faits dans les pays lointains de la France et dans les époques loin de la Deuxième Guerre mondiale. La façon dont nous choisissons de commémorer et de représenter ce que nous avons et les autres ont subi, et les décisions que nous avons prises sur l'identification de nous-mêmes comme des produits de notre passé individuel et collectif, déterminera à la fin la qualité de notre avenir partagé.

Qu'est-ce qui nous attend en 2017? Il y aura cette année une élection présidentielle en France. François Hollande ne sera plus candidat; alors un nouveau président occupera le

³ Jacques Chirac, *Discours prononcé à l'inauguration du Mémorial de la Shoah à Paris*, 25 janvier 2005, <http://www.lemonde.fr/societe/article_interactif/2007/05/15/les-discours-de-jacques-chirac_910136_3224_6.html>, accédé 29 septembre 2016.

Palais d'Elysée. Marine Le Pen et son Front National (parti de l'extrême droite) jouissent d'une grande popularité. Son père, qui fonda ce parti, est notoire comme négationniste. Ce père Jean-Marie Le Pen minimisa l'Holocauste, déclarant à plusieurs reprises que les chambres à gaz ne sont qu'un détail de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale.⁴ Malgré les efforts de la candidate et directrice actuelle du Parti de s'éloigner de l'idéologie plus radicale de son père, l'élection potentielle de la fille comme présidente de ce mouvement qui se concentre sur la fierté nationale (un retour à l'idéologie conservatrice de Sarkozy) influencera sans doute la commémoration de la Deuxième Guerre mondiale d'une façon significative. Le 16 juillet 2017, par exemple, marquera le 75^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv, un anniversaire important. Quels thèmes seraient mis au point pendant ces commémorations sous la présidence possible d'une candidate de l'extrême droite?

Tout au long de cette thèse, nous avons souligné le besoin d'analyser d'une façon critique la commémoration des événements historiques et leur influence sur l'articulation contemporaine de l'identité nationale. L'identification et l'analyse des thèmes centraux de ces actes commémoratifs nous permettent de mieux comprendre la pertinence de la commémoration continue des événements de plus en plus distants. Nous avons questionné la clarté de cette articulation et tracé l'évolution de la commémoration d'une époque définitive dans la construction d'une identité française pendant le 20^e siècle. Nous avons invité des études futures à analyser thématiquement le traitement cinématographique de l'histoire, de l'identité et des relations internationales. Par exemple, la popularité des émissions télévisées d'*Un village français* (Frédéric Kivine, Emmanuel Daucé & Philippe Triboit, 2009) et de *Résistance* (Dan Franck, 2014) suggère que la télévision, qui comprend une structure narrative beaucoup plus longue que les films, peuvent offrir des aperçus

⁴ Le premier incident se passa le 13 septembre 1987 pendant un forum télévisé et organisé par *Le Monde*, *Grand Jury RTL*. Le Pen répéta ses sentiments en 1997, 2008 et 2009. En 2016, il fut condamné pour négationnisme et expulsé du Front National par sa fille, Marine.

différents sur la représentation des Français pendant l'Occupation. De nombreux réalisateurs discutés sont des hommes. Adoptant la focalisation de Leah D. Hewitt, par exemple, peut-on discuter les différences entre les réalisateurs et les réalisatrices quand ils/elles tournent un film sur le même sujet; particulièrement le sujet de la guerre?

Nous avons aussi identifié les grandes tendances d'une nouvelle génération de scénaristes qui représentent l'Occupation dans un cadre collectif et conscient de la responsabilité pédagogique de raconter les histoires du passé. Les concepts du choix et de la responsabilité, des valeurs et de l'identité, et de l'espoir et de la vigilance, qui se présentent à la fois dans l'allocution de Chirac et les films de l'Occupation sortis depuis 1995, guident cette analyse thématique. Quatre films qui s'attaquent au sujet de la mémoire de l'Occupation de la façon la plus caractéristique de la période contemporaine demeurent *Un héros très discret* (Jacques Audiard, 1996), *Un secret* (Claude Miller, 2007), *Elle s'appelait Sarah* (Gilles Paquet-Brenner, 2010) et *Les Héritiers* (Catherine Mension-Schaar, 2014). Chacun facilite une prise de conscience au sujet de « la mémoire de la mémoire » à travers leur structure narrative. *Un héros très discret* plonge les spectateurs contemporains dans un récit dedans un faux récit pour mettre en évidence la manipulation possible de la mémoire. Ce film d'Audiard, reconstitution historique qui fit sa sortie au début de la période que cette thèse considère, ouvrit la voie aux autres films d'examiner à nouveau la manipulation et la reconstitution de l'histoire. *Un secret* et *Elle s'appelait Sarah*, deux films qui représentent de nombreuses époques, juxtaposent le passé et le présent, montrant que celui-ci reste encore influencé par les événements de celui-là. Suivant la tendance de reconnaître la distance chronologique entre la guerre et les spectateurs contemporains, *Les Héritiers* dont le récit ne représente que le présent, reste un écart significatif. Au lieu de reconstruire le passé, ce film montre ses personnages, les lycéens français multiculturels, confrontant les aspects difficiles du passé dans le contexte

d'aujourd'hui. Cette petite évolution qui se présente dans ces quatre films exemplaires de la période de 1995 à nos jours illustre parfaitement la croissante volonté du cinéma contemporain d'épouser un engagement moderne avec l'histoire.

En 2017, nous nous trouvons bien placés pour réfléchir à la période contemporaine depuis 1995. Si l'on accepte que, depuis la fin de la guerre, il y eut des changements générationnels en 1969 et en 1995, il est fort raisonnable de proposer qu'en 2017, cette année qui marquera le 75^e anniversaire de la rafle du Vél-d'Hiv et qui verra une élection présidentielle, nous témoignons du commencement d'une nouvelle génération qui pourrait commémorer la Deuxième Guerre mondiale d'une manière originale. En fin de compte, notre proposition est que l'année 1995 marqua le début d'une nouvelle époque, un changement générationnel similaire (mais beaucoup moins violent) au changement déjà vu pendant les années 70. Cette thèse souligne l'importance de l'introspection à travers la commémoration des événements historiques. Elle désigne le besoin d'introspection et d'auto-analyse sur les plans personnels, cinématographiques et nationaux. La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale continue d'avoir un impact sur l'articulation et le renforcement de l'identité française nationale. Puisque la population française continue de se diversifier, le concept d'une nette mémoire collective qui représente les expériences de chaque groupe identitaire demeure presque impossible. Mais, comme les films de cette thèse l'indiquent, les histoires de certains peuvent résonner avec les spectateurs contemporains. Par conséquent, les histoires du passé, même celles qui se composent des aspects noirs, resteront pertinentes pour le présent et pour les nouvelles générations à venir.

Filmographie

Année	Titre	Réalisateur
1946	<i>La Bataille du rail</i>	René Clément
1946	<i>Jéricho</i>	Henri Calef
1946	<i>Le Père tranquille</i>	Noël-Noël
1949	<i>Le Silence de la mer</i>	Jean-Pierre Melville
1952	<i>Jeux interdits</i>	René Clément
1956	<i>Nuit et brouillard</i>	Alain Resnais
1956	<i>La Traversée de Paris</i>	Claude Autant-Lara
1956	<i>Un condamné à mort s'est échappé</i>	Robert Bresson
1959	<i>Babette s'en va-t-en guerre</i>	Christian-Jaque
1959	<i>Hiroshima, mon amour</i>	Alain Resnais
1961	<i>Un taxi pour Tobrouk</i>	Denys de la Patellière
1962	<i>Le Caporal épinglé</i>	Jean Renoir
1964	<i>Week-end à Zuydcoote</i>	Henri Verneuil
1966	<i>La Ligne de Démarcation</i>	Claude Chabrol
1966	<i>Paris brûle-t-il?</i>	René Clément
1966	<i>La Grande Vadrouille</i>	Gérard Oury
1966	<i>Le Vieil homme et l'enfant</i>	Claude Berri
1969	<i>L'Armée des ombres</i>	Jean-Pierre Melville
1971	<i>Le Chagrin et la pitié</i>	Marcel Ophüls
1974	<i>Lacombe Lucien</i>	Louis Malle
1974	<i>Le Train</i>	Pierre Granier-Deferre
1974	<i>Vive la France</i>	Michel Audiard

1975	<i>Le Vieux fusil</i>	Roberto Enrico
1976	<i>Monsieur Klein</i>	Joseph Losey
1980	<i>Le Dernier métro</i>	François Truffaut
1983	<i>Papy fait de la résistance</i>	Jean-Marie Poiré
1985	<i>Shoah</i>	Claude Lanzmann
1987	<i>Au revoir les enfants</i>	Louis Malle
1988	<i>Hôtel Terminus</i>	Marcel Ophuls
1990	<i>Docteur Petiot</i>	Christian de Chalonge
1990	<i>Europa Europa</i>	Agnieszka Holland
1993	<i>Pétain</i>	Jean Marboeuf
1995	<i>Les Misérables</i>	Claude Lelouch
1996	<i>Un héros très discret</i>	Jacques Audiard
1997	<i>Lucie Aubrac</i>	Claude Berri
1998	<i>Il faut sauver le soldat Ryan</i>	Steven Spielberg
2000	<i>Laissez-passer</i>	Bertrand Tavernier
2002	<i>Monsieur Batignole</i>	Gérard Jugnot
2003	<i>Effroyables jardins</i>	Jean Becker
2003	<i>Bon Voyage</i>	Jean-Paul Rappeneau
2005	<i>Le Promeneur du Champ-de-Mars</i>	Robert Guédiguian
2006	<i>Indigènes</i>	Rachid Bouchareb
2007	<i>Un secret</i>	Claude Miller
2008	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	Jean-Paul Salomé
2009	<i>L'Armée du crime</i>	Robert Guédiguian
2010	<i>La Rafle</i>	Roselyne Bosch

2010	<i>Elle s'appelait Sarah</i>	Gilles Paquet-Brenner
2013	<i>Belle et Sébastien</i>	Nicolas Vanier
2014	<i>Les Héritiers</i>	Marie-Castille Mention-Schaar
2014	<i>Diplomatie</i>	Volker Schlöndorff
2014	<i>Suite Française</i>	Saul Dibb

Liste des Images

Image #	Description	Film/Site	Page
Img. 1	Le passé omniprésent de la Deuxième Guerre mondiale. Plaque commémorative photographiée par l’auteure en août 2016.	Boulevard du Saint-Michel, Paris	1
Img. 2	L’affiche: “à la gloire des cheminots de France”	<i>La Bataille du rail</i>	52
Img. 3-5	La préparation, le succès et les conséquences du sabotage du train par les cheminots résistants	Ibid	52
Img. 6-9	Le renversement immédiat des autorités collaborationnistes	<i>Paris brûle-t-il?</i>	55
Img. 10	L’acte d’un individu qui bénéficiera la collective	Ibid	55
Img. 11-12	Les plans d’ouverture	<i>Un condamné à mort s'est échappé</i>	60
Img. 13	La correspondance précieuse	Ibid	60
Img. 14	La vraie plaque commémorative décorant Fort Montluc à Lyon	Ibid	60
Img. 15-16	La communauté résistante	Ibid	60
Img. 17	Le profil de la nièce évoque l’image de ‘Marianne’, d’une France forte	<i>Le Silence de la mer</i>	63
Img. 18	Les Français restent résolus (et silencieux) en face de l’occupant	Ibid	63
Img. 19-20	Les plans d’ouverture	<i>Jeux interdits</i>	68
Img. 21-22	L’innocence perdue, les images touchants d’un enfant détressé embrassant le cadavre de son chiot	Ibid	68
Img. 23-24	Le cimetière des animaux	Ibid	68
Img. 25-26	La séquence finale sombre dans laquelle Paulette est perdue dans le monde d’une gare	Ibid	68

	criant pour son ami, Michel qui ne la trouvera jamais		
Img. 27	La femme (Emmanuelle Riva) et son visage humilié de la collaboration cadré par les ombres symboliques	<i>Hiroshima, Mon Amour</i>	71
Img. 28	Le brouillage de mémoire. Une conjoncture entre le passé et le présent	Ibid	71
Img. 29-30	Les images d'archives démontrant l'immensité, la cruauté et la désolation de l'Holocauste	<i>Nuit et brouillard</i>	73
Img. 31	L'entrée du camp d'Auschwitz au début des années 80 (pendant le tournage extensif du film)	Ibid	73
Img. 32	Le képi distinctif d'un gendarme français qui garde le camp de Pithiviers. C'est cette image que les censeurs veulent faire coupée	Ibid	73
Img. 33-34	Les images du passé et du présent sont mises au parallèle	Ibid	73
Img. 35-36	L'arrêt de Marcel et Grandgil démontre l'aptitude esthétique du réalisateur, Claude Autant-Lara	<i>La Traversée de Paris</i>	77
Img. 37	L'affiche	<i>Babette s'en va-t'en guerre</i>	77
Img. 38	La solidarité franco-anglaise exprimée par un espoir commun pour la 'Victoire'	<i>La Grande Vadrouille</i>	77
Img. 39	"On a gagné!" La fin triomphante pour fuir les Nazis (et la réalité)	Ibid	77
Img. 40	L'angoisse intérieure de Jean François (Jean-Pierre Cassel)	<i>L'Armée des Ombres</i>	82
Img. 41	Mathilde (Simone Signoret), martyre de la Résistance	Ibid	82
Img. 42	Nos héros se conduisent à la 'triomphe' qui s'émergera des ombres titulaires	Ibid	82

Img. 43-44	Le personnage titulaire considère ses actions avant de tuer un oiseau innocent	<i>Lacombe Lucien</i>	92
Img. 45	Une menace directe à Lucien comme collaborateur	Ibid	92
Img. 46	Lucien ignore les offres d'un résistant capturé	Ibid	92
Img. 47-48	Brefs moment du bonheur, la naïveté de la jeunesse	Ibid	92
Img. 49	Le destin de Lucien	Ibid	92
Img. 50-51	Les individus impuissants, Julien (Philippe Noiret) et Paul (Christian Rist) et Jeanne (Christine Pascal)	<i>Le Vieux fusil & Les Guichets du Louvre</i>	96
Img. 52-53	La double identité du 'Super Résistant' (joué par Martin Lamotte)	<i>Papy fait de la résistance</i>	96
Img. 54	Le général Herman Spontz (Roland Giraud) et Bernadette (Dominique Lavanant)	Ibid	96
Img. 55	Marion (Catherine Deneuve) et Bernard (Gérard Depardieu)	<i>Le Dernier métro</i>	98
Img. 56	Les images d'archives fausses employées pour placer le film dans son contexte historique	Ibid	98
Img. 57-58	La discrimination contre les Juifs chez la presse (incarné par Général Daxiat [Jean-Louis Richard]) et par les conditions des contrats de travail	Ibid	98
Img. 59-60	La séquence intentionnellement répétitive du double arrêt de Jean-Loup (Jean Poiret) sert de souligner l'ironie de la répétition de cette séquence pour symboliser le chaos et la duplicité de la période de l'épuration	Ibid	98
Img. 61	Un témoin submergé par l'émotion	<i>Shoah</i>	102
Img. 62	Panneau dédié au film de Lanzmann dans l'exposition permanente. Photographié par l'auteure en août 2016.	Le Mémorial de la Shoah, Paris	102

Img. 63-64	L'interview secrète de Franz Suchomel	<i>Shoah</i>	102
Img. 65-66	La douleur du témoignage	Ibid	102
Img. 67-68	Les réactions diverses à l'interrogation de Lanzmann et les interprètes	Ibid	102
Img. 69-70	Les miliciens français qui tentent de faire sortir un Juif du restaurant et l'Allemand ivre qui les démissionne pour maintenir le calme	<i>Au revoir les enfants</i>	105
Img. 71-72	La compassion universelle du Père Jean qui demande ses paroissiens de faire prier pour les victimes mais aussi pour l'ennemi	Ibid	105
Img. 73	Le début d'une amitié	Ibid	105
Img. 74	Le mauvais traitement de Joseph (François Négret) signifie les conflits inhérents entre les classes différentes	Ibid	105
Img. 75-76	Un regard jeté par Julien, constaté par l'officier de la Gestapo, détermine le destin de son ami	Ibid	108
Img. 77-78	L'arrêt sombre du Père Jean qui dit en sortant "au revoir les enfants...à bientôt"	Ibid	108
Img. 79-80	Le dernier échange silencieux entre Julien et Jean	Ibid	108
Img. 81	L'image finale hantée d'une porte ouverte et vide	Ibid	108
Img. 82	Président Jacques Chirac prononçant son discours au 53 ^e anniversaire de la Rafle du Vél-d'Hiv, le 16 juillet 1995.	Monument du Vél-d'Hiv, Paris	111
Img. 83-84	Un échange intergénérationnel entre un jeune journaliste Antoine (Jalil Lespert) et le sujet de son travail, Président François Mitterrand (Michel Bouquet)	<i>Le Promeneur du Champ-de-Mars</i>	120
Img. 85-86	Antoine visite les sites importants à Vichy	Ibid	123
Img. 87-88	Le Monument de la Rafle du Vél-d'Hiv et les mots formulés par Mitterrand	Ibid	123

Img. 89	Le procès d'écriture et de méditation d'Antoine	Ibid	123
Img. 90	Le gris en toile de fond de la conversation du train	Ibid	126
Img. 91	Le Président offre des conseils au jeune homme sur une plage du nord, encore entouré par le gris	Ibid	126
Img. 92	Le brouillage de mémoire et d'introspection	Ibid	126
Img. 93	Un Mitterrand faible et vulnérable	Ibid	126
Img. 94-95	Le Président fait face à sa mortalité dans les sites religieux	Ibid	126
Img. 96	Statue commémorant le Général Diego Brosset. Photographié par l'auteure en août 2016.	La Place des Martyrs Juifs du Vél-d'Hiv, Paris	130
Img. 97	Publicité du Musée de l'Armée. Photographié par l'auteure en août 2016.	Le métro Vavin, Paris	130
Img. 98-99	Les deux Jeans, Jean Devaivre (Jacques Gamblin) et Jean Aurenche (Denis Podalydès)	<i>Laissez-passer</i>	146
Img. 100-101	Les menaces allemandes	Ibid	146
Img. 102	La communauté du cinéma	Ibid	146
Img. 103	Devaivre justifie son travail	Ibid	146
Img. 104	L'affiche	<i>Lucie Aubrac</i>	155
Img. 105	Raymond Aubrac (Daniel Auteil) et Jean Moulin (Patrice Chéreau) rencontre en secret	Ibid	155
Img. 106	Lucie devant ses élèves, "Ce qui se passe aujourd'hui, ça sera l'histoire de demain"	Ibid	155
Img. 107	Albert (Mathieu Kassovitz) mémorise les noms	<i>Un héros très discret</i>	159
Img. 108	Un nom il récite et celui de Louis Vaquier qui, ironiquement, deviendra plus tard un témoin de la vie d'Albert	Ibid	159
Img. 109	Un comédien se prépare	Ibid	159

Img. 110	La réintroduction préparée	Ibid	159
Img. 111	Le doute brouille la mémoire d'Henri Nervoix (Wilfred Benaïche)	Ibid	162
Img. 112	Un sourire de la reconnaissance fausse	Ibid	162
Img. 113	Albert, ravi de son succès	Ibid	162
Img. 114	L'infiltration complète	Ibid	162
Img. 115-116	Deux hommes boivent ensemble, hantés par le passé	Ibid	165
Img. 117	L'Allemand est forcé de regarder bien en face son passé	Ibid	165
Img. 118	L'image fracturée d'une vie	Ibid	165
Img. 119-121	Les enveloppes utilisées par Albert qui contiennent son argent et ses projets pour l'avenir de mensonge	Ibid	165
Img. 122	"Leur Dieu a beaucoup souffert", Yassir (Samy Naceri) et Larbi (Assaad Bouab)	<i>Indigènes</i>	169
Img. 123	La représentation immédiate des horreurs de guerre	Ibid	169
Img. 124	Un mort inconnu	Ibid	169
Img. 125	Le Colonel fait son propre rendre-compte	Ibid	169
Img. 126-129	Les responsables au plus haut niveaux: Hitler (Udo Schenk), Pétain (Roland Copé), Laval (Jacques Dufilho), René Bousquet (Frédéric Moulin)	<i>La Rafle</i>	172
Img. 130-131	Selon le film, certains 'bons' Français (un gendarme et une secrétaire) tentent de prétendre les autres de la rafle imminente	Ibid	176
Img. 132	"Bien joué", un gendarme (Rodolphe Saulnier) permet la fuite d'une jeune juive, Anna (Adèle Exarchopoulos) aidée par une infirmière, Annette (Mélanie Laurent)	Ibid	176
Img. 133	Le visage torturé de l'adjutant français (Dénis Ménochet)	Ibid	176

Img. 134	L'arrivée des pompiers héroïques	Ibid	176
Img. 135	Général von Choltitz (Niels Arrestrup) et Raoul Nordling (André Dussolier) discutent le destin de Paris	<i>Diplomatie</i>	184
Img. 136	Les mêmes figures historiques en 1966	<i>Paris brûle-t-il?</i>	184
Img. 137-138	Le générique du film	<i>Diplomatie</i>	184
Img. 139-140	La séquence d'ouverture du film qui se compose des images de destruction totale et imminente	Ibid	184
Img. 141	Eddy (Vincent Rottiers), jeune collaborateur	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	189
Img. 142	Selon Louise, être collabo est de trahir la France et votre identité française	Ibid	189
Img. 143	Eddy, à la fin du film, se situe au bon côté	Ibid	189
Img. 144-145	Le couple amoureux de Raymond (Daniel Auteil) et Lucie (Carole Bouquet) Aubrac	<i>Lucie Aubrac</i>	198
Img. 146	Panneau dédié à la vraie Lucie Aubrac dans une exposition, <i>Les femmes dans la Résistance</i> . Photographiée par l'auteure en août 2016.	Le Mémorial de la Shoah, Paris	198
Img. 147-148	Les images d'archives qui font partie de la séquence d'ouverture	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	200
Img. 149	Louise Desfointaines (Sophie Marceau), l'héroïne résistante	Ibid	200
Img. 150-153	Les femmes recrutées: Jeanne (Julie Depardieu), Gaëlle (Déborah Francis), Suzy (Marie Gillain) et Maria (Maya Sansa)	Ibid	200
Img. 154	Louise explique à l'ingénieur qu'elle arrive pour le sauver	Ibid	203
Img. 155	Suzy et Jeanne dansent pour distraire les soldats blessés	Ibid	203
Img. 156-157	La sirène de l'écran, Vivianne (Isabelle Adjani)	<i>Bon Voyage</i>	205

Img. 158-159	La transformation du vieil canard de Camille (Virginie Ledoyen)	Ibid	205
Img. 160	A la fin du film, Frédéric (Grégori Derangère) et Camille s'embrassent dans un cinéma pendant la projection d'un film de Viviane	Ibid	205
Img. 161	Louise n'est pas capable de sauver son mari	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	210
Img. 162-163	Louise est rendue vulnérable par le découvert qu'elle est enceinte	Ibid	210
Img. 164	Louise et Pierre se battent	Ibid	210
Img. 165	Simon (Jules Sitruk), triste, réalise que son père ne reviendra pas	<i>Monsieur Batignole</i>	212
Img. 166	Les enfants juifs jouent en dépit des horreurs qui les entourent	<i>La Rafle</i>	212
Img. 167	Le paysage pittoresque des Jura cadre l'histoire d'un rapport sincère entre un enfant innocent et un chien incompris	<i>Belle et Sébastien</i>	212
Img. 168	L'entrée d'Annette (Mélanie Laurent) dans le Vélodrome d'Hiver	<i>La Rafle</i>	215
Img. 169	La caméra de Roselyne Bosch tente de capturer le grand nombre de raflés	Ibid	215
Img. 170	Le vrai Joseph Weismann joue le rôle d'un grand père soucieux	Ibid	215
Img. 171-174	La séparation brutale des mères et des enfants juifs et particulièrement de Sura Weismann (Raphaëlle Agogué) et son fils Joseph (Hugo Leverdez)	Ibid	218
Img. 175	La crypte. Photographiée par l'auteure en août 2016.	Le Mémorial de la Shoah, Paris	221
Img. 176-177	Photographies prises par l'auteure en août 2016.	Le Mémorial des martyrs de la Déportation, Paris	221

Img. 178	Carte détaillant le nombre de déportés français. Photographiée par l'auteure en août 2016.	Le Mémorial des martyrs de la Déportation, Paris	221
Img. 179	Madame Elek (Ariane Ascaride) tente de rassurer son fils Thomas (Grégoire Leprince-Ringuet)	<i>L'Armée du crime</i>	223
Img. 180-181	Maxime (Patrick Bruel) retire l'étoile jaune du manteau de son fils, un refus d'obéir que certains interprètent comme refus de son identité juive	<i>Un secret</i>	223
Img. 182	Un défi d'une nouvelle génération soucieuse, Rachel (Rebecca Marder) questionne les choix de son père (Gad Elmaleh)	<i>La Rafle</i>	223
Img. 183	Le chef pompier condamne les actions d'un gendarme français	Ibid	228
Img. 184	Le prêtre catholique qui choisit de porter l'étoile jaune qui l'identifie comme "ami des Juifs"	Ibid	228
Img. 185	Le texte final	Ibid	228
Img. 186	Pierre-Jean (Jean-Paul Rouve) symbolise la collaboration française	<i>Monsieur Batignole</i>	232
Img. 187	Dans le bureau d'un colonel allemand, Madame Batignole (Michèle Garcia) est ravie d'entendre que sa famille peut occuper l'appartement vide des Bernstein	Ibid	232
Img. 188	Les enfants vulnérables (Simon, Giulia et Sarah) qui se trouvent au centre du récit	Ibid	232
Img. 189	Après avoir les offert l'abri, Irène (Elisabeth Commelin) dit adieu aux enfants	Ibid	232
Img. 190	Edmond répète le geste tendre d'Irène quand le moment arrive de quitter les enfants à la frontière Suisse	Ibid	232

Img. 191-192	Jean Valjean (jeune criminel et vieil mairie Madeleine) joué par Jean-Paul Belmondo	<i>Les Misérables</i>	236
Img. 193-194	Jean-Paul Belmondo aussi joue les rôles des deux Henri Fortin (le père à gauche et le fils à droite)	Ibid	236
Img. 195	Henri Fortin le petit et la famille Ziman avec le livre de Hugo	Ibid	236
Img. 196	Sergent Roger Martinez (Bernard Blancan)	<i>Indigènes</i>	241
Img. 197	Saïd (Jamel Debbouze) devient l'assistant du Sergent	Ibid	241
Img. 198	La photographie de la mère de Martinez qui révèle son identité arabe	Ibid	241
Img. 199	Martinez menace de tuer Saïd s'il parle de ce sujet	Ibid	241
Img. 200	L'image de la discrimination, la main d'un soldat africain saisie par un cuisinier	Ibid	245
Img. 201	Abdelkader (Sami Bouajila), l'héros militaire trahi par la structure à la quelle il essaie de s'associer	Ibid	245
Img. 202	Les soldats africains considèrent les affiches propagandistes allemandes	Ibid	245
Img. 203	La mort de Larbi (Assaad Bouab) qui détresse son frère Yassir (Samy Naceri)	Ibid	245
Img. 204	L'unité, réduite à cinq, fait son entrée dans un village alsacien	Ibid	245
Img. 205	Le vieil Abdelkader (Sami Bouajila), seul, morne les morts de ses camarades perdus	Ibid	249
Img. 206	Un autre survivant, le soldat Ryan (maintenant joué par Harrison Young) honore les morts, mais sa famille l'accompagne	<i>Il faut sauver le Soldat Ryan</i>	249
Img. 207	La croix de l'Ordre de la Libération. Photographiée par l'auteure en août 2016.	Musée de l'Ordre de La Libération,	259

		Paris	
Img. 208	Les paroles du Général Charles de Gaulle engravées dans la croix de Lorraine	Le Mémorial de la France combattante, Mont-Valérien	259
Img. 209	La croix de Lorraine et les seize sculptures au Mont-Valérien	Ibid	259
Img. 210	L'affiche rouge du groupe Manouchian. Photographiée par l'auteure en août 2016.	Ibid	261
Img. 211	Missak Manouchian (Simon Abkarian)	<i>L'Armée du crime</i>	261
Img. 212	Manouchian et sa femme Mélinée (Virginie Ledoyen)	Ibid	261
Img. 213	La photographie du grand frère de Manouchian	Ibid	263
Img. 214	Le jeune résistant passionnant, Thomas Elek (Grégoire Leprince-Ringuet)	Ibid	263
Img. 215	Marcel Rayman (Robinson Stévenin) et son petit frère Simon (Léopold Szabatura)	Ibid	263
Img. 216	Face à la torture sévère, le groupe ne parle pas	Ibid	263
Img. 217	Edmond (Gérard Jugnot) sur le point d'ouvrir la porte pendant une soirée organisée par sa femme dont des officiers Allemands sont invités	<i>Monsieur Batignole</i>	268
Img. 218	Simon (Jules Sitruk) revient chez lui mais ce n'est pas son père qui l'accueille	Ibid	268
Img. 219	André (André Dussolier) et Jacques (Jacques Pouzay)	<i>Effroyables jardins</i>	268
Img. 220-221	Jacques du présent qui joue le rôle du Bozo pour rendre hommage au soldat allemand	Ibid	270
Img. 222	Félix (Victor Garrivier) se sacrifie pour sauver la vie des quatre otages	Ibid	270
Img. 223	Jacques et André rend visite à la veuve de	Ibid	270

	Félix, Marie (Suzanne Flon), pour exprimer leur condoléances et leur gratitude		
Img. 224	Anne Guéguen (Ariane Escaride), professeur des étudiants	<i>Les Héritiers</i>	277
Img. 225	Les étudiants font la recherche sur la vie dans les camps de concentration pendant la Deuxième Guerre mondiale	Ibid	277
Img. 226	Léon Zyguel, vrai témoin de l’Holocauste	Ibid	277
Img. 227	La classe fête son succès en déjeunant dans le Parc du Champ-de-Mars	Ibid	277
Img. 228	Julia (Kristin Scott-Thomas)	<i>Elle s'appelait Sarah</i>	283
Img. 229	Sarah (Mélusine Mayance) au Vél-d’Hiv	Ibid	283
Img. 230	Sarah cache son petit frère Michel (Paul Mercier) dans le placard pour le protéger	Ibid	283
Img. 231	Le désespoir de la famille Starzynski	Ibid	283
Img. 232	Julia visite le Mémorial de la Shoah	Ibid	287
Img. 233	Une conversation difficile entre Julia et l’historien, Franck Levy (Simon Eine)	Ibid	287
Img. 234	Les fantômes réels de l’appartement des Tezac	Ibid	287
Img. 235-238	Les chronologies différentes qui racontent les histoires de Simon (à haut) et de François pendant son enfance, son adolescence et finalement son âge adulte	<i>Un secret</i>	289
Img. 239-240	Les deux couples au centre du récit, Maxime (Patrick Bruel) et Tanya (Cécile de France), et Maxime et Hannah (Ludivine Saignier)	Ibid	291
Img. 241-243	La trahison d’Hannah qui déterminera son destin ainsi que ceux de son fils, Simon (Orlando Nicoletti)	Ibid	291
Img. 244	François (Mathieu Amalric) au présent avec sa fille Rose (Amelia Jacob)	Ibid	293

Img. 245	Le vieil Abdelkader (Sami Bouajila)	<i>Indigènes</i>	295
Img. 246	Le vieil Albert (Jean-Louis Trintignant)	<i>Un héros très discret</i>	295
Img. 247	Le mariage de Salomé (Margot Abascal) et Marius (Michaël Cohen) à la fin heureuse	<i>Les Misérables</i>	295
Img. 248	La nouvelle Sarah	<i>Elle s'appelait Sarah</i>	295
Img. 249-250	Le début et la fin du film	<i>Les Misérables</i>	298
Img. 251-253	La fin du film se concentre sur le thème du rachat et de l'espoir pour l'avenir de la seule survivante, Louise (Sophie Marceau)	<i>Les Femmes de l'ombre</i>	302

Bibliographie

Agulhorn, Maurice, Nouschi, André & Schor, Ralph, *La France de 1940 à Nos Jours* (Paris: Nathan, 1988).

Amouroux, Henri, *La Grande Histoire des Français sous l'Occupation* (Paris: R. Laffont, 1976).

_____, *La Vie des Français sous l'Occupation* (Paris: Fayard, 1961).

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London & New York: Verso, 1983).

Ansart, Pierre, "Batailles pour la Mémoire", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 78 (1985), pp. 178-180.

Ardan, Michel, "Le gout des grandes œuvres populaires", *Les Echos*, 22 mars 1995.

Arendt, Hannah, *The Human Condition* (Chicago: Chicago University Press, 1958).

Armes, Roy, *French Cinema Since 1946, Volume 1: The Great Tradition* (London: A. Zwemmer Limited, 1966).

_____, *French Cinema Since 1946, Volume 2: The Personal Style* (London: A. Zwemmer Limited, 1966).

Attali, Danielle, "Diplomatie", *Le Journal du Dimanche*, 2 mars 2014.

_____, "L'extraordinaire reconstitution", *Le Journal du Dimanche*, 7 mars 2010.

Aubrac, Lucie, "Discours: 'La guerre, affaire de femmes', Honneur et patrie", 20 avril 1944, *Fondation de la Résistance*, via <

http://www.fondationresistance.org/documents/dossier_them/Doc00046.pdf>, accédé 31 août 2016.

Aubrac, Raymond & Helfer-Aubrac, Renaud, *Passage de témoin* (Paris: Calmann-Lévy, 2011).

Austin, Guy, *Contemporary French Cinema: An Introduction (2nd edition)* (Manchester: Manchester University Press, 2008).

Azéma, Jean-Pierre & Bédarida, François (eds.), *La France des Années Noires (2 tomes)* (Paris: Le Seuil, 1993).

_____, *Le Régime de Vichy et les Français* (Paris: Fayard, 1992).

Bach, Ulrich, "The Last Metro (1980)", *Film & History*, 41:1 (2011), pp. 133-136.

Baignères, Claude, "Un menteur flamboyant", *Le Figaro*, 16 mai 1996.

Banaji, Ferzina, *France, Film, and the Holocaust: From 'le génocide' to 'la shoah'*, (New York: Palgrave Macmillan, 2012).

Barkan, Elazar & Karn, Alexander (eds.), *Taking Wrongs Seriously: Apologies and Reconciliation* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 2006).

Barret, Anne-Laure, "Portrait: Le parcours vrai d'un 'indigène' qui a libéré la France", *Le Journal du Dimanche*, 24 septembre 2006.

Barry, Gearóid, "Review: Memory Of War In France, 1914-1945: César Fauxbras, The Voice Of The Lowly by Matthew Perry", *Reviews In History*, <<http://www.history.ac.uk/reviews/review/1112>>, accédé 13 février 2013.

Barta, Tony, *Screening the Past: Film and the Representation of History* (Westport: Greenwood Publishing Group, 1998).

Bauchard, Pascal, “De l’indifférence à l’engagement”, *Educiné*, 5 janvier 2011, <http://www.educiné.org/educine/Monsieur_Batignole/Entrees/2011/5/1_De_lindifference_a_lengagement.html>, accédé 25 juillet 2013.

Baudin, Brigitte, “Le charcutier et l’enfant: critique”, *Le Figaroscope*, 6 mars 2002.

_____, “Gerard Jugnot, simple résistant”, *Le Figaro*, 6 mars 2002.

_____, “Les soldats de l’ombre”, *Le Figaroscope*, 27 septembre 2006.

Baudry, Claude, “Un été 42, quand le Vel-d’Hiv devint une honte”, *L’Humanité*, 11 mars 2010.

Bazin, André, *Le Cinéma de l’Occupation et de la Résistance* (Paris: Union générale d’éditions, 1975).

_____, *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945-1958* (Paris: Éditions de l’Étoile, 1983).

Bédarida, François, “L’histoire de la Résistance. Lectures d’hier, chantiers de demain”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 11 (1986),

Beker, Avi, “Manfred Gerstenfeld, interview with Avi Beker, Apologies For Holocaust Behaviour And Refusal To Do So: The Dutch Case In An International Context (*Europe’s Crumbling Myths*, 166)”, *Jewish Political Studies Review*, 18:3-4 (2006).

Bellnyck, Lise, “Monsieur Batignole de Gérard Jugnot”, *Cahiers du Cinéma*, 566 (mars 2002), p. 89.

Benedetti, Sandra, “Les Héritiers, sincère mais mal fagoté”, *L’Express*, 3 décembre 2014.

Bernard Garcia, “Les Femmes de l’Ombre – Séance +”, *Canopé: Le réseau de création et d’accompagnement pédagogiques*, via <<http://crdp.ac-paris.fr/seanceplus/les-femmes-de-l-ombre/>>, accédé 14 février 2015.

Bertet, Jean-Luc, “L’Affiche rouge façon western”, *Le Journal du Dimanche*, 17 mai 2009.

_____, “Simon Abkarian, l’artisan magnifique”, *Le Journal du Dimanche*, 13 septembre 2009.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, “Le Monde du cinéma français sous l’Occupation ou 25 ans de questions aux archives”, *Vingtième Siècle, Revue d’Histoire*, 88 (2005), pp, 109-120.

Blumenfeld, Samuel, “Jean-Pierre Bertin-Maghit, historien: ‘Le film laisse croire que la profession était majoritairement habitée par un esprit de résistance’”, *Le Monde*, 9 janvier 2002.

_____, “Portrait de Français trop tranquilles sous l’Occupation”, *Le Monde*, 6 mars 2002.

Bommelaer, Claire, “L’éducation nationale, partenaire et prescripteur du film”, *Le Figaro*, 10 mars 2010.

Borde, Dominique, “La critique: Sans âme”, *Le Figaro*, 5 mars 2008.

_____, “La guerre des autres”, *Le Figaro*, 26 mai 2006.

_____, “Monsieur Batignole”, *Le Figaro*, 6 mars 2002.

_____, “Tavernier: ‘L’art est aussi une résistance’”, *Le Figaro*, 9 janvier 2001.

Bosch, Roselyne, “Entretien”, *Site officiel de La Rafle*, 2010, <<http://www.larafle-lefilm.com>>, accédé 20 juillet 2013.

Boulouque, Sylvain & Courtois, Stéphane, “‘L’armée du crime’ de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l’histoire: Un hommage caduc à force de fictions”, *Le Monde*, 16 novembre 2009.

Bouvet, Bruno, “Luc Gruson: Il y avait un vide total sur la question”, *La Croix*, 27 septembre 2006.

Bouzet, Ange-Dominique, “‘Laissez-passer’ change de générique”, *Libération*, 5 janvier 2002.

Bowles, Brett, “Introduction: Representations, History, and Wartime France”, *French Politics, Culture & Society*, 32:1 (2014), p. 2.

_____, “Screening ‘les Années Noires’: Using Film To Teach the Occupation”, *French Historical Studies*, 25:1 (2002), p. 21.

Bracher, Nathan, “Bruckner and the Politics of Memory: Repentance and Resistance in Contemporary France”, *South Central Review*, 24:2 (2007).

_____, “Commémorations du Jour-J 2004: Les Jeux de la Mémoire et de l’Histoire”, *Contemporary French Civilisation*, 29:1 (2005).

_____, “Remembering the French Resistance: Ethics and Poetics of the Epic”, *History & Memory*, 19:1 (2007).

_____, “Soixante Ans Après: pour un État des Lieux de Mémoire”, *French Politics, Culture and Society*, 25:1 (2007).

_____, “Timely Predictions: The Use and Abuse of History in Contemporary France”, *Soundings*, 81:1/2 (1998).

Braudy, Leo, *The World in a Frame: What We See in Films* (Garden City, New York: Anchor Press, 1976).

Burgoyne, R., “Prosthetic Memory/Traumatic Memory: Forrest Gump (1994)” in Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (London: Routledge, 2009).

Burrin, Philippe, *France Under The Germans: Collaboration and Compromise* (New York: New Press, 1996).

_____, *Living with Defeat: France Under the German Occupation, 1940-1944*, (London: Arnold, 1995).

Calet, Lucie & Rouchy, Marie-Elisabeth, “Rencontre avec trois acteurs ‘impliqués’, Robinson Stévenin, Grégoire Leprince-Ringuet et Adrien Jolivet, qui prêtent leurs traits à quelques-uns des jeunes héros du film de Guédiguian”, *Le Nouvel Observateur (TéléObs)*, 17 septembre 2009.

Calet, Lucie, “L’Armée du Crime”, *Le Nouvel Observateur (TéléObs)*, 17 septembre 2009.

Carrière, Christophe, “Indigènes, quelle histoire! ”, *L’Express*, 21 septembre 2006.

Catinchi, Philippe-Jean, “Les questions de Gérard Chauvy”, *Le Monde*, 27 février 1997.

Chapman, James, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (London: Reaktion, 2003).

Chatel, Luc, “Hôtel Europa”, *L’Humanité – Les Lettres Françaises*, 6 mars 2014.

Chirac, Jacques & Barré, Jean-Luc, *Chaque pas doit être un but: Mémoires 1*, (Paris: NiL Editions, 2011).

_____, *Le Temps Présidentiel: Mémoires 2* (Paris: NiL Editions, 2011).

Chirac, Jacques, “Discours au 53^e anniversaire de la Rafle du Vél-d’Hiv, le 16 juillet 1995”, *Le Figaro*, 27 mars 2014, <<http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00092-le-discours-de-jacques-chirac-au-vel-d-hiv-en-1995.php>>, accédé 15 mai 2014.

_____, *Discours prononcé à la tribune de l'UNESCO*, Paris, 15 octobre 2001, <http://www.jacqueschirac-asso.fr/les-grands-discours-de-jacques-chirac/?post_id=2539>, accédé 29 septembre 2016.

_____, *Discours à l'inauguration du Mémorial de la Shoah à Paris*, 25 janvier 2005, <http://www.lemonde.fr/societe/article_interactif/2007/05/15/les-discours-de-jacques-chirac_910136_3224_6.html>, accédé 29 septembre 2016.

Chirat, Raymond, *La IVe République et Ses Films* (Paris: Hatier, 1985).

Chisem, James, "The Collective Memory of WWII in France: What Factors Have Shaped Remembering of the Second World War in France in the Six Decades Since 1945?", *E-International Relations*, 22 août 2011.

Chopra-Gant, Mike, *Cinema and History: The Telling of Stories*, (London: Wallflower, 2008).

Cobb, Matthew, *Eleven Days in August: The Liberation of Paris in 1944*, (London: Simon & Schuster, 2013).

_____, *The Resistance: The French Fight Against the Nazis*, (London: Simon & Schuster, 2009).

Cohen, Yehuda, *The French: Myths of Revolution* (United Kingdom: Sussex Academic Press, 2011).

Colombo-Lee, Claude, "Paroles d'Historiens, Marc Potier: Un effet bénéfique pour les manuels scolaires", *La Croix*, 27 septembre 2006.

Combe, Sonia, "Témoins et historiens: pour une réconciliation" dans Jean-François Chianteretto & Régine Robin (eds), *Témoignage et écriture de l'histoire: Décade de Cérisy 21-31 juillet 2001* (Paris: Editions L'Harmattan, 2003).

Comolli, Jean-Louis, "Lelouch ou la bonne conscience retrouvée", *Cahiers du Cinéma*, 180, juillet 1966, pp. 67-68.

Conan, Eric, "Aubrac: le passé revisité", *L'Express*, 27 février 1997.

_____, "Enquête sur un crime oublié", *L'Express*, 27 avril 1990.

Coppermann, Annie, "En mémoire du clown", *Les Echos*, 26 mars 2003.

_____, "La Grande évasion", *Les Echos*, 26 février 1997.

_____, "Le charcutier et l'enfant juif", *Les Echos*, 6 mars 2002.

_____, "Pour oublier l'Irak", *Les Echos*, 28 mars 2003.

_____, "Quand le cinéma tournait sous l'Occupation", *Les Echos*, 9 janvier 2002.

_____, "Un héros très discret", *Les Echos*, 15 mai 1996.

Coser, Lewis A., *Maurice Halbwachs On Collective Memory* (Chicago: Chicago University Press, 1992).

Courtade, Francis, *Les Malédiction du Cinéma Français. Une Histoire du Cinéma Français Parlant (1928-1978)* (Paris: A. Moreau, 1978).

Cunningham, Michael, "Saying Sorry: The Politics of Apology", *The Political Quarterly*, 70:3 (2002).

Curtis, Michael, *Verdict on Vichy: Power and Prejudice in the Vichy France Regime* (New York: Arcade Publishers, 2003).

Daniel, Joseph, *Guerre et Cinéma: Grandes Illusions et Petits Soldats* (Paris: A. Colin, 1972).

Dank, Milton, *The French against the French: Collaboration and Resistance*, (London: Cassell, 1978).

Davies, Peter Jonathan, *France and the Second World War: Occupation, Collaboration and Resistance* (London & New York: Routledge, 2001).

De Baecque, Antoine & Jousse, Thierry, “Autour de Bertrand Tavernier”, *Cahiers du Cinema*, 478: avril (1994), pp. 44-49.

De Baecque, Antoine, “Faut-il ‘Laissez-passer’?”, *Libération*, 4 janvier 2002.

_____, *L’Histoire-Caméra* (Paris: Editions Gallimard, 2008).

_____, “La version de Bertrand Tavernier: ‘Je ne suis pas un comploter ni un vampire’”, *Libération*, 4 janvier 2002.

De Bruyn, Olivier, “Et pourtant, on tournait!”, *Le Point*, 4 janvier 2002.

_____, “Kristin Scott Thomas: la classe internationale”, *France-Soir*, 12 octobre 2010.

_____, “Le bon côté de M. Batignole”, *Le Point*, 8 mars 2002.

_____, “‘Les Héritiers’, un éloge de la transmission”, *Les Echos*, 3 décembre 2014.

De Chaballier, Blaise, “Stéphane Courtois: ‘Manouchian fut une erreur de casting’”, *Le Figaro*, 16 septembre 2009.

De Gaulle, Charles, “Discours de l’Hôtel de Ville de Paris, 25 août 1944”, *La Fondation Charles de Gaulle*, <<http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/accueil/discours/pendant-la-guerre-1940-1946/discours-de-l-hotel-de-ville-de-paris-25-aout-1944.php>>, accédé 14 février 2015.

_____, *Lettres, notes et carnets, 1905-1951* (Paris: Plon, 1984).

De la Baumejan, Maïa, “Paris Annouces Plan to Promote Secular Values”, *The New York Times*, 22 janvier 2015, <http://www.nytimes.com/2015/01/23/world/europe/charlie-hebdo-attack-leads-to-changes-in-french-schools.html?_r=0>, accédé 14 février 2015.

Deák, István, *Europe On Trial: The Story of Collaboration, Resistance, and Retribution During World War II*, (Philadelphia: Westview Press, 2015).

Decoster, Pieter-Jan & Vansielgehem, Nancy, “Cinema Education as an Exercise in ‘Thinking Through Not-Thinking’”, *Educational Philosophy and Theory*, 46:7 (2014), pp. 792-804.

Delcroix, Olivier, “L’épopée des martyrs de l’Affiche rouge”, *Le Figaro*, 18 mai 2009.

_____, “La guerre vue du cote des femmes qui ont lutté contre l’occupant”, *Le Figaro*, 5 mars 2008.

_____, “Roselyne Bosch: Filmer la tragédie du Vél-d’Hiv”, *Le Figaro*, 10 mars 2010.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L’image-mouvement* (Paris: Éditions de Minuit, 1983).

_____, *Cinéma 2. L’image-temps* (Paris: Éditions de Minuit, 1985).

Delorme, Stéphane, “La Rafle”, *Cahiers du Cinéma*, 654 (2010), p. 37.

Dennison, Stephanie & Hwee Lim, Song (eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (London & New York: Wallflower Press, 2006).

Devienne, Gérard, “S’emparer de la vérité”, *L’Humanité*, 16 septembre 2009.

Diamond, Hanna & Kitson, Simon (eds.), *Vichy, Resistance, Liberation: New Perspectives on Wartime France*, (Oxford & New York: Berg, 2005).

Doherty, Thomas, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (New York: Columbia University Press, 1993).

Dollfus, Ariane, "Berri: 'Mes libertés avec l'histoire'", *France-Soir*, 26 février 1997.

_____, "Critique de Monsieur Batignole, une belle fable", *France Soir*, 6 mars 2002.

_____, "Effroyables jardins avec André Dusollier: Savoir résister, dire non", *France Soir*, 26 mars 2003.

_____, "Gerard Jugnot fait de la résistance", *France Soir*, 6 mars 2002.

Douguet, Gwen, "Gérard Jugnot: 'Il y a de la vie dans mon film'", *Le Figaroscope*, 6 mars 2002.

_____, "Thierry Lhermitte: 'Just à louer'", *Le Figaroscope*, 26 mars 2003.

Doulin, Jean-Luc, "L'Armée du Crime", *Le Monde*, 16 septembre 2009.

Drapac, Vesna, "Recasting The Heroic Resistance Ideal: Robert Bresson's *Un condamné à mort s'est échappé*", *French Cultural Studies*, 24:4 (2013).

Draper, Roger, 'Degrees of Collaboration (France during World War II)', *The New Leader*, juillet 2000.

Dreyfus, François-Georges, *Histoire de Vichy* (Paris: Perrin, 1990).

Dubois, Amélie, "Les Femmes de l'ombre", *Les Inrockuptibles*, 4 mars 2008.

Echternkamp, Jorg & Martens, Stefan (eds.), *Experience and Memory: the Second World War in Europe* (New York: Berghahn Books, 2010).

Ferenczi, Aurélien, "Les cousines de Lucie Aubrac", *Télérama*, 5 mars 2008.

Ferro, Marc, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988).

_____, *The Use and Abuse of History, or How the Past is Taught* (London: Routledge, 1981).

Fontaine, David, “L’Armée du Crime”, *Le Canard Enchaîné*, 16 septembre 2009.

_____, “La Rafle (‘Vélodrome’ d’hiver)”, *Le Canard Enchaîné*, 10 mars 2010.

_____, “Les Héritiers”, *Le Canard Enchaîné*, 10 décembre 2014.

Footitt, Hilary, *War and Liberation in France: Living with the Liberators* (Basingstoke & New York: Macmillan Press, 2004).

Forestier, François, “Le Spectacle de la Honte”, *Le Nouvel Observateur (ParisObs)*, 11 mars 2010.

Fouchet, Antoine, “Vers une égalité des pensions entre tous les anciens combattants”, *La Croix*, 27 septembre 2006.

Fouquet, Hélène & Viscusi, Gregory, “Paris Show On Nazi Collaboration Sheds Light On Dark Past”, *Bloomberg News Online*, 16 décembre 2014, <<http://www.bloomberg.com/news/2014-12-15/paris-exhibition-on-nazi-collaboration-sheds-light-on-dark-past.html>>, accédé 2 mars 2015.

Fournier Lanzoni, Rémi, *French Cinema From Its Beginnings To The Present* (New York: Continuum International Publishing Group Inc., 2002).

Frodon, Jean-Michel, *L’âge moderne du cinéma français*, (Paris: Flammarion, 1995), p. 260.

_____, “Claude Berri, le big boss”, *Cahiers du Cinéma*, 642 (février 2009), p. 69.

- _____, “Claude Berri préfère l’anecdote face à l’Histoire”, *Le Monde*, 27 février 1997.
- _____, “Le cinéma français face à l’Histoire”, *Le Monde*, 27 février 1997.
- _____, “En hommage à Hugo, Claude Lelouch renoue avec ses fresques historiques et sentimentales”, *Le Monde*, 21 mars 1995.
- _____, “Un efficace et discutabile éloge du mensonge”, *Le Monde*, 17 mai 1996.
- Frois, Emmanuèle, “Kristin Scott Thomas dans la tourmente”, *Le Figaro*, 12 octobre 2010.
- _____, “Lelouch: ‘Je ne me prends pas pour Victor Hugo’”, *Le Figaro*, 22 mars 1995.
- Gandillot, Thierry, “Dans l’enfer du Vél-d’Hiv”, *Les Echos*, 10 mars 2010.
- _____, “Face-à-face dramatique entre le gouverneur de Paris, le général von Choltitz et le consul suédois Nordling. Porté par deux acteurs exceptionnels, André Dussolier et Niels Arestrup.”, *Les Echos*, 5 mars 2014.
- Garson, Charlotte, “Indigènes”, *Cahiers du Cinéma*, 616 (2006), p. 46.
- Giesbert, Franz-Olivier, *Jacques Chirac* (Paris: Éditions du Seuil, 1987).
- Gildea, Robert, *Fighters In The Shadows* (London: Faber & Faber, 2015).
- _____, *France Since 1945* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1996).
- Golsan, Richard J., *Vichy’s Afterlife History and Counter-History in Post-War France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000).
- Gomez, Carlos, “En ce jour terrible de juillet 42”, *Le Journal du Dimanche*, 12 juillet 2009.
- _____, “La rafle du Vel-d’Hiv”, *Le Journal du Dimanche*, 7 mars 2010.

Gordon, Bertram, *Historical Dictionary of World War II France: The Occupation, Vichy & the Resistance* (London: Greenwood Publishing Group, 1998).

Govier, Trudy & Verwoerd, Wilhelm, "Taking Wrongs Seriously: A Qualified Defence of Public Apologies", *Saskatchewan Law Review*, 65 (2002).

Grassin, Sophie, "Bravo, Audiard!", *L'Express Paris*, 9 mai 1996.

_____, "Ma déclaration d'amour au cinéma", *L'Express*, 3 janvier 2002.

_____, "Monsieur Batignole de Gérard Jugnot", *L'Express*, 7 mars 2002.

Gratton, Johnnie, "Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing of Patrick Modiano", *French Studies*, 59:1, pp. 39-45.

Greilsamer, Laurent, "Un film centré sur les mois d'oppression de l'année 1943", *Le Monde*, 27 février 1997.

Grousset, Jean-Paul, "Effroyables jardins (La guerre presse-bouffon)", *Le Canard Enchaîné*, 26 mars 2003.

_____, "Indigènes (Au fil de l'épopée)", *Le Canard Enchaîné*, 27 septembre 2006.

_____, "Les femmes de l'ombre (en pleine lumière)", *Le Canard Enchaîné*, 5 mars 2008.

_____, "Monsieur Batignole (Clandestin hors série)", *Le Canard enchaîné*, 6 mars 2002.

Guédiguian, Robert, "'L'Affiche rouge', cinéma, histoire et légende: Des préjugés et des contradictions chez les historiens", *Le Monde*, 23 novembre 2009.

Guéno, Jean-Pierre, *Paroles de l'ombre: Lettres, carnets et récits des Français sous l'occupation 1939-1945* (Paris: Libro, 2009).

Guilloux, Michel, "Claude Berri: retour aux années sombres", *L'Humanité*, 26 février 1997.

_____, "La patrie reconnaissante les a vite oubliés", *L'Humanité*, 26 mai 2006.

_____, "Les Misérables, pour Lelouch, c'est d'abord un souvenir d'enfance", *L'Humanité*, 22 mars 1995.

_____, "Quand l'irréalité dépasse la fiction", *L'Humanité*, 16 mai 1996.

_____, "Robert Guédiguian ressuscite les membres du groupe Manouchian, ceux de 'l'affiche rouge.' Une fresque historique servie par des acteurs magnifiques.", *L'Humanité*, 18 mai 2009.

Gurney, Matt, "French Holocaust Apology Too Late, Too Weak and Too Selfish to Work", *National Post*, 15 novembre 2010, <<http://fullcomment.nationalpost.com/2010//11/15/matt-gurney-french-holocaust-apology-too-late-too-weak-and-too-selfish-to-work/>>, accédé 2 avril 2015.

Halbwachs, Maurice, *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte: Etude de la mémoire collective* (Paris: Presses Universitaires de France, 1941).

_____, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1952).

Halls, W.D., *Politics, Society & Christianity In Vichy France* (Oxford: Berg Publishers, 1995).

Haloche, Laurence, "L'Armée du Crime", *Le Figaro Magazine*, 12 septembre 2009.

Hayward, Jack Ernest Shalom, *Fragmented France: Two Centuries of Disputed Identity* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

_____, “Mémoire de guerre”, *Le Figaro Magazine*, 6 mars 2010.

Hecht, Emmanuel, “Mémoire coloniale”, *Les Echos*, 26 septembre 2006.

Hellman, John, “French National Revolution”, *Counter Punch*, 10 mai 2007, via <<http://www.counterpunch.org/2007/05/10/french-national-revolution/>>, accédé 13 juillet 2014.

Hewitt, Leah D., *Remembering the Occupation in French film: National Identity in Post-war Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

Heymann, Danièle, “‘L’Armée du crime’, sincère mais embarrassé”, *Marianne*, 12 septembre 2009.

_____, “Monsieur Batignole, l’émotion quand même”, *Marianne*, 4 mars 2002.

_____, “Tavernier léger et grave”, *Marianne*, 7 janvier 2002.

Hirchi, Mohammed, “Le Film *Indigènes* et le Modèle Républicain”, *International Journal of Francophone Studies*, 14:4 (2011).

Hollande, François, “Discours au Mémorial de la Shoah à Paris pour marquer le 70^e anniversaire de l’ouverture du camp Auschwitz”, *Présidence de la République Française*, 27 janvier 2015, <<http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-au-memorial-de-la-shoah-2/>>, accédé 16 septembre 2016.

_____, “Intervention du Président de la République à l’occasion de l’inauguration du Mémorial de Drancy”, *Présidence de la République Française*, 21 septembre 2012, <<http://www.elysee.fr/declarations/article/intervention-du-president-de-la-republique-a-l-occasion-de-l-inauguration-du-memorial-de-drancy/>>, accédé 20 novembre 2016.

_____, cité dans “Hervé Gourdel est mort parce qu’il était Français”, *Le Point*, 24 septembre 2014, <http://www.lepoint.fr/politique/francois-hollande-herve-gourdel-a-ete-assassine-lachement-24-09-2014-1866393_20.php>, accédé 12 janvier 2015.

Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, (London: Routledge, 2007).

_____, “Introduction to Part 4: Historical Film as Reality, Documentary & Propaganda”, in Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (London: Routledge, 2009).

_____, *The History on Film Reader* (ed.) (London: Routledge, 2009).

Interview avec Alain Resnais, *Etoiles du cinéma*, 1994.

Ivry, Benjamin, “Time To Come Clean on Shoah Role”, *Jewish Ideas Daily*, 13 mars 2012, <<http://www.jidaily.com/zW2/e>>, accédé 2 avril 2015.

Jackson, Julian, Milne, Anna-Louise & Williams, James S. (eds.), *May 68: Rethinking France’s Last Revolution* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).

Jacquet, Michel, *Travelling sur les Années Noires: L’Occupation Vue par le Cinéma Français depuis 1945* (Paris: Alvik Editions, 2004).

Jeancolas, Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La Ve République 1958-1978* (Paris: Stock, 1979).

_____, *Histoire du cinéma français (2^e édition refondue)*, (Paris: Armand Colin, 2005).

Kaganski, Serge, “L’Armée du Crime”, *Les Inrockuptibles*, 15 septembre 2009.

Kampf, Zohar & Lowenheim, Nava, "Rituals of Apology in the Global Arena", *Security Dialogue*, 43, 2012, pp. 43-60.

Kauffer, Rémi, "Les Femmes de l'ombre, une mascarade", *Marianne*, 1 mars 2008.

Kedward, H. R. & Austin, Roger (eds.), *Vichy France and the Resistance: Culture & Ideology*, (London: Croom Helm, 1985).

Kedward, H.R. & Wood, Nancy (eds.), *The Liberation of France: Image and Event*, (Oxford: Berg, 1995).

Kedward, H.R., *Occupied France: Collaboration and Resistance, 1940-1944*, (Oxford: B. Blackwell, 1985).

Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films* (New York & London: Continuum, 2011).

Kirshner, Sheldon, "France's Struggle to Accept its Complicity in the Holocaust", *National Post*, 11 décembre 2014, <<http://fullcomment.nationalpost.com/2014/12/11/sheldon-kirshner-frances-struggle-to-accept-its-complicity-in-the-holocaust/>>, accédé 8 octobre 2014.

Kishore, Joseph & Lanteri, Alex, "Charlie Hebdo & The Spectre of Vichy: From Laval to Hollande", *World Socialist Website*, 16 janvier 2015, <<https://www.wsws.org/en/articles/2015/01/16/pers-j16.html>>, accédé 14 février 2015.

Klarsfeld, Serge, "La présidence normale et la rafle du Vél-d'Hiv", *Le Monde*, 16 juillet 2012, <http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/10/la-presidence-normale-et-la-rafle-du-vel-d-hiv_1731634_3232.html>, accédé 5 mai 2015.

Konopnicki, Guy, "Le destin des membres du groupe Manouchian, héros du PC pour les uns, lâchés par le Parti selon d'autres, déclenche encore les passions. Un film et deux livres s'attaquent au sujet avec plus ou moins de succès.", *Marianne*, 12 septembre 2009.

Kozlovsky Golan, Yvonne, “‘Au revoir les enfants’: the Jewish Child as a Microcosm of the Holocaust as Seen in World Cinema”, *Shofar*, 30:1 (2011), pp. 53-75.

L’Humanité, ‘Le Procès de Vichy n’a pas encore réalisé’, 9 juin 1993.

Laborie, Pierre, *Résistants Vichyssois et Autres: l’Evolution de l’Opinion et des Comportements dans le Lot de 1939 à 1944* (Paris: Editions du CNRS, 1980).

Lacomme, Jean-Pierre, “Effroyables jardins”, *Le Journal du Dimanche*, 23 mars 2003.

_____, “L’image d’une certaine France”, *Le Journal du Dimanche*, 23 mars 2003.

Lalanne, Jean-Marc & Tesson, Charles, “Entretien: Claude Berri”, *Cahiers du Cinéma*, 580 (juin 2003), pp. 60-69.

Lalanne, Jean-Marc, “Fin de partie: Bon Voyage de Jean-Paul Rappeneau”, *Cahiers du Cinéma*, 579 (2003), p. 117.

_____, “Un cinéma très occupé”, *Cahiers du Cinéma*, 564, janvier 2002, pp. 84-85.

Landy, Marcia, *Cinematic Uses of the Past*, (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996).

Langford, Rachael, “Revenants de Guerre? Spectres of Decolonisation in the French Second World War Combat Film”, *Society for French Studies Journal*, (Oxford: Oxford University Press, 2013).

Langlois, Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994: De ‘La Libération de Paris’ à ‘Libera Me’* (Paris: L’Harmattan, 2001).

Larkin, Maurice, *France Since The Popular Front – Government & People, 1936-1986* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Lavabre, Marie-Anne, “Circulation, Internalisation, Globalisation of the Question of Memory”, *Journal of Historical Sociology*, 25:2 (2012), pp. 261-274.

Le Nouvel Observateur, *Un héros très discret*, 16 mai 1996.

Lefort, Gérard & Seguret, Olivier, “Papy Berri fait de la Résistance”, *Libération*, 26 février 1997.

Lefort, Gérard, “Les Misérables, quelle misère”, *Libération*, 22 mars 1995.

Lefroy, Gérard, “Jacques Audiard, un coup pour rien”, *Libération*, 16 mai 1996.

Leménager, Grégoire, “L’énigme von Choltitz”, *Le Nouvel Observateur*, 27 février 2014.

Lemire, Laurent, “C’est nous les Africains”, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 2006.

Lepage, Élodie, “La Résistance en jouant”, *Le Nouvel Observateur*, 27 mars 2003.

Libiot, Eric, “En adaptant le roman de Tatiana de Rosnay Elle s’appelait Sarah, Gilles Paquet-Brenner saisit l’écho de la rafle du Vel-d’Hiv dans les consciences du monde aujourd’hui. Un film magnifique. Et une aventure hors norme.”, *L’Express*, 13 octobre 2010.

_____, “Indigènes, le retour”, *L’Express*, 15 février 2007.

_____, “Mauvais devoir”, *L’Express*, 4 mars 2010.

_____, “Simples soldats”, *L’Express*, 21 septembre 2006.

Lind, Jennifer, *Sorry States: Apologies in International Politics*, (New York: Cornell University Press, 2010).

_____, “The Perils of Apology: What Japan Shouldn’t Learn From Germany”, *Foreign Affairs*, May/June (2009), <<https://www.foreignaffairs.com/articles/japan/2009-05-01/perils-apology>>, accédé 2 avril 2015.

Lindeperg, Sylvie, *Les écrans de l’ombre: La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (Paris: CNRS Editions, 1997).

_____, “L’évaporation du sens de l’histoire”, *Cahiers du Cinéma*, 565 (février 2002), pp. 50-51

_____, “Political and Narrative Ambiguities in *La Bataille du rail*”, *Historical Reflections*, 35:2 (2009), pp. 142-162.

Lloyd, Christopher, *Collaboration and Resistance in Occupied France: Representing Treason and Sacrifice* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003).

Loiseau, Jean-Claude, “Un héros très discret”, *Télérama*, 15 mai 1996.

Loison, Guillaume, “Armée d’ombrelles”, *France-Soir*, 5 mars 2008.

Lorrain, François-Guillaume & de Bruyn Olivier, “Des femmes dans la Résistance”, *Le Point*, 6 mars 2008.

Lorrain, François-Guillaume, “L’Affiche rouge à l’écran”, *Le Point*, 3 septembre 2009.

_____, “Bertrand Tavernier: ‘L’Occupation est l’un des trous noirs du cinéma français’”, *Le Point*, 4 janvier 2002.

_____, “Entretien avec Bouchareb”, *Le Point*, 21 septembre 2006.

Loutte, Bertrand, “Menuise-menuise”, *Les Inrockuptibles*, 8 janvier 2002.

Lury, Karen, *The Child in Film: tears, fears and fairy tales* (London: I.B. Tauris, 2010).

Mabry, Marcus, "Ripping Through the Veil: War Crimes in France during World War II", *Newsweek*, 122:3 (1993), p. 29.

Macnab, Geoffrey, "A Gentle Occupation (Film-maker Claude Berri)", *The Independent*, 10 October 1997.

Mandelbaum, Jacques, "Bertrand Tavernier devra modifier le générique de *Laissez-passer*", *Le Monde*, 6 janvier 2002.

_____, "L'éprouvant spectacle de 'La Rafle' du Vel d'Hiv", *Le Monde*, 10 mars 2010.

Manuello, Nicole, "Un héros très discret", *Le Figaro*, 11 mai 1996.

Marsh, Patrick, "Jeanne D'Arc During the German Occupation", *Theatre Research International*, 2:2 (1977), pp. 139-145.

Maury, Cristelle, "L'intégration du cinéma hollywoodien en classe de langue: réflexions sur quelques points de convergence disciplinaires", *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité*, 31:2 (2012), pp. 26-43.

Mazdon, Lucy (ed.), *France on Film: Reflections on Popular French Cinema* (London: Wallflower Press, 2001).

Mazierska, Ewa, *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*, (Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2011).

McNeill, Isabelle, *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010).

Mélinard, Michaël, "L'homme qui incarne Missak Manouchian", *L'Humanité-Dimanche*, 10 septembre 2009.

_____, “Retour ambiguë sur l’histoire”, *L’Humanité*, 26 mars 2003.

_____, “Robert Guédiguian: ‘Pour que les jeunes s’identifient aux héros de l’Affiche Rouge’”, *L’Humanité-Dimanche*, 14 mai 2009.

Mérigeau, Pascal, “Ceux de l’affiche rouge”, *Le Nouvel Observateur*, 10 septembre 2009.

_____, “Eloge du refus”, *Le Nouvel Observateur*, 17 septembre 2009.

_____, “Paris brûlera-t-il?”, *Le Nouvel Observateur*, 27 février 2014.

_____, “Un entretien avec Bertrand Tavernier: Filmons sous l’Occupation”, *Le Nouvel Observateur*, 3 janvier 2002.

Michalczyk, John J., “The Teaching of French Civilisation through Film on the University Level”, *The French Review*, 50:2 (1976), pp. 227-235.

Morice, Jacques, “Diplomatie”, *Télérama*, 5 mars 2014.

_____, “Lucie Aubrac”, *Télérama*, 26 février 1997.

Mortez, Pierre, “Indigènes sans frontières”, *France-Soir*, 29 janvier 2007.

Moulet, Luc, “Le miracle Tavernier”, *Cahiers du Cinéma*, 492, juin 1995, pp. 40-41.

Murat, Pierre, “Les fantômes du Vel-d’Hiv”, *Télérama*, 13 octobre 2010.

_____, “Les Misérables”, *Télérama*, 2358, 22 mars 1995.

_____, “Libres à en mourir”, *Télérama*, 16 septembre 2009.

Muratori-Philip, Anne, “Affaire Aubrac: les ombres d’une légende”, *Le Figaro*, 28 février 1997.

Murray Levine, Alison J., "Teaching Film and Filmmaking in a Second Language", *New Directions for Teaching and Learning*, 141 (2015), pp. 67-75.

Mury, Cécile, "Horreur et eau de rose", *Télérama*, 10 mars 2010.

_____, "Libres à en mourir: pour", *Télérama*, 16 septembre 2009.

Neumann, Laurent, "Lucie Aubrac: la télé choisit la promo...et laisse la critique historique a la presse", *L'Evènement du jeudi*, 12 mars 1997.

Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity* (Amherst, New York: Cambria Press, 2010).

Noguères, Henri, *Histoire de la Résistance en France (5 tomes)* (Paris: Laffont, 1967-1981).

Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire (3 tomes)* (Paris: Gallimard, 1992).

O'Connell Michael & Whelan, Anthony, "Taking Wrongs Seriously: Public Perceptions of Crime Seriousness", *British Journal of Criminology*, 36:2, Spring 1996, pp. 299-318.

O'Shaughnessy, Martin, *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film since 1995* (New York: Berghahn Books, 2007).

Ory, Pascal, *L'Aventure Culturelle Française: 1945-1989* (Paris: Flammarion, 1989).

_____, *Les Collaborateurs, 1940-1945*, (Paris: Seuil, 1976).

_____, *De Gaulle; ou, L'ordre du discours* (Paris: Masson, 1978).

Paris, Michael (ed.), *Repicturing the Second World War: Representations in Film and Television*, (Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2007).

Pascal, Michel, “Le roman d’un tricheur”, *Le Point*, 4 mai 1996.

Paxton, Robert O. & Marrus, Michael, *Vichy France and the Jews* (New York: Basic Books, 1981).

Paxton, Robert O., *Parades and Politics at Vichy: the French Officer Corps under Marshal Pétain* (Princeton: Princeton University Press, 1966).

_____, *Vichy France: Old Guard, New Order, 1940-1944* (New York: Columbia University Press, 1972).

Pegrum, Mark, Hartley, Linda & Wechtler, Véronique, “Contemporary cinema in language learning: from linguistic input to intercultural insight”, *The Language Learning Journal*, 32:1 (2007), pp. 55-62.

Penna, Armandine, “Les Marocains ne veulent pas oublier cet épisode héroïque de leur histoire”, *La Croix*, 27 septembre 2006.

Péron, Didier, “Monsieur Batignole, pas très résistant”, *Libération*, 7 mars 2002.

_____, “La Rafle: Leurres de Vérités pour le Vel-d’Hiv”, *Libération*, 10 mars 2010.

_____, “Le bon vieux temps de Tavernier”, *Libération*, 9 janvier 2002.

_____, “Sage comme un hommage”, *Libération*, 16 septembre 2009.

Pétain, Philippe, “Discours du 11 octobre 1940: l’ordre national”,

- Pietrois-Chabassier, Thomas, “La Rafle de Rose Bosch”, *Les Inrockuptibles*, 10 mars 2010.
- Pivasset, Jean, *Essai sur la Signification Politique du Cinéma. L'exemple Français de la Libération aux Événements de mai 1968* (Paris: Éditions Cujas, 1971).
- Plazzo, Philippe, “Une nation qui se ment à elle-même”, *Télérama*, 15 mai 1996.
- Pliskin, Fabrice, “Le D Day De Debbouze”, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 2006.
- Plowright, John, *The Causes, Course and Outcomes of World War Two* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).
- Powrie, Phil (ed.), *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Quéva, Marie, “Pas causeur mais travailleur, acteur, scénariste et réalisateur, signe ici son plus beau film”, *Le Nouvel Observateur*, 7 mars 2002.
- Quinio, Dominique, “Au passé et au présent”, *La Croix*, 27 septembre 2006.
- Quinio, Paul “Lucie Aubrac hébergée dans les écoles”, *Libération*, 26 février 1997.
- Randall, Colin, “General ‘spared Paris by disobeying Fuhrer’”, *The Telegraph*, 24 August 2004.
- Raskin, Richard, *Nuit et brouillard by Alain Resnais. On the Making, Reception and Functions of a major Documentary Film* (Aarhus: Aarhus University Press, 1987).
- Raspiengeas, Jean-Claude, “A la 64e Berlinale, la guerre, encore et toujours”, *La Croix*, 10 février 2014.
- _____, “Effroyables jardins de Jean Becker”, *La Croix*, 26 mars 2003.

_____, “Le chaînon manquant de l’histoire de France”, *La Croix*, 26 mai 2006.

_____, “Les mémoires des guerres de l’armée d’Afrique”, *La Croix*, 27 septembre 2006.

_____, “Rachid Bouchareb, l’homme de la réconciliation”, *La Croix*, 27 septembre 2006.

Regnier, Isabelle, “Effroyables jardins”, *Le Monde*, 28 mars 2003.

Reid, Donald, “Everybody was in the French Resistance...Now!: American Representations of the French Resistance”, *French Cultural Studies*, 23:1 (2012), pp. 49-63.

Renou-Navitel, Corinne, “D’autres adolescences que la nôtre”, *La Croix*, 3 décembre 2014.

Ricœur, Paul, “L’identité narrative”, *Esprit*, 7-8 (1988), pp. 295-304.

_____, *La Mémoire, l’histoire et l’oubli*, (Paris: Seuil, 2000).

_____, “La Mémoire saisie par l’histoire”, *Revista de Letras, Sao Paulo*, 43:2 (2003), pp. 15-25.

Riou, Alain, “Scènes de résistance”, *Le Nouvel Observateur*, 24 février 1997.

Ropert, Axelle, “Elle s’appelait Sarah de Gilles Paquet-Brenner”, *Les Inrockuptibles*, 13 octobre 2010.

Rosenstone, Robert A., “History in Images, History in Words”, in Marnie Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (London: Routledge, 2009).

_____, *History on Film/Film on History* (London: Longman, 2006).

Roth, Laurent, "Amour et Logistique: Lucie Aubrac", *Cahiers du Cinéma*, 511 (1997), pp. 77-78.

Rouchy, Marie-Elisabeth, "Effroybales jardins, une paire d'as pour Jean Becker", *Le Nouvel Observateur*, 27 mars 2003.

_____, "Entretien avec Daniel Auteil: "J'ai regardé Raymond regarder Lucie"", *Télérama*, 26 février 1997.

Roussio, Henry & Conan, Eric, *Vichy, Un passé qui ne passe pas*, (Paris: Fayard, 1994).

Roussio, Henry, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à Nos Jours* (Paris: Editions du Seuil, 1987), p. 9.

_____, "Papy, c'est fini", *Vingtième Siècle*, 2 (1984), p 98.

_____, *Pétain et la Fin de la Collaboration* (Brussels: Éditions Complexe, 1984).

_____, "The Historian, a Site of Memory", in Sarah Fishman (ed), *France At War: Vichy and the Historians* (Oxford & New York: Berg, 2000).

Roy, Jean, "Bertrand Tavernier: 'Les collabos la bouclaient sur les tournages'", *L'Humanité*, 9 janvier 2002.

_____, "Cinq femmes pas infâmes", *L'Humanité*, 5 mars 2008.

_____, "Filmer sous l'occupation allemande", *L'Humanité*, 9 janvier 2002.

Royer, Michelle, "Shaping and Reshaping WWII: French Cinema and the National Past", *Literature & Aesthetics*, 16:2 (2006).

Royer, Philippe, "La Valse à cent ans", *La Croix*, 23 mars 1995.

_____, “L’histoire d’amour de Lucie Aubrac platement racontée par Claude Berri”, *La Croix*, 26 février 1997.

Sadoul, Georges, *Le Cinéma Français, 1890-1962* (Paris: Flammarion, 1962).

Sarkozy, Nicolas, “Discours à Bercy”, 29 avril 2007, via <<http://sites.univ-provence.fr/veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-04-29>>, accédé 3 septembre 2016.

_____, “Discours à Bois de Boulogne”, 16 mai 2007, via <http://www.lemonde.fr/politique/article/2008/04/30/allocution-de-nicolas-sarkozy-lors-de-la-ceremonie-d-hommage-aux-martyrs-du-bois-de-boulogne-le-16-mai-2007_1040045_823448.html>, accédé 8 novembre 2016.

_____, “Discours à Nice”, 30 mars 2007, via <<http://sites.univ-provence.fr/veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-03-30>>, accédé 3 septembre 2016.

Sartre, Jean-Paul, *Situations, X: Politique et autobiographie*, (Paris: Editions Gallimard, 1976)

Sayare, Scott, “France Reflects on Its Role In Wartime Fate of Jews”, *The New York Times*, 29 July 2012, p. A12.

Schwartz, Arnaud, “La Rafle’, un film pour ne pas oublier”, *La Croix*, 10 mars 2010.

Sémelin, Jacques, *Unarmed Against Hitler, Civilian Resistance in Europe (1939-1943)*, (Connecticut: Praeger, 1993).

Semo, Marc, “Les sacrifiés de l’affiche rouge”, *Libération*, 16 septembre 2009.

_____, “Voyage en mémoire occupée”, *Libération*, 12 octobre 2010.

Siclier, Jacques, *Le Cinéma Français*, (Paris: Editions Ramsay, 1990).

Simon, Nathalie, “Niels Arestrup, bête de scène”, *Le Figaro*, 5 mars 2014.

Smadja, Gilles, “L’amour de la Résistance demeure intact chez Lucie Aubrac”, *L’Humanité*, 26 février 1997.

Sorlin, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Blackwell, 1980).

Stouvenot, Michèle, “Lucie Aubrac, le choc du film”, *Journal du Dimanche*, 14 avril 1997.

Strauss, Frédéric, “La fureur de lire”, *Cahiers du Cinéma*, 490, avril 1995, pp. 56-57.

_____, “L’art de décevoir: Un héros très discret”, *Cahiers du Cinéma*, 502 (1996), pp. 70-71.

_____, “Monsieur Batignole”, *Télérama*, 6 mars 2002.

Taubin, Amy, “Army of Shadows: Out of the Shadows”, *The Criterion Collection*, 11 janvier 2011, <<http://www.criterion.com/current/posts/483-army-of-shadows-out-of-the-shadows>>, accédé 2 août 2013.

Taylor, Lynne, *Between Resistance & Collaboration*, (London: Macmillan Press Pty Ltd., 2000).

Témoignage Chrétien, “Un appel à l’engagement”, 17 septembre 2009.

Tessé, Jean-Philippe, “Effroyables jardins”, *Cahiers du Cinéma*, 578 (2003), p. 88.

Théate, Barbara & Duyck, Alexandre, “Entretien avec Bouchareb: ‘Il faut crever l’abcès’”, *Le Journal du Dimanche*, 24 septembre 2006.

Théate, Barbara, “Kristin Scott Thomas et les fantômes du Vel-d’Hiv”, *Le Journal du Dimanche*, 10 octobre 2010.

_____, “Les fantômes du Vél-d’Hiv”, *Le Journal du Dimanche*, 31 octobre 2010.

Thoret, Jean-Baptiste, “Même le nounours se savait condamner”, *Charlie-Hebdo*, 24 mars 2010.

_____, “On se lève tous pour Indigènes”, *Charlie Hebdo*, 4 octobre 2006.

Thornton, Katharine, *Cinema Lectures: Aspects of Vichy Ideology and French Life under the German Occupation as Seen in French Films, 1942-1987* (Adelaide, The University of Adelaide Library, 1993).

Tinazz, Noël, “Lucie Aubrac, une héroïne a visage humain”, *La Tribune Desfossés*, 26 février 1997.

Tint, Herbert, *France Since 1918*, (London: Batsford Academic & Educational Ltd., 1980), p. 92.

Tobias, Scott, “The New Cult Canon: Army of Shadows”, *The AV Club*, 22 octobre 2009, <<http://www.avclub.com/articles/army-of-shadows,34392>>, accédé 2 août 2013.

Tranchant, Marie-Noëlle, “L’Armée du Crime”, *Le Figaroscope*, 16 septembre 2009.

_____, “Le général von Choltitz de retour au Meurice”, *Le Figaro*, 27 août 2013.

_____, “Les leçons d’un sacrifice”, *Le Figaroscope*, 26 mars 2003.

_____, “Robert Guédiguian, éloge de l’engagement”, *Le Figaro*, 16 septembre 2009.

_____, “Secret de village”, *Le Figaro*, 26 mars 2003.

_____, “Tavernier-Devairre: le malentendu”, *Le Figaro*, 4 janvier 2002.

Trevisan, Karine, “Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage”, in Jean-François Chianteretto & Régine Robin (eds), *Témoignage et écriture de l’histoire: Décade de Cérisy 21-31 juillet 2001* (Paris: Editions L’Harmattan, 2003).

Trigano, Shmuel, “Manfred Gerstenfeld interview with Shmuel Trigano, Apologies for Holocaust Behaviour And Refusal To Do So: The Dutch Case In An International Context (*Europe’s Crumbling Myths* 211)”, *Jewish Political Studies Review*, 18:3-4 (2006) (propos recueillis en anglais).

Turim, Maureen, *Flashbacks in Film: Memory & History*, (New York: Routledge, 1989).

Vallaëys, Béatrice, “On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant: Une entrevue avec l’historien Pierre Laborie”, *Libération*, 29 janvier 2011, <http://www.liberation.fr/societe/2011/01/29/on-se-sert-de-la-resistance-tout-en-la-denigrant_710839>, accédé 15 septembre 2013.

Veillon, Dominique, *La Collaboration*, (Paris: Librairie Générale Française, 1984).

Vincendeau, Ginette, “A Certain Tendency in French Cinema Studies”, *Journal of Romance Studies*, 9:1 (2009), p. 113.

Vinen, Richard, *The Unfree French: Life Under the Occupation* (London: Allen Lane, 2006)

Virilio, Paul, *Guerre et Cinéma* (Paris: Éditions Cahiers du Cinéma. Essais, 1991).

Wachthausen, Jean-Luc, “Becker: ‘L’Occupation telle que je l’ai vue’”, *Le Figaro*, 26 mars 2003.

Weibel, Catherine, “Gérard Jugnot fait de la résistance”, *La Croix*, 6 mars 2002.

Weisel, Eva, "Honoring All Who Saved Jews", *The New York Times*, December 2011, p. A23.

Weismann, Joseph, *Après la Rafle* (Paris: Editions Michel Lafon, 2011).

White, Hayden, "Historiography & Historiophoty", *American Historical Review*, 93:5 (2008), pp. 1193-1199.

Whiteclay Chambers II, John & Culbert, David, *World War II, Film and History* (New York: Oxford University Press, 1996).

Widemann, Dominique, "Aux partisans de la vie", *L'Humanité*, 16 septembre 2009.

Wieder, Thomas, "Rafle du Vél-d'Hiv: 70 Ans Après, La Mémoire Apaisée", *Le Monde*, 16 juillet 2012, <http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/07/16/rafle-du-vel-d-hiv-70-ans-apres-la-memoire-apaisee_1734132_3224.html>, accédé 2 mars 2015.

Wieviorka, Annette, "Comment la Shoah est entrée dans l'histoire", *L'Histoire*, 294:jan (2005), pp. 48-53.

_____, *L'ère du témoin*, (Paris: Plon, 1998).

_____, "Mémoriaux et mémorial", *Revue française d'études américaines*, 51 (1992), pp. 55-62.

Wieviorka, Olivier, "Aubrac, une légende malmenée", *Libération*, 8 avril 1997.

_____, "Du bon usage du passé. Résistance, politique, mémoire", *Mots*, 32 (1992).

_____, "Entretien avec Daniel Cordier: 'En tant que camarade des Aubrac, je souhaiterais qu'ils s'expliquent'", *Libération*, 8 avril 1997.

_____, *Histoire de la Résistance 1940-1945* (Paris: Perrin, 2013).

_____, *La Mémoire Désunie: Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, (Paris: Editions du Seuil, 2010).

_____, “Les mystères Aubrac”, *Libération*, 26 février 1997.

Withuis, Jolande, *The Politics of War Trauma: The Aftermath of World War II in Eleven European Countries* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010).

Young, James E. & Tomiche, Anne, “Ecrire le monument: site, mémoire, critique”, *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 3 (1993), pp. 729-743.

Youssi, Yasmine, “La Résistance de Guédiguian”, *La Tribune*, 16 septembre 2009.

Zerrouky, Hassane, “Ces soldats venus du Sud pour libérer la France”, *L'Humanité*, 27 septembre 2006.