INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

La Résistance dans le cinéma français de fiction

(1944-1994)

Suzanne Langlois

Département d'histoire
Université McGill, Montréal

Novembre 1996

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
de l'université McGill comme exigence partielle
du doctorat en histoire

© Suzanne Langlois 1996

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-30315-2

Canada

Abstract

The subject of this doctoral dissertation is a thematic study of the representation of the Resistance in French fiction films since 1944. This work encompasses the larger fields of history and memory of the Resistance and the Second World War. It is a cinematographic historiography which explores 50 years of film production about the French Resistance. It analyzes the historical choices put forward by film, the censorship which had to be overcome, as well as the sources it used. It also examines how film contributes to the formation of historical consciousness. These developments are compared with the written history of the Resistance. The sources for this work include both visual and written materials : films, preliminary documents, censorship files, and film criticism. Nine interviews provide an additional aspect to this corpus. The parallel drawn between the historiography of the Resistance and the films allowed for a better understanding of the fluctuating relationship between film and historical studies. Also, the examination of this filmography from the perspective of women resisters permitted filmic analysis to move beyond the traditional and politically oriented evaluations of films based on Gaullist or communist memory.

Résumé

Le sujet de cette thèse de doctorat en histoire est une étude thématique de la représentation de la Résistance dans le cinéma français de fiction depuis 1944. Ce travail s'inscrit dans le champ plus vaste de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France. Soumis à la chronologie, il explore, selon le principe de l'historiographie, le parcours cinquantenaire des films sur la Résistance afin d'analyser les choix historiques que le cinéma propose, les contraintes qu'il subit, les sources qu'il privilégie, et afin d'examiner comment il contribue à la formation de la conscience historique. Ces développements sont mis en parallèle avec l'histoire écrite de la Résistance. Les sources de ce travail incluent des documents visuels et écrits : les films, les documents préparatoires, les dossiers de censure, la critique cinématographique dans la presse générale et spécialisée. S'y ajoutent des témoignages oraux recueillis au cours d'entretiens. L'examen parallèle de l'historiographie a permis de dégager la modulation des échanges entre cinéma et études historiques, alors que l'examen de la filmographie du point de vue de la représentation des résistantes a permis d'aller au-delà de l'analyse des films selon les traditionnelles évaluations politiques fondées sur la mémoire gaulliste ou communiste.

Table des matières

Volume 1

Résumé.....i
Abstract.....ii
Table des matières.....iii
Remerciements.....vi
Sigles.....vii

Introduction.....1

- Les champs de recherche
  1. Histoire de la Résistance.....8
  2. Cinéma et histoire.....11
  3. Cinéma, histoire et Résistance.....20
- Explication des sources.....25
- Plan du travail et informations techniques.....29

Chapitre 1. L'ambiance et les problèmes d'après-guerre.....31

- Le parti pris social.....32
- L'épuration de la profession.....45
- Contrôle et censure.....48

Chapitre 2. La recherche des modèles.....67

- *La Libération de Paris*.....67
- Le temps d'un détour : 1994.....72
- Le destin d'un film.....75
- Retour sur l'Espagne : *Espoir (Sierra de Teruel)*.....78

Chapitre 3. 1945-1946.....91

- La réorganisation de la production.....92
- La Résistance s'anime à l'écran.....95
- Brève rencontre avec le Maréchal.....110
- Les contrastes de 1946.....124
- Bilan cinématographique.....142
- Bilan historiographique.....153

Chapitre 4. 1947-1952.....163

- Les parachutistes de la France combattante.....165
- Détour par la Norvège.....174
- Caméra dans le Vercors.....180
- L'abîme intérieur d'Henri-Georges Clouzot.....199
- 1951-1953 : troublante amnistie.....209
- *Nous sommes tous des assassins*.....216
- *Le Silence de la mer*.....227
- Les pilotes et les marins.....239
- L'Opération Torch.....249
- Bilan cinématographique.....260
- Bilan historiographique.....265

Chapitre 5. 1953-1957.....269

- La petite presse résistante.....272
- Dix ans plus tard : 1954.....276
- Le prestige de la France.....283
- *Ils étaient tous volontaires*.....289
- *Un condamné à mort s'est échappé*.....294
- Bilan cinématographique.....303
- Bilan historiographique.....310

Volume 2

Chapitre 6. 1958-1971.....319

- La chronique de *La Chatte*.....322
- C'est plus drôle en couleurs.....327
- Le huis clos.....330
- Les lycéens aussi.....338
- *Normandie-Niemen*.....343
- La définition de Vichy.....351
- Dénoncer toutes les guerres.....363
- Le renforcement de la censure.....375
- Le groupe Manouchian :
  une commémoration qui n'a pas eu lieu.....377
- Les préoccupations des résistants.....380
  1. La question allemande.....380
  2. La pérennité de la Résistance.....384
- 1966 : vie de château et grande vadrouille.....390
- La zone sud.....397
- *Paris brûle-t-il?*.....404
- Claude Autant-Lara récidive.....412
- Une nouvelle partenaire : la télévision.....416
- *L'Armée des ombres*.....419
- Bilan cinématographique.....429
- Bilan historiographique.....447

Chapitre 7. 1972-1983.....456

- Le hasard dans l'histoire.....462
- Communistes et étrangers dans la Résistance.....472
- Le décalage de la vision gaulliste.....504
- *Les chiens qu'on écrase*.....511
- Le choc du négationnisme.....518
- *Papy fait de la Résistance*.....523
- Bilan cinématographique.....530
- Bilan historiographique.....543

Chapitre 8. 1984-1993.....549

- Le regard des femmes.....551
- *Se risquer pour des idéalités*.....566
- Les résistants sacrifiés.....580

- Épuration : « la chose est devenue odieuse »....592
- Le triste hiver 45....613
- *Ils partiront dans l'ivresse*....618
- Arrêt sur image....625
- Bilan cinématographique....630
- Bilan historiographique....639

Conclusion....645

- L'inventaire des bilans....645
  1.1944-1946....646
  2.1947-1952....650
  3.1953-1957....653
  4.1958-1971....654
  5.1972-1983....657
  6.1984-1993....659
- Image des résistantes : image de la Résistance....661
- Des questions à résoudre....664
- *Nous allons mourir, mes chers camarades*....667
- Jeu de lumière et de mémoire....669

Bibliographie....677

- Sources primaires et filmographie....677
- Sources secondaires....684

Remerciements

Qu'il me soit permis de remercier ceux et celles qui m'ont aidée à mener à bien ce travail de recherche.

Je remercie John Hellman d'avoir accepté de diriger cette thèse.

Je remercie tout particulièrement les professionnels qui m'ont permis d'accéder à leurs précieuses collections de films et de documents écrits : Robert Daudelin, directeur de la Cinémathèque québécoise, ainsi que François Auger, Michel Boulet et Serge Desaulniers; Michelle Aubert et Daniel Courbet du Centre national de la Cinématographie à Bois d'Arcy; Jean-François Théry et Jean-Claude Debray de la Commission de classification des oeuvres cinématographiques; Anne-Michèle Ulrich et Muriel Carpentier de la Vidéothèque de Paris; Caroline Forcier des Archives nationales du Canada; Charles Silver du Museum of Modern Art de New York; Dominique Brun, de la collection des manuscrits de la Cinémathèque française, ainsi que Frédéric Dumas et Thomas Doustaly; le personnel de la Phonothèque de la Bibliothèque nationale. Je remercie également Jean Astruc de l'Institut d'histoire du temps présent ainsi que les résistants, cinéastes et auteurs qui ont bien voulu répondre à mes questions : Pierre Alekan, Lucie Aubrac, Jean Dréville, Micheline Eude, René Gilson, Gilles Perrault, Jacques Renard, Charles Verny et Josée Yanne.

Je remercie Mary McDaid, du département d'histoire de l'université McGill.

Je remercie chaleureusement ma mère, Fernande Leduc.

Pour l'indéfectible soutien de leur amitié, je remercie Francine Sarrazin et Jack Coggins.

Pour sa présence et sa patience au quotidien, j'exprime toute ma reconnaissance à Raymond Boily et je lui dédie ce travail.

Sigles

AN	Archives nationales (Paris)
ANQ	Archives nationales du Québec
APC	Archives publiques du Canada
BDIC	Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (Nanterre)
BIFI	Bibliothèque de l'image - Filmothèque
CAR	Comité d'action de la Résistance
CF	Cinémathèque française
CCFC	Commission de contrôle des films cinématographiques
CGCF	Coopérative générale du cinéma français
CGT	Confédération générale du travail
CLCF	Comité de libération du cinéma français
CMN	Commission militaire nationale
CNC	Centre national de la cinématographie
CNR	Conseil national de la Résistance
CQ	Cinémathèque québécoise
FFC	Forces françaises combattantes
FFI	Forces françaises de l'intérieur
FFL	Forces françaises libres
FTP	Francs-tireurs et partisans
FTP-MOI	Francs-tireurs et partisans de la Main-d'oeuvre immigrée
NTSC	Standard télévisuel nord-américain
ORA	Organisation de résistance de l'armée
PAL	Standard télévisuel britannique
PCF	Parti communiste français
SCA	Service cinématographique des armées
SECAM	Standard télévisuel français
SOE	Special Operations Executive
STO	Service du travail obligatoire
UFOCEL	Union française des oeuvres de cinéma éducateur laïque
UGC	Union générale cinématographique
VHS	Video Home System

Introduction

Le sujet de cette thèse de doctorat en histoire est une étude thématique de la représentation de la Résistance dans le cinéma français de fiction depuis 1944. Ce travail s'inscrit dans le champ plus vaste de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en France. L'histoire de la Résistance française, actuellement remise en chantier après deux décennies de grands travaux sur la France de Vichy, propose de nouvelles questions et approches qui incluent les phénomènes de représentations et de mémoire. Pendant les 50 dernières années, la Résistance française a été une constante inspiration pour le film, mais cette production cinématographique s'est trouvée le plus souvent figée dans des cadres d'analyse politiques. Le présent travail, soumis à la logique de la chronologie, veut explorer le parcours des films sur la Résistance en laissant place à des préoccupations qui n'ont pas ou peu été prises en compte, dans le but de contribuer à ce grand projet d'étude de la Résistance. L'objectif est de construire une historiographie cinématographique, d'analyser ce que le cinéma propose lorsque son regard se pose sur le phénomène historique qu'a été la Résistance, et comment il contribue à la formation de la conscience historique.

La perception de la guerre et de la Résistance n'est pas immuable. Elle se forme et se transforme, s'adapte, et le cinéma est partie prenante de ce processus continu. Il n'est pas ici un signe ou un témoin, mais bien un élément d'une continuité intellectuelle. Comme l'écrit et le débat public, le film est un

discours sur l'histoire et un des mécanismes de la transmission de l'histoire. Il participe au débat et peut même en être un des éléments les plus marquants. Il est difficile aujourd'hui d'aborder le souvenir de la période 1940-1945 sans que soit rappelé le choc du *Chagrin et la pitié* ou de *Lacombe Lucien*. De ce point de vue, l'histoire du XX^e^ siècle ne ressemble à aucune autre, car le débat historique s'articule maintenant en incluant des sources écrites, sonores, visuelles et animées.

La revue *Vingtième siècle* proposait en 1995 un état des recherches historiennes sur le cinéma[1]. Christian Delage et Nicolas Rousselier souhaitaient que ce numéro spécial contribuât à réconcilier ou même à concilier chez les historiens engouement privé pour le cinéma et pratique d'étude et de recherche, et à dépasser les clichés de l'antinomie de l'écrit et de l'image. Dans *L'Avenir de la mémoire,* Fernand Dumont écrit : « Il y a une réciprocité entre conscience historique et conscience politique, entre mémoire de l'histoire et participation à l'histoire[2]. » La mémoire de la guerre s'est construite en utilisant plusieurs vecteurs, dont le cinéma.

Les historiens américains partagent ce point de vue. Si le cinéma et la télévision sont reconnus comme des forces dans la société et la culture du XX^e^ siècle, écrit John E. O'Connor, ils doivent également être reconnus comme contribuant à former la

---

1. *Vingtième siècle,* n^o^ 46, avril-juin 1995.

2. Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire,* Québec, Nuit blanche, 1995, p. 84.

conscience historique[3]. Cette conscience prend appui sur des références au passé et s'incarne autant dans l'image que dans l'écrit. Robert A. Rosenstone s'est demandé comment un médium visuel pouvait être un véhicule de réflexion au sujet de notre relation avec le passé[4].

La chronologie choisie pour étudier l'image de la Résistance dans le cinéma englobe les 50 dernières années et permet d'en saisir la continuité. La filmographie s'enrichit de nouveaux films, mais un film n'est pas réalisé seulement pour un public, à un moment précis. Son public se renouvelle, ce qui favorise l'ancrage d'un savoir historique non écrit. L'évolution suit essentiellement ces différentes étapes : revivre et magnifier l'événement; l'expliquer et le comprendre; l'explorer et le critiquer. C'est une évolution qui porte aussi sur les valeurs. Ces dernières semblent avoir tendance à aller toujours plus avant vers un humanisme intemporel et sont servies par la sobriété, le dépouillement dans la révolte.

En novembre 1993 paraît *La France des années noires* dans lequel l'historien Robert Frank écrit que la fonction principale de la mémoire collective est « de forger et de légitimer l'identité de la collectivité dont elle se réclame[5]. » Ce nouveau champ de

---

3.John E. O'Connor, *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar (Florida), Robert E. Krieger Publishing Company, 1990, p. 2.

4.Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

5.Robert Frank, « La mémoire empoisonnée », *in* Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, dir., *La France des années noires*, 2. *De l'Occupation à la Libération*, Paris, Seuil, 1993, p. 485.

recherche est la mémoire envisagée non seulement comme source mais également comme objet d'histoire. Dans un texte grand public paru en mai 1993, au moment de la commémoration Jean Moulin, Jean-Pierre Rioux rappelle que si la mémoire collective est « la présence sélective et active du passé dans nos coeurs et dans nos actes », il s'agit alors d'un enjeu qui dessine le présent[6]. Il écrit aussi qu'une des tâches de l'histoire savante et des enseignements est de « dire, avec une plus grande force et une simplicité plus singulière et plus démonstrative, ce que furent les valeurs affichées en 1939-1945 par ceux qui sauvèrent l'honneur ». La nostalgie touche peu les jeunes, et Jean-Pierre Rioux veut éviter les héros désincarnés au profit des êtres qui surent aller à l'essentiel. En eux s'incarnent des valeurs connues, mais qui « ont tout à gagner à reprendre vie au tragique exemple de 1939-1945 ». Ce sont les droits de l'homme, le sens de la justice qui donne le courage du refus, la démocratie. Ces valeurs portent en elles une capacité de projection dans l'avenir.

Cela nous renvoie à un autre texte, datant de 1946, qui appelle déjà les résistants à éviter l'encroûtement, les compromissions qui les guettent. Affirmant que l'esprit de la Résistance tient à son fort caractère moral, l'acte fondamental est celui de la décision alors que chacun est seul avec sa conscience. N'a-t-il pas fallu briser des barrières, réfléchir par soi-même, garder sa liberté de jugement, réagir et se révolter? Ce sont là

---

6. Jean-Pierre Rioux, « Corrigé du bac. Les traces de la Seconde Guerre mondiale en France depuis 1945 », *Le Nouvel Observateur*, collection « Dossiers », n° 16, *La Résistance, ses héros, ses histoires*, mai 1993, p. 4-5.

choses difficiles dans l'atmosphère de 1940-1942. Ce tableau des vertus de la Résistance est complété par le courage civique, le stoïcisme, la camaraderie[7]. Ces objets de réflexion, parmi bien d'autres, se retrouvent dans des préoccupations actuelles.

Le film a un rapport constant avec l'historiographie de la Résistance car auteurs, scénaristes et cinéastes connaissent les avancées dans ce domaine de l'histoire nationale. Mais le film a aussi sa place dans l'historiographie. Un regard sur la façon dont s'est développé le discours sur cette histoire nous mène au coeur de la relation entre le cinéma et le thème de la Résistance.

La clandestinité n'empêche pas la Résistance française d'avoir de riches sources documentaires écrites, mais elles s'organisent de façon singulière. Dès la fin des hostilités, une immense tâche de rassemblement d'archives commence. Aux archives officielles et à celles des services publics s'ajoutent des sources internes collectées auprès des résistants eux-mêmes, des mouvements, des réseaux, des grands organismes. Le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, qui succède en 1951 à la Commission d'histoire de l'Occupation et de la Libération de la France, va donc enquêter directement chez les résistants avec une équipe à Paris et des correspondants départementaux.

Il n'est pas facile de faire immédiatement le point, mais au début de 1946, sortent deux opuscules intitulés *Esquisse d'une*

---

7. *La Voix du maquis*, n° 13, 28 septembre 1946, p. 1.

histoire de la Résistance française[8]. Quelques initiatives privées avaient aussi voulu cerner cet événement historique hors du commun[9]. Les articles de journaux et les brochures prennent alors une grande importance, comme le souligne Henri Michel dans sa *Bibliographie critique de la Résistance* [10], et il constate que 20 ans après la Libération, les études sont encore rares. Tous les souvenirs, témoignages, Mémoires, romans, viennent composer un ensemble de sources qui répondent à l'urgence de dire, de montrer, de conter ce qui est arrivé. L'*Esquisse d'une histoire de la Résistance française* se veut justement une vue d'ensemble et une mise au point alors que le ministère de l'Information constate que beaucoup de témoins et d'acteurs publient chaque jour des souvenirs personnels, l'historique de leur groupe, le récit des événements auxquels ils ont été mêlés[11].

Des journaux résistants du temps de l'Occupation poursuivent leur publication après la Libération. Ils veulent continuer l'oeuvre d'information de la population; garder vif l'intérêt pour la lutte, celle qui vient de se terminer et celle qui se prépare pour former

---

8. *Notes documentaires et études, Esquisse d'une histoire de la Résistance française*, 1. *De l'armistice au débarquement allié en Afrique du Nord (juin 1940-novembre 1942)*, n° 225, série française LXVI, 30 janvier 1946, 14 p.; 2. *Du débarquement allié en Afrique du Nord à l'insurrection nationale (novembre 1942- août 1944)*, n° 226, série française LXVII, 31 janvier 1946, 11 p.

9. Par exemple Jacques Perdu, *La Résistance française*, Alger, Imprimerie Joyeux, 1944; Lucie Aubrac, *La Résistance. Naissance et origines*, Paris, Lang, 1945; les *Thèses d'Octobre*, une analyse marxiste publiée par le groupe Octobre en 1946 (cité dans Claude Bourdet, *L'Aventure incertaine. De la Résistance à la Restauration*, Paris, Stock, 1975, p. 401).

10. Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, Paris, Institut pédagogique national, 1964, p. 12-13.

11. *Esquisse d'une histoire de la Résistance française*, avant-propos de la première partie.

une France nouvelle; être vigilants face au monde politique; ne pas être dépossédés des fruits de leur combat clandestin. Dans ces journaux, très rapidement, apparaissent des témoignages, des souvenirs, des récits. De ce côté-là aussi se posent donc les premiers jalons d'une histoire de la Résistance, car le récit est une part importante de cette histoire.

C'est dans ce contexte que les films prennent leur place. Eux aussi viennent conter, montrer, contribuer au récit de l'événement alors qu'il existe peu d'images filmées pendant la guerre à cause de la nature même des activités résistantes. Comme dans les récits publiés dans les journaux, ils vont privilégier l'action, le mouvement, le drame, bref, ils vont correspondre en plusieurs points aux premiers jalons de cette histoire de la Résistance posés par les résistants eux-mêmes dans leurs écrits de l'immédiat après-guerre.

En cela, le cinéma et la littérature ont cheminé séparément, bien que les deux aient voulu témoigner de ce qui venait de se passer en France. Les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires sont alors très rares. Les films ont tendance à fondre le récit individuel dans une image de masse et vont au-delà des hauts faits et des exploits, dans une vision qui s'élargit vers d'autres aspects de l'expérience de la guerre, de l'expérience des Français dans la guerre. On a rapidement reproché aux écrivains de la Résistance d'avoir cédé à la tentation de célébrer leur propre action patriotique, alors qu'ils auraient dû « rendre hommage à la multitude de ces camarades de combat que l'absence d'instruction ou

de culture a privés de voix[12]. » La multitude, c'est le cinéma qui va s'en emparer.

****

Les champs de recherche

1. Histoire de la Résistance

La bibliographie de ce travail se divise en deux familles : l'histoire de la Résistance et le champ « cinéma et histoire ». L'historiographie de la Résistance était déjà riche de milliers de publications parues dès l'après-guerre, mais les dernières années ont été le théâtre d'un effort considérable de la recherche historique sur la Résistance. L'Institut d'histoire du temps présent (IHTP) s'est associé au vaste projet, lancé par les historiens Pierre Laborie et Jean-Marie Guillon, de « remettre sur le métier l'histoire de la Résistance ». L'objectif est d'aboutir à un renouvellement historiographique complet en se tournant désormais vers la Résistance vue d'en bas, en multipliant les recherches régionales et en privilégiant la diversité des angles de vue. La problématique est ici assez semblable à celle qui a inspiré le colloque consacré à Vichy.

Ce chantier qui redémarre après une première période qui a duré de 1945 à 1975 et au cours de laquelle les organismes centraux,

12.Pierre-Aimé Touchard, « Dictature des intellectuels? », *Esprit*, nouvelle série, n° 5, 1er avril 1945, p. 729.

les mouvements et les réseaux ont représenté l'essentiel des travaux de recherche, se déploie dans une série de colloques, commencés en 1993 et qui doivent se conclure en 1997. Cinq thèmes le structurent: 1) une réflexion sur le concept de Résistance; 2) une analyse de la notion de temps; 3) une étude des lieux et des milieux; 4) un examen anthropologique du phénomène résistant; 5) une nouvelle approche des phénomènes de représentations et de mémoire[13]. L'esprit du présent travail s'inscrit dans ce dernier thème.

La mutation fondamentale des dernières années est celle des sources, alors que l'écrit tend à remplacer l'oral. L'ouverture et l'exploitation de nouvelles archives contribuent à ce déplacement. S'y ajoute une nette volonté de dépasser le témoignage, toujours aléatoire, mais qui se situe au coeur de l'histoire de la Résistance, et de prendre appui sur des documents écrits. C'est la contribution majeure de Daniel Cordier dans la biographie monumentale de Jean Moulin dont il a fait paraitre le premier volume en 1989. De nouvelles problématiques, de nouvelles méthodes ont

---

13. *Le Bulletin de l'IHTP*, n° 52, juin 1993, p. 23-25. En date de l'été 1996, cinq colloques ont déjà eu lieu : 1) Toulouse (décembre 1993) : « De la Mémoire à l'Histoire : la Résistance ». Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie, dir., *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995.

2) Rennes (septembre 1994) : « Le poids de la stratégie. Résistance et société ». Jacqueline Sainclivier et Christian Bougeard, dir., *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

3) Bruxelles (novembre 1994) : « La Résistance et les Européens du Nord ». *La Résistance et les Européens du Nord*, 2 volumes, Bruxelles et Paris, Centre de recherches et d'études historiques de la Seconde Guerre mondiale et Institut d'histoire du temps présent, 1995. Soulignons l'initiative des responsables, José Gotovitch et Robert Frank, qui ont inclus dans le volume 2 les rapports de synthèse et le compte rendu des discussions.

4) Besançon (juin 1995) : « Lutte armée et maquis ». Les Actes doivent être publiés sous la direction de François Marcot.

5) Cachan (novembre 1995) : « Villes, centres et logiques de décision ». Laurent Douzou, Robert Frank, Denis Peschanski et Dominique Veillon, dir., *La Résistance et les Français: villes, centres et logiques de décision*, Paris, IHTP/CNRS, 1995.

contribué à enrichir ce champ de recherche. Des études régionales et des monographies de grands mouvements de la Résistance sont venues s'ajouter à cet effort de renouvellement de l'historiographie[14].

De nouvelles problématiques ont également été soulevées par des historiens anglo-américains au sujet de l'histoire de la Résistance. Pensons à Roderick Kedward qui a multiplié les études sur la France de Vichy, la Résistance et les maquis en s'appuyant sur les développements méthodologiques de l'anthropologie[15]. Quoique Rita Thalmann ait dirigé la publication *Femmes et fascismes* en 1986, la problématique fondée sur la différence des sexes (*gender studies*) est surtout un phénomène de l'historiographie anglo-américaine avant de pénétrer l'historiographie française[16]. Deux importantes publications françaises viennent cependant donner du corps à cette approche différenciée[17].

14.Par exemple : Jean-Marie Guillon, *La Résistance dans le Var*, 1989; Olivier Wieviorka, *Destins d'un mouvement de Résistance : Défense de la France*, 1992; Laurent Douzou, *Le Mouvement de Résistance « Libération-Sud »*, 1993.

15.Roderick Kedward, « La Résistance, l'histoire et l'anthropologie : quelques domaines de la théorie », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, p. 109-118; *In Search of the Maquis : Rural Resistance in Southern France 1942-1944*, New York, Oxford University Press, 1993; « The Maquis and the Culture of the Outlaw (with particular reference to the Cévennes) », *in* Roderick Kedward et Roger Austin, dir., *Vichy France and the Resistance. Culture and Ideology*, Totowa (NJ), Barnes & Noble, 1985, p. 232-251.

16.Margaret Randolph Higonnet, Jane Jenson, Sonya Michel, Margaret Collins Weitz, dir., *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, 1987; Paula Schwartz, « *Partisanes* and Gender Politics in Vichy France », *French Historical Studies*, Vol. 16, n^{0} 1, printemps 1989, p. 126-151; Miranda Pollard, *Vichy and the Politics of Gender (1940-1944)*, 1989.

17.François Rouquet et Danièle Voldman, dir., « Identités féminines et violences politiques (1936-1946) », *Les Cahiers de l'IHTP*, n^{0} 31, octobre 1995; Françoise Thébaud, dir., « Résistances et libérations. France 1940-1945 », *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés*, n^{0} 1, 1995.

Quant à la critique cinématographique, elle pénètre maintenant les revues historiques, par exemple *Vingtième siècle, Labor History, Journal of Contemporary History, American Historical Review*, surtout depuis les années 1980. Des collections de photographies ont été rendues plus largement accessibles. Des filmographies prennent place dans les bibliographies d'ouvrages historiques qui ne portent pas sur le cinéma[18], résultat de l'intérêt plus vif des historiens envers l'image, tous genres confondus. Toutefois, comme le souligne Rémy Pithon, dans l'ensemble, les historiens généralistes tiennent encore peu compte des problématiques et des recherches du champ « cinéma et histoire[19] ».

2. Cinéma et histoire

La bibliographie est abondante et variée en ce qui a trait au champ de recherche général des rapports entre cinéma et histoire et aux développements des dernières années en méthodologie de l'histoire du cinéma. Ces deux sujets - le film source documentaire et objet d'histoire - ont leur voie propre, mais ces voies se croisent fréquemment.

Dès les débuts du cinématographe, l'importance du film comme source historique incitait à réclamer l'archivage des documents filmés. Pensons à l'appel de l'anglais W.K.L. Dickson qui, dès 1894,

---

18.Par exemple Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 1990.

19.Rémy Pithon, « Cinéma et histoire. Bilan historiographique », *Vingtième siècle*, n° 46, avril-juin 1995, p. 12.

défendait l'idée de la validité et de l'utilité d'archiver les films; pensons également au texte très connu de Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique,* publié en 1898, ou à celui, moins connu, de Franz Goerke, publié à Berlin en 1912[20]. Un élément particulier à retenir de ces textes anciens est la vision qui inspirait ces appels. Matuszewski parle du film comme instrument de progrès matériel et moral; Goerke écrit que le film, plus encore que la photographie, a une mission culturelle à remplir. Ce sont des principes qui ne cesseront d'inspirer un large pan de la réflexion intellectuelle et critique au sujet du cinéma. Ces principes plongent leurs racines dans l'esprit de progrès cher au XIX^{e} siècle positiviste.

Prenons l'exemple du sort réservé à l'invention de la photographie en France. Le 3 juillet 1839, une loi est votée qui autorise l'État à racheter le procédé de Daguerre et Niepce. Il ne s'agit pas d'en faire un monopole d'État mais de « mettre la société en possession de la découverte dont elle demande à jouir dans l'intérêt général »; cette invention « n'est pas susceptible d'être protégée par un brevet. Dès qu'elle sera connue, chacun pourra s'en servir[21]. » Daguerre, qui propose son invention à la nation « dans l'intérêt des sciences et des arts », reçoit une pension en échange.

20.« Vorschlag zur Einrichtung eines Archives für Kino-films », Berlin, 1912. Traduit en anglais dans *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Vol. 16, n° 1, mars 1996, p. 9-12 (« Proposal for Establishing an Archive for Moving Pictures »).

21.Exposé des motifs de la loi présentée par le ministre de l'Intérieur, 15 juin 1839, cité dans Patrice Flichy, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée,* Paris, La Découverte, 1991, p. 90.

Patrice Flichy explique que Daguerre n'envisage pas d'exploiter sa propriété intellectuelle et que c'est un choix tout à fait exceptionnel de faire d'une propriété industrielle un bien collectif; il aura pour effet une rapide et large diffusion du daguerréotype. Ce choix correspond à la position des saint-simoniens qui croient qu'un individu n'a pas à s'approprier le profit d'une invention qui a nécessité l'initiative de plusieurs personnes tout au long d'étapes successives[22]. Les idées qui entourent la création du cinéma et l'esprit de mission sociale qu'il gardera longtemps dans le XX^{e} siècle prennent appui sur ces convictions. Nous retrouverons cette notion fortement exprimée dans l'après-guerre.

Revenons au champ « cinéma et histoire » et à l'élaboration de recherches historiennes sur le cinéma. En France, il a ses pionniers, Georges Sadoul au début des années 1960, et surtout Marc Ferro et Pierre Sorlin quelques années plus tard[23]. Marc Ferro a énormément contribué au développement de ce champ de recherche par ses travaux, ses publications, son séminaire de l'École des hautes

---

22.Patrice Flichy, *op. cit.*, p. 91.

23.Georges Sadoul avait signé trois textes parus dans Charles Samaran, dir., *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961 : « Photographie et cinématographe », p. 771-782; « Cinémathèques et photothèques », p. 1167-1178; « Témoignages photographiques et cinématographiques », p. 1390-1410. Marc Ferro, « Société du 20^{e} siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, n^{o} 23, 1968, p. 581-585. Pierre Sorlin, « Clio à l'écran ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXI, avril-juin 1974, p. 252-278.

études en sciences sociales[24]. Il envisage le cinéma comme une contre-analyse de la société.

> Loin de se limiter à une chronique améliorée des oeuvres, ou à l'évolution des genres, la relation cinéma-histoire analyse à la fois la fonction du cinéma dans l'histoire, sa relation aux sociétés qui le produisent et le consomment, le processus social de création des oeuvres, le cinéma comme source et foyer de l'histoire[25].

Le champ du film et de son apport à l'histoire ira en se développant et en se raffinant sans cesse. L'école française se caractérise par son intérêt pour le film de fiction et par son objectif de théoriser ce champ, quoique Ferro ne soit pas un théoricien. Toutefois, la sémiologie du cinéma, développée en France, aura un effet certain sur le champ cinéma et histoire. Pierre Sorlin sera plus particulièrement intéressé par cette méthodologie.

En 1981, Rémy Pithon disait la nécessité d'étudier la production cinématographique comme un matériel documentaire, à l'égal d'un dossier d'archives.

24.Marc Ferro, *Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975; *Film et histoire*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1984; *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, nouvelle édition refondue, 1993 [1977]; « Le cinéma au service de l'histoire », *Histoire des théories du cinéma*, *CinémAction*, n° 60, juillet 1991, p. 170-174. François Garçon lui rend hommage dans son article « Éloge du pragmatisme : la méthode Ferro », *Histoire des théories du cinéma*, p. 175-179, et a réuni des textes le concernant dans *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, *CinémAction*, n° 65, 1992.

25.Marc Ferro, « Le cinéma au service de l'histoire », *Histoire des théories du cinéma*, *CinémAction*, n° 60, juillet 1991, p. 172.

> Le cinéma, et surtout le cinéma de fiction, doit être étudié par l'historien, parce qu'il contribue largement à modeler l'image que le public se fait de son temps, des réalités comme des mythes, et parce que de ces représentations découlent des comportements, individuels ou collectifs, qui sont partie constituante de l'histoire[26].

Cette tendance de certains historiens, Ferro et Sorlin sont également du nombre, à considérer le cinéma de fiction comme un matériau mieux adapté que le documentaire pour son étude dans le cadre de l'histoire des mentalités, demandait une révision à la lumière de travaux plus récents et elle est apportée par François de la Bretèque. Il aura fallu un détour par l'histoire des formes cinématographiques pour que l'on revienne sur cette impression[27].

La question des rapports entre le cinéma et la mémoire fera l'objet d'une interrogation plus poussée. C'est également François de la Bretèque qui ouvre ce champ au milieu des années 1970[28]. Des historiens y apporteront des contributions essentielles[29]. La nécessité de suggérer et d'établir des méthodologies adaptées à

26.Rémy Pithon, « L'historien face au film. De quelques difficultés nouvelles du métier d'historien », *Éducation 2000*, n° 18, mars 1981, p. 25.

27.François de la Bretèque, « Les films Lumière : des témoins de la fin de siècle? Pour une historiographie du cinéma Lumière », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 62, mars 1995, p. 10.

28.François de la Bretèque, « Mémoires d'une Nation », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 18/19, printemps 1976, p. 1-8.

29.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 2e édition revue et mise à jour 1990 [1987]. Henry Rousso y traite des rapports entre la mémoire et l'histoire et fait une place au cinéma. Les historiens de l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP) ont apporté une importante contribution à ce champ d'étude et de réflexion. Voir également les textes présentés par Georges Kantin et Gilles Manceron, *Les Échos de la mémoire. Tabous et enseignement de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Le Monde-Éditions, 1991. Ce livre a été réalisé à partir des travaux du colloque « Les Échos de la mémoire », tenu à Paris les 15 et 16 juin 1990.

chaque support de l'image s'affirmera. L'Institut Jean Vigo de Perpignan a travaillé au rapprochement de l'historien et du film[30] et ce chantier à montré sa richesse[31].

Il existe également une école anglo-américaine et, dès 1967, l'historien britannique A.J.P Taylor présentait à l'université de Londres une série de conférences sur l'interprétation de l'histoire au cinéma[32]. Les historiens américains proposent d'importants ouvrages sur ce thème « cinéma et histoire ». Le riche apport de l'histoire sociale et culturelle dans le champ des études cinématographiques fait l'objet de réflexions toujours plus développées[33]. C'est une approche plus empirique, longtemps

---

30.Voir surtout *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 18/19, printemps 1976, « Cent ans d'histoire de France vus par le cinéma », et les n^{os} 10/11 et 35/36, pour le thème général « Cinéma et histoire, histoire du cinéma » (1974 et 1982); en ce qui concerne la Deuxième Guerre mondiale, voir le n° 6 sur le cinéma de Vichy (1973), le n° 46/47 « Europe 1945-1965 » (1987) sur le souvenir de la guerre dans les cinémas européens au cours des deux décennies qui la suivirent et le n° 55/56 « Europe 39-45 » (1991), sur le cinéma pendant et après la guerre.

31.Voir les Actes du colloque « Image et histoire » tenu à l'université Paris-Censier en mai 1986 sur l'initiative du groupe Histoire au Présent dont la revue *Sources. Travaux historiques* est à consulter. *Image et histoire*, Paris, Éditions Publisud et SOURCES Travaux historiques, 1987.

32.C'est également en 1967 que Penelope Houston s'interroge sur le cinéma comme source documentaire. Voir « The Nature of the Evidence », *Sight and Sound*, XXXVI, 1967, p. 88-92.

33.K.R.M. Short, dir., *Feature Films as History*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1981; John E. O'Connor, *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar (Florida), Robert E. Krieger Publishing Company, 1990; Robert Sklar et Charles Musser, dir., *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Philadelphia, Temple University Press, 1990. Ce livre fait partie d'une série intitulée « Critical Perspectives on the Past » et tente d'appliquer des outils d'analyse historique tels que les idées sur les classes, la race, le sexe, l'identité nationale, à des sujets habituellement négligés par les historiens. *Resisting Images* s'attache plus particulièrement à montrer que le film, mécanisme de consensus dans les sociétés, peut aussi être utilisé par des mouvements d'opposition, et cherche à comprendre le pouvoir de l'image en mouvement dans la formation et l'interprétation du monde qui nous entoure. Voir également David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. David Bordwell y fait l'histoire de la critique cinématographique et ouvre une perspective à l'histoire comme l'alliée riche en potentiel d'interprétation pour les études du film.

davantage intéressée par le film documentaire. S'il a régné en maître dans *The Historical Journal of Film, Radio and Television*, ce périodique s'ouvre maintenant au film de fiction.

Les rapports entre les chercheurs anglo-américains et les chercheurs français ont longtemps été à l'avantage des Français, davantage connus - et traduits - aux États-Unis que les Américains ne l'étaient en France. Cette attitude change, comme on le voit dans le bilan historiographique que Rémy Pithon, historien du cinéma à l'université de Lausanne, a publié dans *Vingtième siècle* et qui fait largement place aux recherches étrangères. Elle change aussi dans la mesure où un chercheur français comme Pierre Sorlin a adopté une approche nettement distanciée de la sémiologie, qui a été son cadre théorique de prédilection pendant les années 1970, pour laisser plus d'espace à l'empirisme et inclure des thèmes d'analyse autrefois surtout réservés aux chercheurs anglo-américains.

Le parcours de Pierre Sorlin commence avec sa *Sociologie du cinéma* publiée en 1977. Ce livre était axé sur les méthodes dans le but de définir les conditions d'une approche historique de l'audiovisuel (p. 7). Dans *The Film in History. Restaging the Past* (1980), il affirme son intérêt pour l'étude du cinéma considéré comme un document d'histoire sociale (p. 3). Finalement, dans *European Cinemas. European Societies 1939-1990* (1991), il inclut une étude comparative des cinémas européens à partir de quelques thèmes principaux dont l'urbanisation, l'immigration et les différences de

sexe. Pierre Sorlin avait également contribué au livre de John E. O'Connor, *Image as Artifact* [34].

L'histoire du cinéma n'est pas en reste. Après des années de collecte et d'ouvrages généraux, les avancées méthodologiques ont fait l'objet d'un bilan fructueux[35], et Michèle Lagny a apporté une contribution exemplaire à l'histoire du cinéma avec son ouvrage *De l'Histoire du cinéma* [36]. Les éléments du champ cinématographique, les lois qui le régissent, les professionnels qui en font partie, les mécanismes de production, de censure, de critique ont également attiré l'attention des chercheurs[37].

D'autres ouvrages, enfin, font le pont avec l'histoire de l'art et ouvrent des perspectives sur la perception et la réception de l'oeuvre d'art[33]. C'est la recherche de la continuité dans le regard sur l'oeuvre d'art (Hollander) et la continuité aussi dans

---

34.Pierre Sorlin, « Historical films as tools for historians », *Image as Artifact*, p. 42-68.

35.Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, dir., *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, série Langues et langages n° 19, Université Paris III, 1989 (Actes du colloque de Cerisy, 17-25 août 1985).

36.Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

37.Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français, I. La Troisième République, II. Entre deux Républiques 1940-1946*, Paris, Lherminier, 1970 et 1977; Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989. Dans son ouvrage sur l'histoire de la critique cinématographique, *Making Meaning*, David Bordwell consacre de longs développements à la critique française.

33.Anne Hollander, *Moving Pictures*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, dans lequel Anne Hollander établit la continuité de la vision artistique de la peinture au cinéma. Jo Leslie Collier, *From Wagner to Murnau. The Transposition of Romanticism from Stage to Screen*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1988. Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 3e édition corrigée, 1995 [1993].

le temps et l'évolution de l'esprit de la conception d'une oeuvre dramatique (Collier). En France, Régis Debray affirme la nécessité de réfléchir sur l'image en se plaçant à l'intersection de l'histoire des techniques, de l'histoire de l'art, de l'histoire des mentalités et de l'histoire religieuse. Il est à la recherche d'une vision cohérente. Le support, le symbole, l'effet, tout cela est lié et permet justement les multiples angles de vue[39].

En ce qui concerne les films d'archives de la Résistance française, ils proviennent principalement de deux sources : les séquences tournées par les résistants eux-mêmes et les images de Vichy et des occupants. Les premières ont surtout été tournées dans les maquis, au cours des derniers mois de la guerre, et montrent d'abord la Résistance militaire. Les secondes ont servi au montage d'actualités, de courts métrages documentaires ou de fiction. Ils sont inclus sur la liste des films ennemis et ont été confisqués au moment de la Libération. Ils ne sont guère connus[40].

Quant aux images d'archives de la Résistance dans les pays européens, le début des années 1970 marque un effort du côté de l'élaboration d'index centralisés, de la conservation, de l'accès aux films, des questions d'ayants droit. Ces images sont rares et

---

39.Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991 et *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

40.Par exemple : *Résistance* (janvier 1944), court métrage de fiction montrant les résistants comme des bandits de grand chemin; 501 copies furent distribuées dans 3638 salles; *Patriotisme* (mars 1944), aborde le même thème que *Résistance* en y ajoutant l'anticommunisme; 502 copies furent distribuées dans 3482 salles. *Faits d'armes* (1944, inachevé), présente les résistants comme des agents étrangers. Les chiffres de distribution proviennent du Comité de libération du cinéma français, Rapport sur M. Boisserand. Les deux premiers films avaient été commandés par la Propaganda Abteilung à Nova-Films, la principale maison de production de films de propagande (voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 141).

les collections les plus riches semblent être celles de la résistance polonaise[41]. Toutes ces recherches et interrogations sont le fait des 20 dernières années.

3. Cinéma, histoire et Résistance

Le croisement des problématiques entre cinéma et histoire et histoire de la Résistance est essentiellement lié au champ de la mémoire historique. C'est le cercle le plus étroit de notre bibliographie. Une veine « cinéma » prend souvent appui sur les dates anniversaires décennales, se voulant bilan de la production et des orientations essentielles de la filmographie. Elle est surtout le fait d'historiens du cinéma, de critiques, de gens liés au milieu du cinéma. Les articles bilans sont concentrés d'ailleurs dans les revues de cinéma[42].

Des articles fondés sur une démarche historienne se sont également intéressés à la représentation cinématographique de la Deuxième Guerre mondiale en France et à la Résistance[43]. Ils

---

41.Anne Fleming, « The Cinema and the Second World War : The Resistance », *University Vision. Journal of the British Universities Film Council*, janvier 1972, p. 37-40.

42.Par exemple : Marcel Martin, « Résistance et collaboration dans les films français », *La Revue du cinéma*, n° 406, juin 1985, p. 79-84. Cet article présente des thèmes : Résistance, collaboration, captivité, déportation; ils sont suivis d'une filmographie. A. Cervoni, « Vingt-cinq ans de réflexion. De *La Bataille du rail* à la Décade prodigieuse », *Cinéma*, n° 163, février 1972, p. 36-52.

43.« Le cinéma français et la Seconde Guerre mondiale », 1. « La Seconde Guerre mondiale à travers neuf films » par Jean-Michel Andrault et Jean-Pierre Bertin-Maghit et 2. « Le cinéma des années 70 regarde la guerre » par Gérard Vincent, *La Revue du cinéma*, n° 378, décembre 1982, p. 70-111. Cet article étudie les représentations de la guerre dans les films de fiction de long métrage français sortis entre 1969 et 1979. Anne-Monique Epstein, « La Résistance française : évolution d'une mythologie du cinéma », in Sylvie Dallet, dir., *Guerres révolutionnaires.*

(suite...)

apparaissent dans les années 1980 et 1990. Les livres sur des thèmes connexes, c'est-à-dire sur l'image et l'imaginaire de la guerre au cinéma, sont rares. Il y a toutefois l'étude de Joseph Daniel sur la guerre en France au XX[e] siècle[44], et des ouvrages spécialisés sur l'image des révoltes, des guerres révolutionnaires[45]. Jean-Pierre Jeancolas a publié sur le cinéma des Français des ouvrages couvrant les années 1929-1944 et 1958-1978 en plus d'un article sur la période de la guerre[46].

Au plus près du sujet de ce travail de recherche se trouve la thèse de Sylvie Lindeperg qui porte sur les usages cinématographiques du passé, sur les relations de pouvoir qui s'établissent lors de la production d'un film sur la guerre[47]. Elle s'interroge sur les fins et les modalités de l'utilisation de l'histoire par le cinéma. C'est une réflexion sur les usages du

---

43.(...suite)
Histoire et cinéma, Paris, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984, p. 66-77. Voir également Michel Cadé, « Entre absence et nécessité : les motivations des résistants au miroir du cinéma européen », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, p. 51-57; et Sylvie Lindeperg, « *Au coeur de l'orage* : film palimpseste », *Cinémathèque*, n° 1, mai 1992, p. 78-91.

44.Joseph Daniel, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*, Paris, Armand Colin et Fondation nationale des sciences politiques, 1972.

45.Sylvie Dallet, dir., *Guerres révolutionnaires. Histoire et cinéma*, Paris, Publications de la Sorbonne/Éditions L'Harmattan, 1984. Marc Ferro, dir., *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

46.Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français. La V[e] République (1958-1978)*, Paris, Stock, 1979 et *Quinze ans d'années trente. Le cinéma des Français 1929-1944*, Paris, Stock, 1983; « Fonction du témoignage (les années 1939-1945 dans le cinéma de l'après-guerre) », *Positif*, n° 170, juin 1975, p.45-60.

47.Sylvie Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969). Les usages cinématographiques du passé*, thèse de doctorat en histoire, Institut d'études politiques de Paris, 1993.

passé, comment l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale a été «instrumentalisée par le cinéma en fonction des enjeux et des logiques du temps présent ».

C'est une approche de l'intérieur, c'est-à-dire du processus d'élaboration et de production des films qui ne sont plus envisagés comme une source première mais comme la résultante d'un vaste travail d'arbitrage, de manipulation (p. 6). Cette approche de la « boîte noire » était également préconisée par Martin A. Jackson[48]. Les recherches de S. Lindeperg sur les pôles de production éclairent tout un pan de l'histoire du cinéma d'après-guerre. A partir de l'étude détaillée du cinéma de la Libération (1944-1946), elle construit un modèle d'analyse dont elle teste la validité sur une sélection d'oeuvres-clefs de la période 1947-1969 dans le but de montrer que le passé de la guerre est remobilisé par le cinéma au service de nouveaux événements majeurs tels la guerre froide, les conflits coloniaux, le retour puis le départ de De Gaulle.

C'est une approche interdisciplinaire avec des emprunts à la sémiologie pour l'analyse filmique et à la sociologie pour l'étude du « champ » cinématographique dans le sens défini par Pierre Bourdieu. C'est une thèse profondément influencée par la sociologie. La mémoire collective y est abordée en fonction de son utilité pour la société en général, et le champ politique en particulier. Cette approche, bien structurée, ne peut toutefois satisfaire entièrement l'historien à cause de sa finalité intrinsèque, finalité qui

---

48.Martin A. Jackson, « L'historien et le cinéma », *Cultures*, vol. II, n° 1, 1974, p. 239-258.

entraîne des rejets et qui tient peu compte de la vie du film au-delà de sa sortie.

Le cinéma a aussi son rythme propre qui ne correspond pas nécessairement aux événements de l'histoire nationale. Un film peut être une aventure très personnelle tant du point de vue de la genèse de l'oeuvre que de celui de la production. Plusieurs films de la filmographie correspondent à une vision personnelle de l'histoire, un « regard » plutôt qu'une image. Un regard appartient à quelqu'un; il est un point de vue à l'intersection du temps et de l'espace. Ce terme rend également compte du regard des étrangers. Il n'y a pas qu'en France qu'on ait fait des films sur la Résistance française et, sans vouloir faire une étude comparative des filmographies nationales, il en sera toutefois question à quelques reprises.

Le phénomène historique étudié ici est plus étroit - il s'agit de l'image de la Résistance seule et non de celle de la Deuxième Guerre mondiale dans son ensemble - et la chronologie est plus longue, puisqu'elle couvre les 50 années écoulées depuis la guerre. Le film lui-même est privilégié en tant que source primaire, sans nier l'importance de sa genèse, mais en sachant qu'elle ne peut être que très partiellement accessible pour une période qui court jusqu'à aujourd'hui.

Ce sujet n'a pas été traité dans une étude ample et il mérite d'être restitué dans sa complexité. C'est une approche plus empirique en deux étapes : rassembler l'information sur le contenu,

la production et la réception des films; comprendre la représentation de l'histoire qu'ils proposent. Ce sont des séquences complémentaires. Cette approche est plus utilisée aux États-Unis : contenu, production, réception pouvant servir différents cadres d'enquête historique, dont celui de la représentation de l'histoire.

Étant donné que ce champ, la représentation de la guerre et de la Résistance, a été peu exploré encore, sinon par des articles, il était important de ne pas couvrir exactement le même territoire que celui couvert par Sylvie Lindeperg, quoique nos recherches se recoupent parfois et que j'aie pu bénéficier de ses analyses pour les années 1944-1969. Notre approche est différente et cela nous fait porter un jugement différent sur les archives consultées.

Il m'a paru important de mettre les films en parallèle avec le développement de l'histoire écrite de la Résistance. Ce rapprochement permet de comprendre les raisons des espoirs et des déceptions exprimés à propos de la filmographie de la Résistance, surtout dans l'immédiat après-guerre. La recherche de la réaction des résistants face aux films qui les représentent m'a conduite vers ce que j'ai nommé la petite presse résistante, ces journaux qui ont survécu à la guerre, mais sont restés de petites publications spécifiquement conçues pour les anciens résistants qui les soutenaient et les soutiennent encore. Ce dépouillement m'a permis de voir l'évolution des opinions et le vieillissement de cette génération.

Les sources de genèse pour les films plus récents sont difficiles à consulter et, même quand elles existent, l'utilisation de l'ordinateur a profondément transformé la conception des documents préparatoires. Ce problème ne concerne pas uniquement le cinéma. Le fait de privilégier le film lui-même permet encore de cerner la représentation de l'histoire et les valeurs qu'il propose.

Explication des sources

La Résistance est un phénomène historique unique en ce qui a trait à ses sources documentaires. Leur nature diverse s'inscrit dans le sujet historique qu'est la Résistance dès que le Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale charge sa Commission d'histoire de la Résistance de rassembler les documents pertinents. La Commission se met à la recherche de livres, d'articles, de dessins, de partitions musicales, de photographies, de carnets de notes, de films amateur, de publications clandestines, de messages, de rapports, d'agendas, de tracts, de circulaires, de souvenirs[49]. Une grande partie des connaissances acquises reposent aussi sur les témoignages. Ils peuvent être écrits, enregistrés, filmés. Les développements de l'histoire orale, l'enregistrement de témoignages - pensons à une expérience comme la déportation - répondent à une volonté de connaissance et à une urgence. La Résistance continue de construire à la fois son histoire et sa mémoire.

49.Archives nationales (ci-après AN) 72 AJ 72, Commission d'histoire de la Résistance, formulaires d'enquête auprès des résistants, s.d.

Pourquoi choisir le film comme source documentaire? Parce qu'il est un élément indissociable du sujet historique qu'est la Résistance. Autour d'elle, résistants, écrivains, historiens, cinéastes ont posé les jalons de son histoire. Les images confrontent sans cesse l'histoire et sa mémoire. Elles proposent une vision de la réalité et elles tiennent un discours émotionnel. Dès l'après-guerre, alors que la réflexion sur le cinéma met l'accent sur la mission sociale du film, la presse résistante et cinématographique insiste tout autant sur sa mission historique, sur sa valeur de témoignage au sujet des événements récents. Ambition cinématographique d'après-guerre qui voudra aussi construire l'histoire avant d'en être la mémoire.

Il est certain que l'analyse idéologique privilégie l'oeuvre comme discours sur l'histoire et sa mise au présent. Elle a sa valeur propre mais, même si nous sommes toujours en face d'un cinéma narratif, le film ne peut en aucune façon être réduit à une structure narrative. Plans, couleurs, son, mouvements, ombres et lumières sont à méditer. La Résistance elle-même utilise une forte symbolique de la couleur et l'obsédante répétition du mot « ombre » dans tout ce qui se rapporte à elle n'a pas été sans effet dans les images qui l'évoquent, et vice versa. L'éclat lumineux de la Libération se traduit de la même façon, par une pellicule différente et un choix chromatique approprié.

La Résistance a sa filmographie propre, abondante, diverse. Il est ici question, essentiellement, de longs métrages de fiction,

auxquels s'ajoutent quelques films documentaires dont l'importance dans l'historiographie du sujet exige qu'il en soit tenu compte. Toutefois, ont été volontairement écartés de cette étude les films documentaires de court, de moyen et de long métrage, les courts métrages de fiction et les téléfilms. Ce choix ne se fonde pas sur des critères hiérarchiques de genres, car ce sont des cloisonnements dont le chercheur se passerait volontiers. Le croisement des films (fiction, documentaire, téléfilm, etc) pour fins d'études serait fructueux. Les frontières entre les genres ne sont pas non plus intangibles, la fiction n'étant pas dépourvue d'intérêt factuel et le documentaire restant toujours interprétatif.

Ce choix est dû à l'abondance de la production depuis 1944 et aux difficultés d'accès aux films archivés. Le film de long métrage de fiction est le plus accessible. Il connait un cycle de diffusion différent de celui des documentaires, des courts métrages et des téléfilms. Le long métrage fait une sortie commerciale en salles et il arrive souvent qu'il circule ensuite sur vidéocassette et qu'il soit télédiffusé. Une copie archivée est éventuellement consultable, mais à condition qu'existe une copie de visionnement autre que la copie zéro.

Il est utile de savoir qu'en France les cinémathèques et le service des archives du film du Centre national de la cinématographie conservent les films de long métrage de fiction; la Phonothèque de la Bibliothèque nationale gère le dépôt légal de la vidéocassette, mais il n'est pas toujours respecté par les ayants

droit, et l'Institut national de l'audiovisuel gère les archives de la télévision. Les collections les plus faciles d'accès, y compris leurs catalogues, sont celles de la Bibliothèque nationale et de la Vidéothèque de Paris, auxquelles il faut désormais ajouter l'accès à la base de données de l'Inathèque de France. Les archives du film sont d'un accès plus difficile et n'ont en général pas de catalogue public. C'est le cas pour la Cinémathèque québécoise, la Cinémathèque française et le Centre national de la cinématographie.

Les recherches à la Cinémathèque française ont été effectuées avant le déménagement de ses collections d'archives. Leur informatisation est actuellement en cours. Les documents recevront de nouvelles cotes, mais les anciennes cotes seront conservées. Une cotation parallèle sera ainsi établie et permettra de retrouver les documents cités ici selon les anciennes cotes.

Les sources consultées sont donc les films eux-mêmes - plus de 80 films ont pu être consultés sur une filmographie qui compte environ 100 titres -; les scénarios, les romans, les récits et les nouvelles à l'origine de nombreux films; les dossiers de la Commission de contrôle des films cinématographiques et la critique dans la presse générale et spécialisée, tant celle du cinéma que celle des résistants. S'y ajoutent des entretiens, une dizaine, avec des résistants, des cinéastes et des auteurs. La presse résistante d'après-guerre est une intéressante source d'information pour connaître l'intérêt et l'opinion des résistants eux-mêmes sur le cinéma en général et sur les films qui les évoquent en particulier.

Trois journaux d'orientation différente ont été dépouillés : *La Revue de la France Libre*; *La Voix du maquis*, journal clandestin fondé dans l'Ain, et qui devient *La Voix de la Résistance*, organe du Comité d'action de la Résistance; et *France d'abord*, fondé par les Francs-Tireurs et Partisans communistes (FTP) dans la clandestinité, qui devient *Le Journal de la Résistance*.

Plan du travail et informations techniques

Cette étude est construite dans la chronologie. Cette approche, toute classique pour l'historien, respecte l'évolution du thème et donne une claire perspective. Elle inscrit le travail dans le champ historique. Il s'agit toutefois d'une périodisation fondée sur les films. Les deux premiers chapitres sont consacrés à l'ambiance et aux problèmes d'après-guerre, et à la recherche de modèles. Suivent ensuite six chapitres découpés selon les années 1945-1946, 1947-1952, 1953-1957, 1958-1971, 1972-1983, 1984-1993.

Les informations techniques des films visionnés indiqueront le support - 35 mm, 16 mm, vidéocassette - et le lieu de consultation. Les vidéocassettes se présentent toutes sous le même format VHS, mais selon des standards différents. Ceux qui nous concernent ici sont le standard nord-américain (NTSC), le standard français (SECAM) et le standard britannique (PAL).

Les citations dans le film se feront en minutes, indiquées entre parenthèses dans le texte, avec une marge avant ou arrière

d'au plus une minute sur le format consulté. La mesure temps a été privilégiée en raison des différents formats des films consultés, des différents appareils de visionnage et de la durée des longs métrages, afin de permettre de retrouver rapidement une scène citée. Le chronométrage débute immédiatement après l'identification du distributeur et inclut le générique. Exceptionnellement, lorsque cette mesure a été impossible à obtenir, il sera précisé dans quelle bobine se trouve la scène.

L'année indiquée à la suite d'un titre est celle de sa réalisation et sortie en salles. Si deux années sont mentionnées, par exemple *Au coeur de l'orage* (1944-1948), la première indique la mise en route de la production, la seconde celle de la sortie en salles. Les lettres « nb » signalent un film en noir et blanc.

Chapitre 1. L'ambiance et les problèmes d'après-guerre

A la fin de la guerre, plusieurs urgences s'imposent d'elles-mêmes dans le monde du cinéma français. Il faut reprendre la production, remplacer et rénover le matériel et les studios, se placer vigoureusement sur le marché de l'exportation, régler le contentieux de la collaboration, réorganiser la profession, séduire le public, l'informer, l'émouvoir, bref, s'attaquer à toutes les tâches inscrites dans l'ambiance du retour à la paix, de la nécessaire reconstruction, des luttes intestines qui éclatent au grand jour et prendront du temps à se résorber.

La production de films de fiction ne reprend qu'en 1945. Le bilan s'élève à 70 longs métrages entrepris et presque tous terminés pour la fin de l'année. S'y ajoutent 135 courts métrages, essentiellement documentaires, car les films de sketches, interdits par les Allemands pendant l'Occupation, n'ont pas repris[1]. La production, qui restait encore interdite à l'automne 1944, n'avait pu reprendre que sous diverses contraintes et en accord avec les différents ministères, notamment celui de la Production industrielle. Mais les pouvoirs publics, suivant en cela la voie tracée par Vichy, gardent la mainmise sur le cinéma[2].

---

1. *Notes documentaires et études*, n° 235, Série française LXXIV, « Le Cinéma français depuis la Libération », 14 février 1946, 4 p.

2. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 257. Pour ces questions touchant à l'organisation du cinéma pendant l'Occupation et l'après-guerre, se référer aussi à l'ouvrage de Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome II. *Entre deux Républiques 1940-1946*, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1977 [1970]; et à la thèse de doctorat de Sylvie Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969). Les usages cinématographiques du passé*, Institut d'études politiques de Paris, 1993.

Les directives couvrent alors tous les aspects qui concernent le film et toutes les branches de la profession : la commission d'épuration, la production, les laboratoires et la distribution, l'exploitation, la censure[3]. Avant d'examiner les films eux-mêmes, voyons quelle est l'ambiance intellectuelle autour du film et les grandes questions qui sont au coeur de la reprise d'après-guerre, hormis les conditions matérielles de production, soit l'épuration de la profession et la volonté de contrôler l'image de la Résistance. Elles permettent de mieux comprendre certaines des contraintes auxquelles fait face tout cinéaste, scénariste ou producteur qui fait un film ayant trait aux récents événements de la guerre.

Le parti pris social

Malgré les difficiles conditions matérielles, l'ambiance intellectuelle qui entoure le cinéma au moment de la Libération est optimiste. Dudley Andrew, le biographe d'André Bazin, attribue cette énergie à l'esprit de la Résistance et au sentiment, éphémère, d'un futur ouvert[4]. Le sentiment que tout est possible nourrit un renouveau culturel. Les publications se multiplient, le mouvement des ciné-clubs redémarre, l'animation culturelle en général se tourne résolument vers les masses, à l'instar des groupes *Peuple et Culture* et *Travail et Culture* (proche du Parti communiste). C'est

---

3.AN F42[131], circulaire de Jean Painlevé, de la Direction générale du cinéma et commissaire du gouvernement, au Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), 2 octobre 1944.

4.Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 132-133.

une approche humaniste qui domine la fin des années 1940, les intellectuels se penchant sur les pouvoirs, l'influence et les possibilités du film comme média de masse.

Les mots « renouveau culturel » nous semblent familiers, avec raison. Les projets d'éducation populaire et l'espoir d'un renouveau culturel que véhicule la gauche des années 1930, puis les projets de Vichy et, finalement, ceux des milieux de gauche de l'après-guerre, emploient souvent le même vocabulaire pour désigner des contenus différents[5]. Le nom même de *Peuple et Culture* n'est pas nouveau. C'était le nom du Collège du travail fondé en 1936 à Grenoble. L'activisme syndical des années 1930 est à la source des créations telles que les Collèges du travail, l'Université ouvrière et l'Institut supérieur ouvrier. Après la Libération, le nom *Peuple et culture* est repris pour désigner une organisation d'audience nationale créée par la Commission de l'Éducation du Comité départemental de Libération (CDL) de l'Isère. Joffre Dumazedier, engagé dans le projet de l'École des cadres d'Uriage, et qui rejoindra le PCF après la guerre, en est le secrétaire[6].

5.Voir John Hellman, *The Knight-Monks of Vichy France. Uriage, 1940-1945*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, p. 222-223 et 310, note 47 citant Geneviève Carpier, *Fondation du mouvement national Peuple et Culture, 1944-1948*, mémoire, Université Paris I, 1975; Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 679 et suiv. à propos d'éducation populaire; Luc Decaunes et M.L. Cavalier, *Réformes et projets de réforme de l'enseignement français de la Révolution à nos jours (1789-1960)*, Paris, Institut pédagogique national, 1962, coll. « Mémoires et documents scolaires », p. 71 et 133-134.

6.Sur Joffre Dumazedier, voir John Hellman, *op. cit.*, p. 47, 176, 215-216, 220-222.

Brièvement, disons qu'Uriage et les écoles de cadres sont axées sur la formation de chefs qui prendront charge des nouvelles structures à mettre en place, tant sur le plan social que sur le plan culturel. Cette formation doit se faire dans un mouvement national indépendant des syndicats et des partis. Le projet de Dumazedier, passant par le CDL et sa Commission de l'Éducation, se greffe donc sur la structure de l'Éducation nationale. On peut penser que les exemples passés inspirent des nouvelles structures pédagogiques, comme les cercles d'études, importants à Uriage et qui ont aussi un lien avec les Équipes sociales des années 1930. Leurs objectifs étaient le renouveau moral de la France et l'encouragement à la collaboration de classes.

Ce dernier objectif est absent des projets de la gauche qui s'appuient sur des organisations structurées par la classe ouvrière, organisations déjà existantes et non gouvernementales, les syndicats et les partis, dont l'assise n'est pas dans la sphère de la vie privée mais plutôt dans des regroupements construits en milieu de travail, professionnel ou politique. L'objectif de Bazin de libérer la culture fait donc partie d'un projet d'éducation et de démocratisation. Le principe de l'égalité d'accès à l'éducation et à la culture est au coeur de la réflexion sur la réforme de l'éducation et de l'enseignement dès les lendemains de la Première Guerre mondiale. Il n'est pas surprenant que des groupes différents aient suivi ce fil conducteur pendant des décennies.

A la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans cette période d'intenses activités culturelles et littéraires, le monde du cinéma s'enrichit de plusieurs instruments nouveaux : le Festival de Cannes, l'Institut des hautes études cinématographiques, la Commission supérieure technique (septembre 1945), le Centre national de la cinématographie (octobre 1946). C'est à partir des ciné-clubs et de leurs fédérations que naissent des bulletins d'information qui deviendront de grandes revues de cinéma. Même phénomène du côté de la Ligue de l'enseignement qui crée en 1946 un bulletin qui devient *Image et son* en 1951[7]. Le bulletin de la Ligue, *UFOCEL Informations*, est d'abord inséré comme supplément mensuel dans *L'Écran français*.

Le texte de Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, publié en 1946, attribue clairement au film une mission sociale. Cette mission sociale constitue même le thème dominant des écrits d'après-guerre sur le cinéma[8]. Alors que dans les années 1920 l'intérêt des intellectuels pour le cinéma était essentiellement esthétique, il devient surtout sociologique dans les années d'après-guerre[9]. Le cinématographe, auquel Marcel L'Herbier attribue une qualité oecuménique, est « agent de liaison

---

7. *La Revue du cinéma*, hors série XXVII, 1983, p. 4.

8. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, nouvelle édition 1958 [1946], p. 30-31. Voir le chapitre II « Cinéma et humanisme », p. 29-38. Voir également Jean Benoît-Lévy, *Les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Parizeau, 1944; Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946; André Lang, *Le Tableau blanc*, Paris, Horizons de France, 1948.

9. Edward Lowry, *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1985, p. 5, 19.

de l'humanité[10]». Quoique puisant à des traditions intellectuelles distinctes, les réflexions qui s'élaborent à ce moment trouvent leur point de convergence dans ce parti pris social. Cette tendance vient de loin, voire des débuts du cinéma, et se poursuit encore aujourd'hui, car le cinéma, puis la télévision, sont des divertissements populaires et ont été l'objet d'un fort courant de discrédit culturel. Comme le note Jeanne-Marie Clerc dans son étude sur les écrivains et le cinéma, cette réprobation est plus d'ordre moral que d'ordre esthétique. Cinéma et télévision ne se sauvent que dans la mesure où ils « enseignent les masses[11]».

La filmologie est un mouvement qui se développe dans le milieu académique immédiatement après la guerre. Son objectif est de construire une science du film, et le texte de Cohen-Séat marque son émergence. C'est le film comme objet de science. D'inspiration positiviste, la filmologie pose la nécessité d'études sérieuses sur le film et l'établissement des relations qu'il entretient avec les autres disciplines académiques. L'Association pour la recherche filmologique est créée en 1946 et garde cette orientation nettement sociale jusqu'au début des années 1950, alors que le volet de l'analyse scientifique prendra le dessus. Lowry rappelle que la filmologie est une approche historiquement parallèle mais théoriquement différente de celle d'André Bazin et des *Cahiers du*

10.Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*,, 1946, cité dans André Lang, *Le Tableau blanc*, Paris, Horizons de France, 1948, p. 239.

11.Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, Metz, Presses universitaires de Metz, 1985, p. 5.

cinéma[12]. Ce sont des familles intellectuelles distinctes, mais dont les réflexions s'harmonisent sur plusieurs points.

Les théories d'André Bazin sont en général plus sociales qu'esthétiques. Il applique au cinéma l'idée d'action constructive d'Emmanuel Mounier. La caméra est l'outil qui permet au réalisateur de percer l'obscurité, de rechercher des valeurs. Lié à Mounier et à *Esprit*, André Bazin ne construit pas dans le vide. Déjà dans les années 1930, alors que le milieu intellectuel se détourne du cinéma avec l'arrivée du parlant, *Esprit*, nouvelle revue intellectuelle, assure un relais essentiel dans la critique cinématographique. Roger Leenhardt, l'un des trois critiques de la revue, y prône pour le cinéma l'objectif d'exploration de la condition humaine[13].

André Malraux figure parmi les exceptions, avec Nizan et Aragon, des intellectuels dont l'intérêt pour le cinéma ne se dément pas. En 1944, Bazin veut faire pour le cinéma ce qu'André Malraux a fait pour l'art, c'est-à-dire lui donner le sens de sa destinée, montrer que sa fonction sociale naît d'une profonde nécessité psychologique, illustrer comment les styles successifs émergent d'une fonction sociale en évolution. Grandement influencé par la pensée de Malraux et de Sartre, en ce qui concerne l'art, activité par laquelle les être humains tâchent de repenser et de refaire le monde ainsi que leur propre situation à l'intérieur de celui-ci, Bazin rejette toutefois leur volonté d'inclure le cinéma dans les

---

12.Edward Lowry, *op. cit.*, p. 5.

13.Dudley Andrew, *op cit.*, p. 33-35 et 40.

arts conventionnels. Il veut lui conserver sa nature véritablement radicale[14]. En cela, c'est la pensée de Walter Benjamin qui domine, alors que justement c'est la nature révolutionnaire du cinéma qui explique sa signification sociale[15].

Bazin conçoit la tâche du critique comme essentiellement éducatrice. Le critique doit contribuer à développer les connaissances des spectateurs, outils de compréhension du film dans des perspectives les plus larges possibles, économique, politique, sociologique, technique, historique. D'où son engagement comme critique, comme animateur de clubs, comme penseur. L'éducation de l'opinion publique par la critique cinématographique et la formation du jugement ne sont toutefois pas l'apanage d'un groupe unique.

Participant du faisceau convergent sur la fonction sociale du cinéma, la réflexion catholique continue sur sa lancée d'avant-guerre. L'Église et les milieux qui lui sont proches réfléchissent sur le cinéma depuis ses débuts, au tournant du siècle, et ils accordent au cinéma une mission morale. On retrouve cet objectif d'inspiration conservatrice chez des auteurs plus moralistes que cinéphiles, par exemple Daniel Parker, dans son livre *Puissance et responsabilité du film*, pour qui il est impossible de se désintéresser des répercussions intellectuelles, morales et sociales

---

14.Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 69 et 78.

15.Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », *Illuminations*, New York, Schoken Books, 1975 [1955], p. 221. Cet essai date de 1935. Bazin connaissait l'oeuvre de Benjamin; Malraux y renvoyait le lecteur dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946).

des films[16]. Cette réflexion prend sa source dans les deux encycliques de Pie XI, *Rappresentanti in terra* (31 décembre 1929) sur l'éducation chrétienne, et surtout *Vigilanti cura* (29 juin 1936) sur le cinéma proprement dit. Cette dernière encyclique appelle tous les chrétiens à agir pour assurer la qualité morale du cinéma. La croisade pour un cinéma moral date des débuts du cinématographe et c'est même sur cet objectif que peuvent se rejoindre un Georges-Michel Coissac, catholique intransigeant, et un Edmond Benoît-Lévy, notable de la Ligue de l'enseignement[17]. L'appréciation esthétique et morale des films est bien implantée déjà dans les années 1930 avec la Centrale catholique du cinéma[18].

Ces groupes reconnaissent déjà la fonction sociale du cinéma et c'est justement pour l'encadrer qu'ils ont réussi à introduire la notion de protection morale de la jeunesse dans le Code de la famille de juillet 1939, notion qui entre dans le droit positif républicain en juillet 1945[19]. Parker voit dans le cinéma un facteur d'évolution sociale, c'est pourquoi il veut établir une direction

---

16.Daniel Parker, *Puissance et responsabilité du film*, Paris, Éditions familiales de France, 1945, p. 12.

17.Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning, *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy et Lausanne, Presses de l'Université Laval et Éditions Payot, 1992, p. 54.

18.Créée en 1936 à la suite de la seconde encyclique de Pie XI ayant trait au cinéma, puis rebaptisée Office catholique français du cinéma, et finalement Chrétiens-Médias (Cinéma), la Centrale s'est donnée pour mission de promouvoir les bons films et, pour y parvenir, a mis au point un système de classement et des cotes morales. Son annuaire recense tous les films qui sortent en France chaque année depuis 1934. Chaque semaine, Chrétiens-Médias (Cinéma) publie ses *Fiches du cinéma* pour les nouveaux films qui prennent l'affiche.

19.Décret n° 45-1472, 3 juillet 1945, article 6. La copie d'exploitation mentionnera dorénavant si le film est autorisé pour tous ou interdit aux mineurs de moins de 16 ans.

rationnelle de l'action cinématographique en vue du mieux-être collectif[20]. Le père Doncoeur, ecclésiastique français s'adressant à un parterre d'évêques, de prélats et de séminaristes, reproche aux autorités religieuses d'avoir, vis-à-vis du cinéma, une attitude à retardement. Elles attendent la sortie d'un film pour le condamner s'il n'est pas moral. Le père Doncoeur suggère plutôt de produire de bons films en mettant « de la religion sur l'écran[21] ».

Une dernière réflexion, mais non la moindre en ce qui concerne la mission du cinéma, est celle de la Résistance. C'est surtout la gauche qui s'y intéresse de plus près. « Moins que jamais l'art pour l'art ne se justifie en 1946[22]. » Encore dans la clandestinité, *L'Écran français* insiste sur la mission éducative du cinéma. Des films de qualité lui permettront de mieux remplir cette mission. En ce qui concerne la guerre, la « véritable valeur éducative du film [est] d'enfoncer dans notre coeur l'horreur des guerres, de la trahison, de la misère, du fascisme, en nous les *montrant* complètement[23]. » Pour mener à bien cette tâche, il faut connaître toutes les ressources du film.

> Toute découverte technique d'un moyen d'expression nouveau est un pas vers la libération; tout metteur en scène qui invente un procédé pour rendre manifeste un

---

20.Daniel Parker, *op. cit.*, p. 41.

21.*France-Soir*, 31 mars 1949. Le père Doncoeur tient ces propos alors qu'il signe une critique très négative du film *Manon* de Henri-Georges Clouzot.

22.*La Voix du maquis*, n° 5, 25 mai 1946, p. 4. On retrouve ici l'écho de la « Présentation » de Jean-Paul Sartre, dans le premier numéro des *Temps modernes* en octobre 1945, dans laquelle il qualifiait la notion de « l'art pour l'art » d'irresponsable.

23.« Puissance du cinéma », *L'Écran français*, juillet 1944.

> rapport caché entre les hommes, entre les choses, nous donne un instrument plus souple et plus subtil pour parler aux hommes de leur servitude et de leur grandeur.

L'image de la guerre est toujours censurée et il n'est pas vraiment question de la *montrer* complètement, car elle serait insupportable. Mises à part les terribles images des camps où, là, les documentaristes des armées alliées ont filmé les documents devant servir aux procès des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité, c'est avec la guerre du Viêt-nam que les images deviendront de plus en plus brutales.

En juillet 1945, Léon Moussinac écrit que la mission du cinéma est de développer la connaissance au sens humain et universel du mot. « Sa grandeur est faite de son utilité[24]. » Moussinac croit que la personnalité, voire le génie, peuvent transcender les difficiles conditions économiques, matérielles, politiques. Il y faut audace, enthousiasme, liberté, indépendance. Il unit étroitement le combat de l'homme et le combat des peuples, et l'unité humaine, c'est le cinéma qui la dira, « il est né pour cela ». Cette vision nettement politique et ce sentiment de renaissance, de nouvel âge, s'inscrivent dans le climat de renouveau culturel qui se fait jour alors que, matériellement, la vie est très difficile.

L'Écran français, dont le directeur, Jean Vidal, et le rédacteur en chef, Jean-Pierre Barrot, ont été journalistes et

---

24.Léon Moussinac, « Jeunesse du monde. Jeunesse du cinéma », *L'Écran français*, n° 1, 4 juillet 1945, p. 11.

résistants, est financé par le Parti communiste et par les mouvements de résistance *Libération* et *Franc-Tireur*. A la Libération, les partenaires présents s'entendent sur la nécessité d'un hebdomadaire de cinéma capable de soutenir le cinéma français et d'intervenir culturellement sur le terrain du cinéma[25]. Il sera un succès journalistique et commercial.

On n'interpelle pas seulement un genre cinématographique en particulier. C'est l'ensemble de la production qui devrait s'imprégner de ces objectifs. Le cinéma a aussi un rôle à jouer dans la transmission du patrimoine historique national. Georges Pillement appelle cela la « vulgarisation de nos plus grandes gloires nationales » et demande au cinéma de jouer ce rôle dans les écoles et auprès du grand public[26].

> Toute l'histoire de France doit revivre par le film, non pas d'une façon banale et pédagogique, mais en fonction des grandes idées qui l'ont inspirée et des grands hommes qui ont incarné les plus grandes vertus et les plus nobles enthousiasmes de notre nation.

Suit une liste qui va d'Étienne Marcel à Clemenceau, en passant par Saint Louis et Gambetta, saint Vincent de Paul et François Villon, Molière, Rousseau et Voltaire.

Cet appel est à sens multiples, idéologique, patriotique et commercial. Il donne le sens de ce qui est à exalter dans le passé

---

25. *Revue du cinéma Image et son*, n° 352, juillet-août 1980, p. 76.

26. *L'Écran français*, n° 13, 26 septembre 1945, p. 3.

- on voit le fil conducteur de l'ensemble, des transformations politiques et sociales axées vers le plus grand nombre, la charité et la justice sociale, le sens de la critique; ces films montreraient aux Français et au monde ce qui a fait la grandeur de la France, et cette dernière y gagnerait quelque respect; ils permettraient de produire et d'exporter en suivant une politique de prestige.

Le Parti communiste, qui tient à ce moment un discours plus porté sur la nation, la reconstruction et le travail, laisse percer ici ses thèmes préférés, lutte des classes et révolution. C'est aussi l'inspiration derrière le « combat de l'homme et le combat des peuples » de Moussinac. C'est une ligne qu'on retrouve dans *France d'abord*[27], sans doute le journal résistant qui fait l'utilisation la plus politique du cinéma, s'ouvrant sur des cinématographies étrangères (américaine, mexicaine, danoise, etc.), dès lors qu'il y retrouve des éléments de lutte sociale. Le thème de la lutte des classes s'affirmera de plus en plus dans la presse communiste, mais dès 1945 les textes laissent entendre ces préoccupations premières. Elles ne sont pas uniquement le fait du retournement politique de 1947.

De grands cinéastes doivent se mettre à la tâche. Le ministère de l'Information devrait les mobiliser « pour participer, de tout

---

27.Hebdomadaire du Front national créé par les Francs-Tireurs et Partisans (FTP) et qui deviendra en 1969 *Le Journal de la Résistance*.

leur talent, à l'oeuvre de redressement et de renaissance[28]». Les films documentaires déjà en route, comme *Six juin à l'aube* de Jean Grémillon, sont à souligner, mais l'éditorialiste de *L'Écran français* attend un grand projet qui fasse appel aux meilleurs réalisateurs. Jean Mitry, lui, n'en demande pas tant mais voudrait au moins voir leur talent, leur métier au service d'une idée valable[29].

Les journaux qui ont une chronique cinéma ne présentent pas tous ces préoccupations. Denis Marion, dans *Combat*, consacre sa chronique presque exclusivement au cinéma américain pendant toute la première partie de 1945. Et pour cause, la production française étant encore faible. Au premier congrès international du cinéma, qui se tient à Bâle pendant la première semaine de septembre 1945, la production française est représentée par *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1943-1944), *Espoir* (André Malraux, 1939), *Premier de cordée* (Louis Daquin, 1943), *Lumière d'été* (Jean Grémillon, 1942) et *Macao* (Jean Delannoy, 1939). On y projette aussi une copie de montage de *Vercors* de Jean-Paul Le Chanois. Ce dernier film ne sortira sur les écrans français qu'en 1948, après avoir subi d'importantes transformations et un changement de titre pour devenir *Au coeur de l'orage*.

Dans l'ensemble les résistants veulent une production qui exalte leur lutte, sans tomber dans un espace mythique inaccessible

---

28. *L'Écran français*, n° 7, 15 août 1945, p. 2.

29. *Volontés de Ceux de la Résistance*, n° 26, 23 mai 1945, p. 3.

ou, au contraire, y aller légèrement pour camper l'ambiance des années de combat. Ils veulent des films qui ne les trahissent pas et qui, par leur sobriété, posent les marques du souvenir qui se construit sous leurs yeux. Le film a à remplir sa mission sociale et historique. Bien sûr une production de distraction doit aussi voir le jour à côté des films qu'appellent de leurs voeux ceux qui ont participé à la lutte clandestine. Tous ressentent l'urgence qu'il y a de fixer ces événements, ces portraits, cette ambiance volatile. Quand les films arriveront sur les écrans, l'euphorie de la Libération aura fait son temps. Un film ne sort pas dans l'instant. Les délais de production laissent habituellement aux événements le temps de se décanter et le milieu du cinéma a à faire face à des pressions multiples.

L'épuration de la profession

La circulaire de Jean Painlevé, en date du 2 octobre 1944, rappelle qu'aucun engagement ne doit être contracté sans l'assurance que l'intéressé n'est pas touché par des mesures suspensives de la commission d'épuration. L'épuration de la profession débute en septembre 1944. Le Comité de libération du cinéma français (CLCF) veut en assumer le fonctionnement et c'est lui qui distribue les nouvelles cartes professionnelles[30]. Il y a toutefois des bavures,

---

30.Le CLCF réunit les représentants des différents groupements de Résistance qui ont existé dans le cinéma sous l'Occupation allemande : le Front national, l'Union des syndicats, les Milices patriotiques, les Comités populaires d'entreprises, les Employeurs patriotes, le Mouvement des prisonniers et déportés, les Communistes du cinéma (*Bulletin officiel du C.L.C.F.*, n° 1, 23 octobre 1944, p. 1). Le Comité national du cinéma avait été créé dans le cadre du Front national et c'est autour de ce Comité que les autres groupements s'assemblent pour former le CLCF au début de 1944 (Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, t.2, p. 109-110). Les (suite...)

des accusations non fondées et, comme l'explique Jean-Pierre Bertin-Maghit dans son chapitre sur l'épuration, les griefs débordent les questions nationales pour aborder aussi les questions syndicales[31].

Le ministère retire finalement son pouvoir suspensif au CLCF et, en février 1945, c'est un Comité régional interprofessionnel d'épuration (CRIE) qui est chargé des dossiers d'épuration. Dans l'ensemble il y a eu peu de condamnations sévères, mais l'inconsistance des peines et des suspensions en aigrit plus d'un. Il y a eu beaucoup de confusion et la grande quantité de dossiers à traiter, environ 5000, par des magistrats qui ne siègent à cette commission que deux jours par semaine, n'a pas contribué à assainir le climat de luttes intestines et de querelles professionnelles. De mars 1945 à mai 1949, le Comité régional traite 1087 dossiers[32].

Comme dans le milieu de l'édition, où Pierre Assouline constate que l'épuration a surtout frappé les intellectuels et les journalistes, mais pas ceux qui leur ont donné les moyens matériels et techniques de publier[33], l'épuration patronale dans le milieu du

---

30.(...suite)
principales actions clandestines du CLCF furent la diffusion de tracts et du journal *L'Écran français* (inséré dans *Les Lettres françaises*) à partir de décembre 1943; le tournage de séquences dans les maquis, surtout dans l'Yonne et le Vercors; la préparation d'un plan de relance du cinéma (Francis Courtade, *Les Malédictions du cinéma français*, Paris, Alain Moreau, 1978, p. 226-227).

31.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 193-194. Le chapitre sur l'épuration donne un bilan de cette période qui couvre l'automne 1944 et l'hiver 1945. Voir p. 191-216.

32.*Ibid.*, p. 211 et 216-217.

33.Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, édition mise à jour 1990 [1985], p. 95.

cinéma n'est pas encore commencée au début de 1946 et sera surtout traitée en 1947 et 1948. Globalement, Jean-Pierre Bertin-Maghit explique que l'épuration de 1945 n'atteint pas l'intensité de celle de 1940[34]. Avec le Statut des Juifs d'octobre 1940, Vichy organise cette épuration. L'instauration d'une carte d'identité professionnelle servira au contrôle et aux exclusions qui touchent non seulement les Juifs, mais aussi les réfugiés d'Europe qui sont arrivés en France depuis plusieurs années. Pour obtenir la carte professionnelle, il faut présenter un certificat de domicile légalisé, un extrait de naissance et un casier judiciaire. L'effet global de ces mesures équivaut, selon l'expression de François Garçon, à un laminage démographique[35].

La critique de l'épuration dans le milieu du cinéma, tant celle de 1940 que celle de la Libération, a trouvé son chemin sur le grand écran. *Natalia* [36] se passe dans les milieux du cinéma français pendant et après la guerre. En 1945, un éclairagiste se retrouve devant le comité d'épuration. Il dit qu'il n'est pas résistant et n'a aucun titre de gloire. On lui reproche d'avoir travaillé pour la Continental[37] et d'avoir « éclairé » Gaby Morlay. Il répond qu'il a fait comme des millions de gens : il a sifflé les

---

34.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 238.

35.François Garçon, « Ce curieux âge d'or des cinéastes français », *in* Jean-Pierre Rioux, dir., *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 295.

36.*Natalia* (Bernard Cohn, 1989, couleurs, 114 minutes). Copie VHS (SECAM), Phonothèque de la Bibliothèque nationale.

37.La Société Continental est une filiale française de production de films créée par la U.F.A. allemande. Elle produit 30 des 220 longs métrages de fiction réalisés en France pendant l'Occupation.

discours de Laval aux Actualités, il a écouté Radio-Londres, il a suivi l'avance des Russes sur une carte au mur du salon, il a travaillé pour nourrir sa famille et il a acheté de la viande au marché noir (86'- 87'). Il insiste sur le fait qu'aucun film ne pouvait se faire en zone nord ou en zone sud sans l'autorisation des Allemands.

Le directeur de la Continental, Alfred Greven, avait d'ailleurs affirmé sans équivoque qu'aucune société de production française ne pourrait redémarrer tant et aussi longtemps que le décollage de la Continental n'était pas assuré[38]. L'épuration reste un phénomène dérangeant, souvent dénoncée, même par ceux qui y furent associés de près, car elle s'improvise au gré des événements, est un facteur de division profonde et ne réussit pas à emporter une adhésion unanime. Ces grandes questions, épuration, réorganisation de la profession, renouvellement, sont toujours pendantes alors que les organismes résistants cherchent aussi à contrôler les images de la Résistance, aussi bien celles déjà tournées que celles à venir.

Contrôle et censure

En décembre 1944 un communiqué de la Commission militaire nationale rappelle que tous les documents cinématographiques tournés soit dans la période clandestine, soit depuis la Libération, doivent

38.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 36.

être signalés au Service cinématographique de cette Commission[39]. Quant aux images à venir, les règlements énoncés dans la circulaire du 2 octobre 1944, émanant du bureau de Jean Painlevé, sont diffusés dans les journaux de la profession.

> Aucun sujet de film ayant pour thème la Résistance ou la vie des prisonniers en Allemagne ne pourra être préparé sans une demande d'autorisation adressée au Comité de libération du cinéma français qui la transmettra au C.N.R. (Conseil national de la Résistance) et ensuite à la Direction générale qui décidera en dernier ressort. Un scénario, ainsi que la liste des principaux collaborateurs du film et, dans le cas de films romancés, les noms des principaux acteurs devront accompagner cette demande[40].

Les termes de cette règlementation sont répétés tout au long de l'automne 1944 et au début de l'hiver 1945. Les intentions de tourner sur la Résistance semblent être nombreuses, mais elles ne satisfont pas les organismes résistants.

> Pour mettre fin à l'abondance des sujets qui se réclament de la Résistance et n'en respectent pas toujours l'idéal ni la grandeur, un concours de scénarios sur la Résistance ou les F.F.I., a été ouvert sous les auspices de la Commission militaire nationale, en accord avec le C.L.C. et le C.N.R.[41]

---

39. *Le Film français*, 1re année, n° 4, 29 décembre 1944, p. 5. *Le Film français* est l'organe de l'industrie cinématographique française. Son premier numéro est publié après la Libération et il n'y a pas de publication clandestine. C'est le Comité d'action militaire du Conseil national de la Résistance, communément appelé le COMAC, qui devient la Commission militaire du CNR à partir de la Libération. Le Service cinématographique est mis en place en octobre 1944.

40. AN F42[131], circulaire de Jean Painlevé, Direction générale du cinéma, 2 octobre 1944, et également diffusée dans le *Bulletin Officiel du C.L.C.F.*, n° 1, 23 octobre 1944, p. 4.

41. *Le Film français*, 1re année, n° 3, 22 décembre 1944, p. 5.

Les manuscrits doivent être reçus jusqu'au 15 janvier 1945 au Service cinématographique de la CMN. Par ailleurs, cette même Commission militaire nationale attire à nouveau l'attention des producteurs en décembre 1944 sur le fait qu'aucune initiative pour tourner des films documentaires ou romancés sur les FFI ou la Résistance ne peut être prise sans en référer à son Service cinématographique. La CMN qualifie ce Service de « seul organisme habilité pour contrôler et coordonner les questions cinématographiques en accord avec le Comité de libération du cinéma et la Direction générale du cinéma[42]. » Sylvie Lindeperg explique comment le CLCF, entre août 1944 et la fin de 1946, connaît une série de dépossessions et de désillusions alors que le cinéma passe aux mains des gestionnaires: Jean Painlevé ne reste pas longtemps à la Direction générale du cinéma et est remplacé en mai 1945 par un fonctionnaire, Michel Fourré-Cormeray; l'État complète sa mainmise par la création du Centre national de la cinématographie en octobre 1946[43].

La volonté de contrôler est affirmée sans ambages. Les résistants des professions du cinéma ont toutefois le souci de créer un nouvel outil de production, rompant avec les pratiques d'avant-guerre. Il s'agit de la Coopérative de production du cinéma français. Elle est née le 24 décembre 1944 sous le patronage du Comité de libération du cinéma français et des syndicats de

---

42.Communiqué diffusé dans *Le Film français*, n° 4, 29 décembre 1944, p. 5.

43.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 90-92.

l'industrie cinématographique[44]. Elle accueille tous les salariés inscrits à un syndicat affilié à la Confédération générale du travail (CGT). Les syndicats de la Fédération CGT du spectacle sont surtout communistes. C'est la Coopérative qui doit absorber la production de films documentaires sur la Résistance et les FFI. La Commission militaire nationale l'habilite d'ailleurs à cet effet pour suivre la réalisation des documentaires réalisés sur ce sujet. La Coopérative réalisera finalement près d'une vingtaine de films, la majorité des courts métrages, mais deux longs métrages ont pour sujet la Résistance : *Au coeur de l'orage* de Jean-Paul Le Chanois (1944-1948) et *La Bataille du rail* de René Clément (1946); un moyen métrage, *La Libération de Paris* (1944), et un court métrage, *La Rose et le réséda* d'André Michel (1947).

Les deux longs métrages devaient à l'origine être des moyens métrages (800 mètres environ) et le ministère de l'Information les fait figurer sur une liste de films dit « d'intérêt national ». Considérant le cinéma comme un des instruments les plus efficaces pour faire connaître rapidement, et à un très large public, les principaux problèmes de l'effort de guerre et la politique générale du gouvernement, il prévoit un programme de films sur des thèmes intéressant la Résistance, les épreuves de la France pendant l'Occupation et l'effort de reconstruction. Le ministère souhaite

---

44.Les archives de la Coopérative générale du cinéma français (CGCF) se trouvent à la Bibliothèque de l'image - Filmothèque, dans la collection de la Cinémathèque française. Elles ont été déposées par Jean-Paul Le Chanois en 1984. Un inventaire sommaire du fonds a été fait en 1991.

faciliter le placement de ces films en salles commerciales par une détaxe de l'impôt sur les spectacles[45].

La Coopérative n'est pas le seul prolongement de la Résistance dans l'organisation de la profession, il y a aussi les *Actualités françaises*, émanation de *France-Libre-Actualités*, et l'Union générale cinématographique (UGC) qui est issue du séquestre de Continental Films et dont l'État contrôle 99 % des parts. Elles seront cédées à des groupes privés en mars 1971[46].

Formé en octobre 1944, le Service cinématographique de la Commission militaire nationale est très réduit. Le cinéaste André Michel est le chef du service, Henri Alekan est son adjoint, et il y a une secrétaire. Pierre Alekan y succède à son frère en janvier 1945. On y travaille en proche collaboration avec la Coopérative. Au Service cinématographique, beaucoup de scénarios et de projets de films se sont accumulés.

En 1948, dressant un bilan cinématographique, Marcel Lapierre explique qu'il avait fallu mettre un frein au beau zèle des auteurs de films qui voulaient chanter la Résistance, mais qui étaient surtout animés par un opportunisme commercial. C'est alors que la Commission militaire avait chargé un comité de lecture d'examiner

---

45.AN F42[123], Ministère de l'Information, « Note sur la production et la diffusion de films d'intérêt national », 24 février 1945.

46.*La Revue du cinéma*, hors série XXVII, 1983, p. 7.

les scénarios « résistants[47] ». Les projets arrivaient par paquets. Environ 200 textes ont été soumis, 13 seulement ont été retenus[48].

Pierre Alekan a pour tâche de faire un premier tri dans tout cela, et le projet est discuté avec André Michel. Le Service est appelé à donner un avis avant que le dossier ne passe à la Direction générale. S'il n'a pas de pouvoir officiel, l'autorité morale du Service est assez importante. Pierre Alekan se souvient qu'il y a eu de nombreux avis défavorables parce qu'il y a eu beaucoup de projets fantaisistes, des scénarios sans intérêt, complètement faux ou contenant des données complètement fausses, invraisemblables[49]. D'où l'idée du concours de scénarios qui a pour objectif de hausser la qualité des projets de films sur la Résistance. Il y a aussi des films dont la production est à encourager. Ce fut le cas par exemple pour le long métrage *Le Père tranquille* qui a reçu un avis très favorable avec quelques observations de la part du Service cinématographique.

Quant à l'intérêt que le CNR porte à ce Service, force est de constater qu'il laisse à désirer. Pierre Alekan raconte que parmi les dirigeants du COMAC, qui deviendra la Commission militaire après la Libération, seul Maurice Kriegel-Valrimont est assez attentif à ce qui se passe au Service cinéma. C'est son secrétaire qui assure

---

47.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 222. L'auteur y mentionne que les notes du service de lecture des scénarios sur la Résistance se trouvent dans les archives privées d'André Michel.

48.Marcel Lapierre, *Les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 264.

49.Entretien avec l'auteur, Paris, 19 mai 1993. Sauf indications contraires, les propos de Pierre Alekan sont extraits de cet entretien.

une liaison étroite. Pierre Villon, lui, ne s'en occupe que de très loin. L'acteur Pierre Blanchar était allé montrer le film *La Libération de Paris* aux États-Unis. Il en était d'ailleurs le narrateur. Il était revenu avec une grosse somme devant servir au COMAC et à ses oeuvres. Pierre Alekan raconte que personne du COMAC n'a daigné se déplacer, sauf *in extremis* Kriegel-Valrimont. Le Service cinématographique a été très gêné de cette indifférence. La somme était importante et Blanchar très impatient...

Le Service cinématographique participe aussi au tournage de deux courts métrages sur les FFI, *Dix minutes avec les F.F.I.* et *Ces va-nu-pieds superbes*, ce dernier à propos des FFI bretons. C'est aussi par l'entremise du COMAC que sont projetés les films de guerre étrangers, tel *Pourquoi nous combattons* (*Why We Fight*) de Frank Capra. Pierre Alekan en avait signé la critique dans le journal du mouvement Ceux de la Résistance[50].

Dans les mois qui suivent la Libération, les séances cinématographiques spéciales sont fréquemment utilisées pour informer et lever des fonds en même temps, surtout pour les oeuvres sociales. C'est le cas en février 1945 alors que se tient une exposition sur les FFI au Palais Berlitz, boulevard des Italiens. Les recettes sont destinées aux oeuvres sociales de l'armée et les séances sont consacrées exclusivement à des films sur la Résistance

---

50. *Volontés de Ceux de la Résistance*, n° 12, 14 février 1945, p. 3.

et sur la guerre. *Dix minutes avec les F.F.I.* [51], se retrouve justement au programme et le film est présenté comme un « montage habile qui donne un aperçu de l'histoire de la Résistance. » Cette bande a été réalisée par la CMN à l'aide de fragments prêtés par France Libre Actualités et par Ceux de la Résistance[52].

Les efforts pour contrôler l'image de la Résistance ont permis de rassembler des images tournées, des images d'archives, et de réaliser des films de montage, souvent des courts métrages, utilisant archives et scènes reconstituées. C'est le cas par exemple avec *Caméra sous la botte* [53]. Par la Coopérative du cinéma ou directement du fait de la CMN qui avait accès à diverses collections, celle des mouvements comme CDLR, celle du Service cinématographique des armées (SCA), celles des Actualités françaises et étrangères, alliées ou ennemies, plusieurs documentaires ont été produits. La tâche est beaucoup moins simple quand il s'agit de films de fiction, habituellement des longs métrages, pour lesquels plusieurs maisons de production ont des projets.

---

51. *Dix minutes avec les F.F.I.* (1944, nb, 7 minutes). Ce film, impossible à voir pendant de nombreuses années, a pu être restauré grâce à la localisation d'une bande sonore. Il a été projeté à nouveau à Paris, en novembre 1992 au Palais de Tokyo, dans le cadre du festival Cinémémoire qui permet de voir des films retrouvés et restaurés. La copie provenait des archives cinématographiques du Parti communiste français et la restauration a été faite par le service des Archives du film à partir d'un négatif image et d'une copie nitrate d'origine. Le film a été projeté avec cinq autres courts métrages dans le programme *PCF : documentaires/films militants (1923-1951).*

52. *Volontés de Ceux de la Résistance,* n° 12, 14 février 1945, p. 2.

53. *Caméra sous la botte* (Albert Mahuzier et Robert Gudin, produit par Ceux de la Résistance, 1944, nb, 26 minutes). Copie VHS (SECAM) de la Vidéothèque de Paris, VDP 6411. Ce film montre les derniers jours de l'occupation allemande dans Paris, la libération de la capitale et la déroute des Allemands. Entre chaque segment de film tourné effectivement pendant ces heures, donc des images d'archives, Mahuzier et Gudin ont reconstitué les allées et venues nécessaires au tournage de ces images, les expéditions en motocyclette, ou comme brancardiers, ou en uniformes de l'armée américaine.

Le fait de passer par le Service cinématographique et d'avoir l'aval de la Commission militaire ne garantit en rien que le film sera bien reçu. Au surplus, la recommandation peut créer une attente chez les spectateurs. C'est le cas pour le long métrage *Les Clandestins* d'André Chotin. Le scénario de ce film a été soumis à la CMN et le tournage a été autorisé[54]. Cela ne l'empêche pas d'être très mal reçu par la critique. Jean Néry écrit qu'il est « un peu tôt pour la fleur bleue au maquis », que la Résistance « prête à des fantaisies alors que le sang est à peine séché[55] ». Néry croit que les intentions d'André Chotin sont pures, mais qu'il est néanmoins facile d'émouvoir des nerfs encore à fleur de peau et « c'est la recherche de cette facilité qui nous choque ». L'autorisation donnée et le résultat décevant sont pris à partie dans *France libre* où le critique P. Velghe a « l'impression d'être trompé sur la qualité de la marchandise par une étiquette vainement prometteuse[56] ». Des critiques de la même eau se retrouvent sous la plume de Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises* (3 mai 1946) ou dans *Le Monde* (24 avril 1946). On reproche à ce film de se servir de la Résistance au lieu de la servir[57].

Il n'y a pas à nier que des films de long métrage ont été de grandes réussites : *La Bataille du rail*, *Le Père tranquille*,

---

54. *Volontés de Ceux de la Résistance*, n° 15, 7 mars 1945, p. 3.

55. *L'Écran français*, n° 43, 24 avril 1946, p. 10.

56. *France Libre*, 25 avril 1946.

57. *Fiche U.F.O.C.E.L.* (Union française des oeuvres du cinéma éducateur laïque), s.d. Cette association publie des fiches critiques sur chaque film qui sort en salles.

Jéricho, mais il semble que la volonté de la Commission militaire de contrôler et coordonner les questions cinématographiques n'a pas pu totalement empêcher la variété de l'image de la Résistance montrée dans les deux années qui suivent la Libération.

L'idée de contrôler la qualité des scénarios hors des institutions de la censure proprement dite n'apparaît pas qu'à la Libération. Déjà pendant la guerre, écrit J.-P. Bertin-Maghit, le Front national, qui regroupe des metteurs en scène de toutes tendances, a adopté une action à caractère idéologique par un contrôle diffus sur les scénarios, afin d'assurer l'homogénéité des films[58]. A la Libération, le Service cinématographique exerce un contrôle moins diffus et s'appuie sur sa propre autorité morale qui est indéniable. Les cinéastes ont aussi d'autres contraintes. Jusqu'à l'été 1945, le cinéma fonctionne sous le régime des ordonnances du débarquement qui datent du 22 juin 1944. Une censure militaire, dont la mission est essentiellement politique, assure le contrôle des contenus.

Le chef du service Cinéma du Contrôle militaire des informations au ministère de la Guerre est le capitaine Lhéritier. La censure concerne tous les films, les nouveaux et les anciens qui doivent passer à la censure militaire avant d'être de nouveau projetés. Quant aux films antérieurs à 1937, dont la projection était interdite par décision ministérielle depuis le 9 mai 1941, des dérogations peuvent être accordées pour leur remise en

---

58.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 176.

circulation, mais elles sont loin d'être automatiques. Un exploitant de Lyon qui s'en informe auprès de Jean Painlevé - directeur général de la Cinématographie française - se fait répondre par ce dernier que « la censure est actuellement exercée par l'Armée et dépasse largement le cadre des incidences militaires, comme d'ailleurs cela se pratiquait à Alger[59]. »

Le capitaine Lhéritier tient des séances quotidiennes de visionnement des films. Tout y passe, longs, moyens, courts métrages, qu'ils soient de fiction, documentaires, scientifiques, ainsi que les bandes annonces. Aux côtés du président-délégué du Contrôle militaire des informations siègent des représentants de la Sécurité militaire, des ministères de l'Intérieur, de la Justice, de la Santé publique, un représentant de la censure alliée et un représentant du Service cinématographique des armées. Tous n'y sont pas à chaque séance, ils ne sont même parfois que deux ou trois censeurs présents à la fois, ce qui n'empêche pas leurs décisions d'être effectives. Chaque semaine, le capitaine Lhéritier envoie un compte rendu des séances à la Direction générale de la Cinématographie pour l'aviser des décisions prises. Quand le visa d'exploitation est accordé, le numéro apparaît en regard du titre. Si le film est accepté avec changements ou refusé, des annotations y correspondent.

59.AN F42[131], filière Dodrumez, Lyon. Copie de la lettre de J. Painlevé à A. Dodrumez, 6 février 1945.

Un film d'avant-guerre, *Les Otages* de Raymond Bernard, qui date de 1939, est interdit par la Censure militaire et jugé inopportun parce qu'il rappelle l'occupation allemande[60]. Le film raconte une histoire qui se passe dans un petit village de la Marne en 1914. Un officier allemand est tué et, en représailles, cinq notables sont pris en otages par l'armée ennemie. Ils auront la vie sauve, mais la Censure militaire interdit toutefois ce film alors que la France sort à peine de longues années de représailles exercées sur sa population civile. Il est permis de penser que ce n'est pas tant le rappel de l'occupation allemande qui est inopportun que le rappel de cette cruelle mathématique des otages et des représailles, qui n'étaient pas seulement le fait de l'armée allemande.

Un nouveau film doit aussi correspondre à des critères de présentation de l'ennemi. Une telle demande est faite en clair par la Censure militaire à la maison de production Sirius, qui a soumis le long métrage *Double crime sur la ligne Maginot*.

> [C]ensurer le texte relatif à l'hommage rendu par les services de renseignements français au service d'espionnage allemand. C'est une mesure générale qui touche tout ce qui accrédite la thèse du « bon Allemand[61] ».

60.AN F42[131], Censure militaire, compte rendu de la séance du 8 février 1945 envoyé par le Capt. Lhéritier à Jean Painlevé. N'étaient présents à cette séance que le président-délégué, le représentant de la Sécurité militaire et une secrétaire.

61.AN F42[131], Censure militaire, compte rendu de la séance du 19 avril 1945.

Les contraintes s'additionnent ainsi rapidement. Le gouvernement, les autorités publiques ont mis des entraves à la réalisation des films sur la guerre, sans parler des contraintes financières, des restrictions matérielles et des problèmes de gestion interne pour chaque production. Le régime de la censure change avec l'ordonnance du 3 juillet 1945, alors qu'une Commission consultative de contrôle des films cinématographiques est créée sous l'autorité du ministère de l'Information. C'est le ministre de tutelle qui est chargé de la décision. D'une façon générale et théorique, le visa officiel a pour objet « d'empêcher des publications contraires au respect des bonnes moeurs ou susceptibles de troubler l'ordre public[62] ». Même si les producteurs, arguant la lassitude du public, ont une responsabilité dans la diminution du nombre de films sur la guerre, Joseph Daniel rappelle que ceux qui sont sortis après que le régime de contrôle de la Commission militaire du CNR ait vécu se heurtèrent à une censure dont la menace seule décourageait les éventuels non-conformistes[63].

Le cinéaste Jacques Feyder reproche aux moralistes, aux autorités publiques, aux gouvernements de veiller précautionneusement sur cet explosif qu'est le cinéma et de lui forger des chaînes.

> Il faut que nous nous adaptions, non seulement à l'esprit et aux habitudes des Français, mais encore à

62.Pierre Soudet, *Nécessité et limites du contrôle cinématographique,* Conseil d'État 1978-1979, extrait d'*Études et documents*, n° 30, Paris, Imprimerie Nationale, p. 59.

63.Joseph Daniel, *Guerre et Cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971,* Paris, Armand Colin et Fondation nationale des sciences politiques, 1972, p. 260.

> la demande du marché international. Il faut donc éviter de heurter la censure française et aussi toutes les censures étrangères. Or, elles ne s'accordent guère, ni sur ce que l'on nomme la décence et la moralité, ni sur les questions politiques. Le cloisonnement du monde et la prétention des États à surveiller de près la nourriture intellectuelle de leurs peuples, de sauvegarder leurs mythes nationaux ne facilitent guère les échanges.
>
> Alors on arrive à éliminer tout ce qui pourrait choquer quelqu'un, individu, classe sociale ou nation.
>
> [...] Nous manions l'instrument le plus puissant du monde, une machine à digérer l'Univers, nous en connaissons les rouages, l'appétit, l'avidité et on ne nous laisse le droit et la possibilité que de la nourrir de miettes, d'épluchures[64].

Une douzaine de films français sortis entre la libération de Paris et la fin de 1946 vont retenir plus particulièrement notre attention. D'eux, on a dit qu'ils avaient en général déçu par la recherche d'une version lénifiante des événements récents. « La nécessité des films-monuments-aux-morts de la Libération tient dans ce rôle multiple de cicatrisation, d'intégration politique et de camouflage[65]. » La critique et les bilans ne retiennent que de rares réussites s'élèvant au-dessus de la médiocrité ambiante.

Pourtant, si la production se veut unificatrice en englobant beaucoup de monde dans le combat pour la liberté, elle est aussi inquiétante par certains aspects de vérité. *Vive la liberté!* en est un exemple, quand un industriel justifie ses contrats avec la

---

64.Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (ci-après BDIC), Q155 3/ Rés. Jacques Feyder, « Lettre sur le cinéma », (10 octobre 1946), *Nouvelles Épîtres*, 1945/1946, XXXVII, 4 p. fac.-sim., 1 f. imp.

65.Joseph Daniel, *op. cit.*, p. 259.

Kriegsmarine en arguant que ses 800 ouvriers sont mieux en France que requis pour le travail en Allemagne, quand un garde-voie protège les trains allemands et dit obéir au Maréchal, quand un fermier traite les maquisards de terroristes et refuse de les ravitailler alors qu'il commerce sans scrupules avec les Allemands.

Ce n'est pas parce qu'un film fait de mauvaises recettes en salles, pensons au long métrage *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné, qu'il n'a pas réussi à dire ce qu'il avait à dire. C'est fort justement parce qu'il montre et dit quelque chose de différent, de dérangeant, qu'il est mal reçu, mais il ne sombre pas dans l'oubli. On ne peut éviter ces vérités difficiles à voir - lâcheté, marché noir, profiteurs, traitres - quand le film baigne dans cette sombre ambiance. La presse en a abondamment parlé, le film a été sifflé en salles. Tous les bilans ultérieurs de la production de ces années en ont fait mention. Il est ressorti en salles en mai 1980, il existe maintenant en vidéocassette et il a été télédiffusé à quatre reprises[66]. Un film existe pour des publics à des moments qui se renouvellent.

Mais revenons à 1944 et à 1945. La libération de Paris a lieu en août 1944 et dès l'automne la plus grande partie du territoire français est libéré. Dans les jours qui suivent le départ des Allemands de la capitale, arrive sur les écrans parisiens le document filmé *La Libération de Paris*, mais la réorganisation des

66.Centre national de la cinématographie (ci-après CNC), fichier des diffusions des films cinématographiques à la télévision. *Les Portes de la nuit* a ainsi été télédiffusé à l'ORTF en octobre 1959 et mai 1964, à La Sept le 12 juin 1989 et de nouveau le 27 janvier 1992.

projections dans les zones libérées s'est faite au fur et à mesure de l'avance des forces armées alliées débarquées en juin 1944. Les saisies et le séquestre de tous les films allemands, italiens et des films français mis en exploitation après le 16 juin 1940 créent un vide que le gouvernement juge important de combler au plus tôt. Les projections aux populations doivent reprendre, soit en salles, soit avec des camions de projection. Les films de propagande sont affectés aux salles avant que tous les autres films ne soient programmés[67]. La guerre n'est pas finie.

Les films alliés sont diffusés en France dès les premières heures de la Libération, les unités mobiles se déplaçant dans les coins les plus reculés. Un représentant du War Department américain, Lacy Kastner, est arrivé en juin avec les troupes du débarquement. Il dirige la section propagande dont l'action consiste à préparer et projeter des films pour les civils français. La section n'a pas de pouvoir de production, de distribution ou de contrôle. Le choix des films a été fait à partir de films anglais, américains et soviétiques jugés représentatifs. S'y ajoutent les films que le mouvement du général de Gaulle avait pu assembler et éditer à New York ou à Londres. Tous les films sélectionnés ont reçu l'approbation du représentant de De Gaulle en Angleterre[68].

67.BDIC S27438. Commissariat à l'Information, *Textes essentiels concernant la presse, la radiodiffusion, le cinéma, les coopératives d'information, les correspondants de guerre*, Gouvernement Provisoire de la République Française, Secrétariat général, s.l.n.d., 52 p. Instructions au cinéma, p. 43-52.

68.« Le cinéma allié », *Le Film français*, 1re année, n° 1, 8 décembre 1944, p. 10.

A l'automne 1944, les images de la Libération et des combattants sont sur les écrans, en documentaires courts et moyens métrages, alors que des films étrangers sur la guerre dans les pays alliés prennent l'affiche à Paris. Les Parisiens peuvent voir par exemple *L'Arc-en-ciel* (*Raduga*) de Mark Donskoï (URSS, 1943) qui sort le 20 octobre 1944; *Camarade P* de Fridrikh Ermler (URSS, 1943) qui prend l'affiche le 10 novembre 1944; *Femmes en mission* (*The Gentle Sex*) de Leslie Howard (Grande-Bretagne, 1944) sorti le 13 octobre 1944. Il faut dire que les salles parisiennes rouvrent justement le 13 octobre pour huit séances hebdomadaires et c'est la ruée pour voir les premiers films étrangers à Paris, surtout les films américains.

Comme la production française ne peut encore reprendre, l'année s'achève sur ce bilan alors que la critique appelle de ses voeux une production de qualité en rapport avec les événements sans précédent que la France vient de vivre. Ainsi Hélène Legotien signe dans *Combat* une critique du film soviétique *Camarade P* dont l'action se passe en 1941 et dans lequel une paysanne perd son mari et son jeune enfant, tués par les Allemands; elle rejoint la Résistance et devient chef d'un groupe de partisans. Ce film doublé en anglais a connu un large succès international. Hélène Legotien écrit :

> [...] aucun peuple n'ayant subi l'occupation ne sortira intact d'avoir vécu au centre de telles horreurs. Chacun en gardera l'empreinte et ce que nous attendons, ici, du cinéma français, est qu'il se penche sur cette réalité dont les conséquences n'ont pas fini d'influencer la vie des individus et des peuples.

> [...] L'épopée que vient de vivre le pays et qu'il s'agit de montrer est à portée de leurs mains et leur facilitera la tâche[69].

Elle souhaite que le cinéma français trouve le style et le rythme qui doivent être les siens. Avant de construire la forme, il faut connaître le fond. Hélène Legotien souhaite donc une nouvelle expression cinématographique correspondant au sujet. C'est de cette façon qu'André Bazin explique l'émergence du néoréalisme italien, de nouveaux sujets nécessitant de nouvelles formes quoiqu'il reconnaisse que le néoréalisme n'est pas une apparition spontanée, il fut préparé par une veine artistique minoritaire dont les productions étaient réservées au marché intérieur italien. La vraie révolution est cependant pour lui plus dans les sujets que dans le style, dans ce que le cinéma a à dire au monde, plutôt que de la manière de le lui dire. Le néoréalisme est d'abord un humanisme avant d'être un style de mise en scène[70].

Dans la France de 1944-1945, les sujets sont là, mais la production, du moins pour le sujet qui nous intéresse, démarre lentement. Elle n'a pas été le fait d'un travail à chaud sauf pour *La Libération de Paris*. Seuls *Peloton d'exécution* d'André Berthomieu et *Le Jugement dernier* de René Chanas sortent respectivement à Paris les 31 octobre et 19 décembre 1945. Les oeuvres marquantes n'arriveront sur les écrans qu'en 1946 et, nous le verrons, chacune

---

69. *Combat*, n° 141, 22 novembre 1944, p. 2.

70. André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *in Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990 [1985], p. 70 et « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *Ibid.*, p. 257-260.

portera son épine au flanc, malgré l'exaltation et l'émotion suscitée par la représentation des événements.

La Libération de Paris

La Libération de Paris[1] est l'illumination de l'automne 1944. Conçu et réalisé par les résistants travaillant dans le domaine du cinéma, il s'inscrit dans le projet de création d'un journal d'actualités filmées qui a vu le jour à la Libération. Ce numéro zéro des futures *Actualités libres* vise à retirer le monopole des actualités aux documents américains diffusés dans toutes les zones libérées. Le film est minutieusement préparé, le matériel nécessaire a été accumulé et, à partir du débarquement en Normandie, les réunions des responsables se multiplient[2]. La préparation du journal est confiée à André Zwobada et à Roger Mercanton pour le Front national, à Nicolas Hayer et Hervé Missir pour les syndicats illégaux et à Jean Jay pour le CLCF.

Des équipes d'opérateurs sont prévues dans chaque secteur de Paris. Pourvues chacune d'une caméra et de réserve de pellicule, ces équipes ne totalisent d'abord qu'une vingtaine d'opérateurs, mais leur nombre grimpe à près de 100 pendant l'insurrection. Le tournage se déroule entre le 20 et le 26 août 1944. Sept permanences rassemblent les bobines et les acheminent vers un laboratoire remis

---

1. *La Libération de Paris* (Comité de libération du cinéma français [CLCF], 1944, nb, 37 minutes). Copie 35 mm du Museum of Modern Art (Celeste Bartos Film Study Center), New York.

2. Pour les circonstances de ce tournage, voir « Comment a été tourné le film de la Libération de Paris », *L'Écran français*, n° 7, 15 août 1945, p. 8-10; Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome II, p. 114-119; Sylvie Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale...*, p. 96-105 et l'article de Jean-Pierre Bertin-Maghit dans *Le Guide des films*, tome 2, Paris, Laffont, 1990, p. 26-27.

en fonction pour ce travail et réquisitionné par le CLCF le 19 août. Le montage et le tirage sont faits aux studios des Buttes-Chaumont.

Le projet initial était de résumer les années d'Occupation et de conclure par la libération de Paris, mais l'abondance de prises de vues oblige à ne traiter que la seule insurrection parisienne. La décision en ce sens est prise dès le mardi 22 août, car la masse des documents est impressionnante. Le 26 août, on en est déjà à un troisième montage pour ce film tourné à chaud. Les étapes quotidiennes du combat s'ajoutent au fur et à mesure, des premiers coups de feu qui déclenchent le déploiement des équipes d'opérateurs à la descente des Champs-Élysées par le général de Gaulle le 26 août.

A un ordre chronologique linéaire des événements menant à la libération et à l'enchaînement causal que ce procédé suppose, les résistants préfèrent l'éclat lumineux de l'instant. Le film restera pour la postérité un récit des journées d'août et le symbole de l'insurrection populaire, de la lutte pour la liberté. Ce sera le film « ambassadeur » de la Résistance française. Jean Painlevé écrit que le film était si réussi qu'il a fait le tour du monde en « rétablissant, par l'image des faits, la gloire de la France jusque dans les pays les plus éloignés de nous[3] ». On saisit toute l'importance de l'enjeu de ce film tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Montrer la ville insurgée et le peuple de Paris sur les barricades, c'est affirmer l'ampleur de la France résistante, son

3. *L'Écran français*, n° 7, 15 août 1945.

ardeur combative afin d'être, en termes gaulliens, présente à la victoire. Rien de moins. Et les images sont là pour le montrer à tous. Pris dans leur ensemble, les films sur la Résistance forment d'ailleurs un récit non chronologique, et les derniers mois de la guerre et la Libération sont des moments privilégiés.

Le fait de filmer et de monter un journal d'actualités de la France libérée, et de contrecarrer ainsi le monopole des actualités diffusées par les Alliés dans les zones libérées, s'inscrit dans la même logique que celle du rétablissement des autorités civiles prévu par le Gouvernement provisoire. Le premier fonctionnaire de la nouvelle administration française s'installe dès le départ du dernier Allemand. Dès le débarquement en Afrique du Nord, en novembre 1942, le journal filmé conçu par les Alliés, *Le Monde libre*, fut édité à Londres et produit en collaboration par des services cinématographiques américains, anglais et français[4]. En France métropolitaine, les actualités françaises font partie de ce vaste enjeu du rétablissement des pouvoirs pour lesquels le nouveau gouvernement n'entend céder aucune prérogative. L'obligation d'inclure dans les programmes le journal *France-Libre-Actualités* fait partie des mesures d'urgence à appliquer dès la libération du territoire.

La Résistance, métropolitaine et extra-métropolitaine, s'opposait farouchement à toute velléité des Alliés anglo-saxons d'établir des équipes d'administrateurs militaires dans les

---

4.Paul Léglise, *op. cit.*, tome 2, p. 105.

territoires libérés. Imposer, même face aux Alliés, des pouvoirs civils reconstitués et garants de l'ordre républicain, voilà l'objectif majeur du gouvernement, et ce dernier aura raison des Alliés dans cette course de vitesse.

Le gouvernement provisoire tire un avantage certain de l'existence de *France-Libre-Actualités* face aux Américains et par rapport à ses propres objectifs de contrôle et de centralisation des images. A l'automne de 1944, la section cinéma du Service métropolitain d'information avait pour mission de purger le cinéma de l'emprise allemande; de faire redémarrer immédiatement l'industrie; de faire appliquer les ordonnances; d'organiser la distribution des rétrospectives, de la propagande et des actualités; d'organiser un centre photographique. Il devait aussi contrôler les films sur le maquis et centraliser tous ces documents à Paris[5].

Dans *La Libération de Paris*, l'action suit l'ordre chronologique des événements. On voit les patrouilles allemandes dans Paris, les premières fusillades, les affiches et papillons appelant à l'insurrection. Les portraits de Pétain et de Hitler sont piétinés par la foule. L'organisation des combats et des unités FFI est exposée, puis c'est la bataille de la Préfecture de police. Les

---

5.AN F42[131], lettre de P. Bertrand, chargé de mission de la Direction générale du cinéma, au capitaine André Ben Simon, du Service métropolitain d'information, section cinéma, Marseille, 7 octobre 1944. Le capitaine Ben Simon devait s'occuper de la région de Marseille (10 départements) où il arriva le 20 août 1944; sa mission se termina le 5 octobre 1944. Divers points sont confirmés, dont : « Mesures à prendre pour le blocage des films sur le maquis et centralisation de tous ces documents à Paris. De même pour les actualités locales retirées de la circulation et envoyées à *France-Libre-Actualités* pour sonorisation et intégration dans les actualités uniques. »

troupes françaises et américaines entrent ensuite dans la capitale à la fin de l'insurrection et le général de Gaulle marche enfin dans Paris libéré. La capitale et ses habitants sont le coeur et le moteur de l'action. Dans une réflexion à la Eisenstein, *L'Écran français* (15 août 1945) écrit que « l'auteur de ce film, c'est la ville insurgée ». Même le général de Gaulle, dans son discours de l'Hôtel de Ville, cède pour une fois le devant de la scène à Paris et à sa population, et leur rend hommage.

Le montage renforce l'idée que l'insurrection intérieure a accompli l'essentiel avant l'arrivée des armées. Par contre, le CLCF ne désire surtout pas que *La Libération de Paris* devienne un chant communiste. Sylvie Lindeperg mentionne que les chutes du film comprennent plusieurs plans de coupe, les sigles FTPF et CGT ou l'insigne de la faucille et du marteau, éliminés du montage final[6].

Il existe également des copies remontées par les services américains et qui ont circulé hors de France après la Libération. Une autre version, conservée au British Film Institute de Londres, se termine par les images des fusillades venant des toits, les troupes américaines rétablissant l'ordre dans les rues de Paris[7].

6.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 96. Mentionnons qu'il existe aussi un film soviétique sur ces événements : *La France libérée* de Serguei Youtkevitch (URSS, 1944, nb, 70 minutes) qui insiste sur la tradition révolutionnaire de Paris et insère l'insurrection parisienne dans cette fidélité aux traditions. L'hommage s'adresse à la Résistance communiste. Les patriotes passent à l'attaque et Paris est libéré. Ce film fut interdit par la censure française en 1945. Copie VHS (SECAM) de la Vidéothèque de Paris, VOP3315.

7.Paul Léglise, *op. cit.*, p. 116-117. Une copie VHS (SECAM) du film de montage *Paris Liberated!* (États-Unis, 1944, nb, 7 minutes) se trouve à la Vidéothèque de Paris, VOP3839. Le sens du film est le même.

Les Alliés se donnent le beau rôle de ramener l'ordre dans la capitale livrée aux factions internes. Après que l'administration civile française se soit reconstituée hors de leur contrôle, cette version du film cherchait à confirmer, *a posteriori*, le bien-fondé de l'administration militaire initialement prévue par les Alliés.

Le temps d'un détour : 1994

Cinquante ans après, des dizaines de livres et d'heures de film plus tard, les historiographies américaine et française sont restées bien campées sur leurs positions, quoiqu'une certaine évolution soit constatable chez les Français. Commençons par les Américains. Dans une émission de télévision diffusée au réseau ABC le 24 août 1994[8], la libération de Paris est présentée dans la continuité du débarquement de Normandie. Larry Collins, invité à l'émission, y réitère son interprétation de *Paris brûle-t-il?*, selon laquelle la cité était en péril parce que Hitler voulait que les Alliés s'y embourbent, luttant pour chaque pâté, chaque maison, et retarder ainsi l'avance des armées vers l'Allemagne. Son ultime objectif était de détruire la ville, et c'est le général von Choltitz qui, jugeant cette destruction inutile puisque l'ordre venait d'un homme à moitié fou, sauvera la capitale française du sort de Varsovie. Le fils du général von Choltitz, Timo von

8. *Turning Point* (24 août 1994, réseau ABC, 45 minutes), émission hebdomadaire d'affaires publiques et de reportages diffusée sur le réseau national. Elle est animée par Peter Jennings qui s'est déplacé à Paris pour la circonstance. Il s'agit d'une émission spéciale commémorant la semaine de l'insurrection parisienne et intitulée *After D-Day: the Liberation of Paris*.

Choltitz, vient témoigner sur les ondes des intentions salvatrices de son père[9].

Faisant largement état des dissensions dans la population française et dans la Résistance, illustrées notamment par Rol-Tanguy le communiste opposé au général de Gaulle qui brandissait la menace d'une révolution communiste afin de décider Eisenhower à intervenir, le narrateur de l'émission explique que, si la Résistance était prête à la bataille, elle ne pouvait pas libérer la ville sans les Alliés[10]. A deux reprises, la population est présentée de façon négative : donnée en majorité comme collaboratrice au début de l'émission, les violences entre Français présentées à la fin en découlent naturellement[11]. La foule voulait se venger et le montage américain présente des images de Français brutalisés et de femmes tondues par leurs compatriotes. Dès le début, en 1944, les

---

9. Pierre Schaeffer croit aussi que le rôle des Allemands, en particulier celui de von Choltitz, a été occulté, et qu'il faudrait reconnaître leur action positive. *A propos de la libération de Paris*, 9 - Pierre Schaeffer (1989, couleur, 29 minutes), série *Mémoires parisiennes*, Vidéothèque de Paris, VDP3938.

10. *Turning Point*, minute 26 : « *The Germans were still very powerful and Hitler had promised to destroy the city. The Resistance could not liberate the city without the Allies. Would the Allies arrive in time? Would they even come?* » Narration à suspense bien dans le ton des émissions grand public.

11. *Turning Point* (min. 12'25' - 13'45'). Sur un choix de photographies montrant le Paris allemand, des Français entretenant de bonnes relations avec des Allemands, la gendarmerie et son rôle dans l'arrestation des juifs, puis le camp d'internement de Drancy et finalement des internés, hommes et enfants portant l'étoile jaune, le commentaire en voix off dit ceci :

> *They were the collaborators and they were the vast majority. Any friendly dealing with the Germans could be called collaboration but there were degrees. Most despised were women who dated Germans and the industrialists who shared business and profits with them. The French police were considered the most treacherous collaborators. Indeed when the Nazis started to register Jews and brand them with the yellow star and eventually round them up, it was the French police who often enthusiastically did the Gestapo's dirty work. Paris Jews were herded into the notorious camp called Drancy. From there they were shipped to Auschwitz. Most never came back.*

Américains avaient inséré ces images dans leurs montages sur la libération de Paris. La continuité est exemplaire. Le film français *La Libération de Paris* gommait au contraire toutes ces images dérangeantes.

Le 25 août 1994, c'est au tour de FR3 de présenter *Paris libéré* [12]. Cette émission s'ouvre sur la phrase suivante :

> La libération de Paris a d'abord été l'oeuvre des Parisiens, toutes générations confondues.
>
> L'appel à la mobilisation, lancé par le colonel Rol-Tanguy, chef d'état-major des Forces françaises de l'intérieur d'Île-de-France, a réuni dans un même combat, un même soulèvement, la population aux côtés des résistants.
>
> Paris voulait, de ses propres mains, de son propre sang, clouer l'occupant allemand sur place et restaurer l'honneur bafoué. L'honneur de la patrie aussi dont les institutions, honteusement boutées hors de la capitale, devaient retrouver leur siège historique.

Il ne s'agit pas de la même version de l'histoire que celle du film de 1944, quoique la vision consensuelle demeure en partie. Les FFI, les résistants de tous bords politiques et la population parisienne s'unissent pour lutter sur les barricades. Les images de la fusillade finale et les scènes de brutalité ne sont plus expurgées. Cependant, c'est la mémoire du général de Gaulle qui en tire les bénéfices. Après que des images d'archives nous rappellent, par la voix de Rol-Tanguy, que la mission des FFI d'Île-de-France était d'ouvrir la route de Paris aux armées victorieuses et de les

---

12. *Paris libéré* (FR3, 25 août 1994, 25 minutes).

y accueillir, l'intérêt se tourne vers la 2e D.B. et le général Leclerc qui, en toute indiscipline, décide d'intervenir. C'est Maurice Schumann aujourd'hui qui en assure le bénéfice à de Gaulle.

> On ne rendra jamais assez hommage à l'insurrection parisienne. Pour que les plans du commandement allié, qui consistaient à contourner Paris au lieu d'y entrer, ne fussent pas appliqués, il fallait remplir deux conditions : d'abord que la population parisienne crée un fait, l'insurrection, et ensuite, faute de quoi Paris aurait été un autre Varsovie, qu'il y eut tout près de Paris une armée puissante prête à tendre la main aux insurgés. La deuxième condition a été remplie grâce au général de Gaulle qui, dès Alger, avait négocié avec Eisenhower le droit pour la 2e Division blindée du général Leclerc d'être en pointe[13].

Le destin d'un film

L'événement lui-même est un haut fait dans l'histoire de la guerre et le film *La Libération de Paris* sera largement diffusé en France et à l'étranger. A la fin août 1944, alors que l'électricité fait encore largement défaut, il est à l'affiche dans plusieurs salles de Paris. On estime que plus de la moitié de la population adulte a vu le film[14]. Il est en plus souvent rediffusé, en tout ou en partie, lors des grandes commémorations de la Libération. Est-ce toujours le même film? Il faut s'y arrêter quelques instants. Le Comité de libération du cinéma français s'est toujours considéré comme le propriétaire de ce film. Ce sont les *Actualités françaises* qui étaient chargées de sa distribution. Lorsque cette société est

---

13. *Paris libéré* (FR3, 25 août 1994, min. 8'45" - 9'20").

14. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, p. 189.

mise en liquidation en 1969, Louis Daquin exige que le film soit remis au CLCF. La Coopérative générale pourrait alors prendre le relais de la distribution, mais c'est l'ORTF qui rachète l'ensemble de la cinémathèque des *Actualités françaises* dans laquelle se trouve *Le Journal de la libération de Paris*. Un fâcheux litige oppose alors et pour longtemps Louis Daquin (CLCF) et l'ORTF.

Des parties du film sont utilisées, sans autorisation, lors des commémorations du 25e anniversaire de la Libération, en 1971. Les collections détenues par l'ORTF iront, au moment de l'abolition du monopole d'État, dans les collections de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), et c'est finalement avec l'INA que la Coopérative générale (CGCF) signe une entente en juin 1977. En 1983, Jean-Paul Le Chanois, nommé liquidateur de la Coopérative l'année précédente, et André Tollet peuvent voir le film dans une salle de montage de la cinémathèque de l'INA qui en possède deux versions. La première dure environ 32 minutes et utilise de nombreux passages de l'ancien film, mais avec un autre montage. Il y a plusieurs manques et des rajouts. La seconde version dure 14 minutes et montre « la libération de Paris ... par les Américains[15] ».

Une autre version est finalement trouvée dans les archives de la Cinémathèque française. C'est une version 16 mm et, quoiqu'elle ne soit pas la version primitive, Le Chanois la juge honorable et assez proche de la réalité historique. Un travail de remontage est

15.Bibliothèque de l'image - Filmothèque, collection Cinémathèque française (ci-après BIFI, CF), fonds de la CGCF, *La Libération de Paris*. Texte de Jean-Paul Le Chanois, 28 mars 1984.

donc possible à partir de la liste écrite des séquences et des 30 boîtes de chutes, dont certaines sont intactes, signalées par Le Chanois. Dans ces chutes figurent des doubles de certains plans mystérieusement disparus. Le Chanois pense que ce sont les plans choc vendus à des sociétés étrangères.

Ce travail se fait en préparation des commémorations du 40e anniversaire, prévues pour l'été 1984. Comme les deux versions vues à l'INA ne correspondent pas au film tourné par le Réseau de Résistance du cinéma lors de l'insurrection, les résistants survivants décident de créer un comité dont le but sera de « faire respecter la vérité historique et de veiller à ce qu'un film authentique et sans passion partisane consacre le quarantième anniversaire de la libération nationale[16]. »

Des changements dans l'ordre des séquences peuvent donner un film de signification tout à fait différente. Les résistants qui ont fabriqué ce film tiennent à lui conserver son aspect initial car c'est alors la lutte de la Résistance intérieure qui domine. C'est la lutte quotidienne de l'insurrection parisienne, même si l'entrée des troupes de Leclerc, puis celle des troupes américaines, et finalement l'arrivée de De Gaulle sont des moments importants du

---

16.BIFI, CF, fonds CGCF, fichier scénario n° 3531, *La Libération de Paris*, annexe d'un texte de Jean-Paul Le Chanois, 17 novembre 1983. Déclaration de la création du Comité des résistants survivants du cinéma signée par Max Douy, Claude Jaeger, Étienne Laroche, Marcel Lathières, Jean-Paul Le Chanois, Jacques Lemare, Emma Levin, Marc Maurette, André Zwobada. Rappelons que Le Chanois avait été évincé de la direction du CLCF au profit de Daquin à l'automne 1944. Sylvie Lindeperg mentionne qu'en 1984, Le Chanois tient à donner l'initiative du film au réseau des syndicats dans lequel il a milité. Il a d'ailleurs réussi à changer le carton original. Cf. p. 105, 729-730.

film. Ils viennent, à la fin, couronner la victoire d'un peuple en lutte qui s'est soulevé pour se libérer. Là est l'enjeu de la mémoire. Ce film est une matrice. Les résistants du cinéma ont misé sur une vision consensuelle pour assurer la pérennité de leur oeuvre. Ils ont réussi.

Les images de *La Libération de Paris* nourriront toute une part de la filmographie sur la Résistance mais, si plusieurs films utilisent de courtes séquences, combats de rues ou entrée de la 2e D.B. dans Paris, nul film ne montrera ou ne reconstituera plus de séquences que *Paris brûle-t-il?* (René Clément, 1965-1966). Ce film est considéré comme « l'épopée officielle du gaullisme », et son esprit ne correspond pas à celui qui a présidé à la réalisation de *La Libération de Paris*. Il reprend toutefois des scènes de la lutte des insurgés de la capitale. Ce film est en noir et blanc, les séquences d'archives s'insèrent avec fluidité dans la trame visuelle, mais elles restent concentrées sur les combats de rue, les affrontements sporadiques. Ce sont des vignettes d'action qui ne disent rien sur l'organisation des combats mais qui projettent leur réalisme et leur authenticité sur le récit du film.

Retour sur l'Espagne : *Espoir (Sierra de Teruel)*

Un autre film soulève beaucoup d'attente chez les résistants à l'automne de 1944. Il s'agit d'*Espoir (Sierra de Teruel)*, film

réalisé par André Malraux avant-guerre[17]. Ce film, bien que réalisé en 1939, a sa place dans cette filmographie car la Résistance s'y est reconnue et a placé son propre combat dans la continuité de la lutte des républicains espagnols. L'antifascisme et la lutte d'un peuple qui refuse l'asservissement sont mis en évidence. Il ne prend l'affiche qu'en juin 1945 sous le titre *Espoir*. Denis Marion, qui a été l'assistant de Malraux pour le scénario, explique que ce titre a été choisi pour faciliter son exploitation, au lieu du titre *Sierra de Teruel* qu'avait choisi Malraux en 1938-1939 pour marquer son caractère d'oeuvre originale[18]. Jean Mitry écrit qu'il aura fallu quelques représentations privées, plusieurs articles et interventions pour qu'il soit finalement programmé dans une salle parisienne[19].

Pour l'heure, en octobre 1944, il n'a été vu que par quelques personnes en projection privée. Tourné dans de difficiles conditions en Espagne en 1938, il reste inachevé car certaines scènes n'ont pu être réalisées. Il est cependant monté en France et terminé à la mi-juillet 1939, des intertitres suppléant à des ellipses trop brutales. Prêt à sortir en septembre de la même année, il est interdit par la censure. En 1940, les Allemands détruisent le négatif et les copies, mais une copie lavande, étiquetée sous un

---

17. *Espoir (Sierra de Teruel)* (André Malraux, 1938-1939, nb, 78 minutes). Visionnement public 35 mm et VHS (SECAM), Panda Films. Version originale espagnole sous-titrée et prologue de Maurice Schumann.

18. Denis Marion, « Comment André Malraux a tourné son film », *L'Écran français*, n°1, 4 juillet 1945, p. 8.

19. *Volontés de Ceux de la Résistance*, n° 28, 6 juin 1945, p. 3.

autre titre, échappe à cette destruction. C'est à partir de cette copie que l'oeuvre a survécu en France. En juillet 1941, une copie de *Sierra de Teruel* avait aussi été offerte par Malraux à la Bibliothèque du Congrès de Washington. La copie y arrive finalement au début de juin 1942[20]. Enfin disponible pour les écrans français en 1944, le film doit d'abord satisfaire aux exigences de la censure militaire.

Espoir y est examiné lors de la séance du 2 novembre 1944 et est accepté sous réserve d'une présentation écrite ou parlée situant l'époque à laquelle le film a été tourné. On se rappellera qu'en septembre 1944, lors de sa visite à Toulouse, de Gaulle a eu l'impression d'affronter la révolution en marche et a cru que les nombreux Espagnols présents dans les maquis des environs ne songeaient qu'à rentrer en armes dans leur pays[21]. Le 3 novembre 1944, un texte qui doit être lu par le capitaine Maurice Schumann est approuvé et, une fois enregistré, il doit être présenté avec les images qui l'accompagnent à la Censure militaire[22]. Le texte du prologue répond à ces attentes et le film est autorisé.

En 1945, à la fin de la guerre, les résistants veulent croire le régime franquiste à l'agonie. Franco ne pourrait survivre à

20.John J. Michalczyk, *André Malraux's Espoir: The Propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*, University (Mississippi), Romance Monographs, Inc., 1977, p. 172.

21.Jean Lacouture, *De Gaulle*, tome 2, *Le politique 1944-1959*, Paris, Seuil, 1985, p. 48. La « reconquête » de l'Espagne est une préoccupation majeure pour les Espagnols engagés dans la Résistance en France. Voir G. Dreyfus-Armand, « Les Espagnols dans la Résistance : incertitudes et spécificités », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, p. 217.

22.AN $F42^{131}$, Censure militaire, compte rendu de séances, 30 octobre - 4 novembre 1944.

l'effondrement des autres régimes fascistes. Il n'en sera pas ainsi, et même si l'Espagne est mise au ban des Nations unies, l'ostracisme ne dure pas longtemps. La France ferme même sa frontière en février 1946 pour deux ans mais le renversement du régime ne peut venir que de l'intérieur et il ne se produira pas. Le prologue de Maurice Schumann ancre les événements du film dans les années 1930 et la guerre civile espagnole, puis les projette dans l'avenir, mais uniquement pour les combats de la guerre mondiale qui suit et pour l'impulsion de la Résistance en France, qui plus est, en la plaçant dans l'axe du gaullisme, alors que « ces va-nu-pieds sans armes » appartenaient et appartiennent encore à une tout autre famille idéologique. S'il y avait une cause espagnole, Schumann la conjugue maintenant au passé. La réalité du franquisme en 1945 en est écartée.

> [...] Le film n'a point changé mais le recul des années terribles lui donne l'accent des prophètes de l'Écriture. Chaque visage et chaque image, chaque regard et chaque coup de feu, tout nous dit: le drame de l'Espagne, c'était déjà notre drame; la guerre de l'Espagne, c'était déjà notre guerre et ces hommes que nous allons voir mourir, mouraient déjà pour nous.
>
> Est-ce par hasard que le monarchiste Bernanos, après avoir écrit *Les Grands Cimetières sous la lune*, soit devenu, dès 1940, le polémiste du refus de l'armistice de la honte? Est-ce par hasard que le catholique François Mauriac, après avoir jeté l'anathème sur Franco, soit devenu l'auteur clandestin du *Cahier noir*? Est-ce par hasard qu'Édouard Corniglion-Molinier, qui fut avec André Malraux l'auteur combattant de ce film héroïque et vrai, ait répondu l'un des tout premiers à l'appel du général de Gaulle et porté la croix de Lorraine sur tous les ciels de bataille?
>
> *Espoir*, c'est ainsi que naguère Malraux intitulait le roman de l'Espagne. Ce titre paraissait un défi. Où l'espoir se distinguait-il de l'absurde pour un peuple assailli par tous les dictateurs et trahi par tous ceux que les dictateurs attaquaient à travers lui?

> Mais nous savons, nous voyons maintenant que l'espoir du peuple espagnol, c'était le sentiment irrésistible que sa cause était entre les mains de tous les peuples, comme celle de tous les peuples avait été d'abord entre ses mains nues, l'instinct que notre victoire un jour serait la sienne, comme sa guerre avait été la nôtre[23].

Il existait déjà un prologue pour la copie zéro, beaucoup plus sobre, signé par Édouard Corniglion-Molinier[24]. Il insiste sur l'humanisme de l'oeuvre, tournée « avec conscience et avec amour », montrant l'homme dans sa misère, « dans son immense désir de vivre sans être humilié[25] ». Il fait de ce film un témoignage humain et demande au public « de ne pas manifester devant cette oeuvre, projetée ici hors de toutes tendances politiques. Elle s'adresse à la noblesse de vos âmes et à la sensibilité de vos coeurs ». Cette lutte généreuse, mais néanmoins fugitive, face à des éléments impassibles qui demeurent, trouvera son sens dans l'avenir. L'homme ne fait que passer mais le sens de sa lutte demeure. Par rapport au prologue de Maurice Schumann en 1945, on le voit, c'est un tout autre esprit qui présidait à la sortie du film en 1939.

---

23. Extrait du prologue de Maurice Schumann au film *Espoir*. Texte établi à partir du film. Maurice Schumann est en uniforme, assis à une table. La pièce est nue. Sur le coin de la table sont posés son képi et sa paire de gants. Il a ses feuillets devant lui mais il regarde directement la caméra qui le cadre d'abord en plan moyen puis s'approche lentement pour terminer sur un gros plan à la fin de la présentation alors qu'il déclare : « Regardez Teruel et reconnaissez Paris. » Ce prologue précède toutes les copies projetées dans les pays de langue française. Le texte a été publié par Denis Marion dans *André Malraux*, Paris, Seghers, 1970, p. 99-100.

24. Édouard Corniglion-Molinier (1899-1963), aviateur et héros de la Première Guerre mondiale, est aux côtés de Malraux pour ce tournage dont il est le producteur. Il avait accompagné Malraux en 1934 dans un raid aérien en Abyssinie et, pendant la guerre d'Espagne, il dirige avec lui l'escadrille España. A l'automne 1940, il fait partie du petit groupe autour d'Emmanuel d'Astier de la Vigerie au moment de la fondation du mouvement Libération. Arrêté à Nice à la fin de la même année, il s'évade et rejoint la France libre. Il commandera les Forces aériennes au Moyen-Orient, puis les groupes aériens Lorraine et Alsace engagés sur le front de Normandie.

25. « *Espoir* - Préface figurant sur la copie 0 », 1 p. copie dactylographiée, s.l.n.d., Centre de documentation du CNC, dossier de presse du film. Il s'agit d'un court texte de quatre paragraphes intitulé *Sierra de Teruel* et signé Corniglion-Molinier. Le texte a aussi été publié dans *Avant-Scène (Cinéma)*, n° 114, mai 1971, p. 52.

Espoir sera le film des fêtes du premier anniversaire de la libération de Paris organisées par le Comité parisien de libération (CPL) en août 1945. *Espoir* est accompagné à l'écran de *Caméra sous la botte* et de *Lambeth Walk*. *Espoir*, « film de la liberté », « vibrant acte de foi d'un peuple luttant pour son indépendance » et qui est « en quelque sorte un hommage aux héros de la Résistance, à ceux qui ont lutté clandestinement pendant des années contre l'oppression et la tyrannie[26] ». Gérard Namer juge que la commémoration de la libération de Paris en 1945 fut un échec[27]. Objet d'un rituel froid, l'événement est réduit à la mémoire parisienne et les cérémonies sont dispersées. La direction du Parti communiste s'est peu mobilisée parce que le programme ne veut pas évoquer la mémoire d'une insurrection dirigée, mais plutôt celle d'une insurrection anonyme.

> Les organisateurs veulent que cette semaine évoque une insurrection de masse, couronnement de quatre ans de résistance, qui aurait été, elle aussi, une résistance de masse[28].

Espoir est le film de l'antifascisme, mais le prologue tente de le placer dans la logique gaullienne, du moins dans le ralliement à de Gaulle et à la lutte nationale. C'est cependant le film de la solidarité dans la résistance de masse, surtout dans sa scène finale. Cela correspondrait donc aux volontés des organisateurs de

---

26. *Le Film français*, n° 38, 24 août 1945, p. 10.

27. Gérard Namer, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus, 1983, chap. VII, p. 115-126.

28. *Ibid.*, p. 115.

la semaine commémorative. *Caméra sous la botte* est l'oeuvre de deux cinéastes non communistes, dont Robert Gudin qui est avec Ceux de la Résistance. A la différence de *La Libération de Paris*, *Caméra sous la botte* ne montre pas que l'essentiel est accompli avant l'arrivée des FFL. Les deux amis se portent à la rencontre des Alliés, à l'extérieur de Paris, et les accompagnent alors qu'ils pénètrent dans la ville. Ce n'est qu'après ces scènes que les Allemands sont en déroute. *Lambeth Walk* [29] est un clin d'oeil au propos de *Caméra sous la botte* qui insiste sur l'armée allemande en déroute, les troupes qui se rendent par milliers, l'air abruti et démoralisé des soldats vaincus. Ils se rendent en grand nombre au sud de la Loire pour y être désarmés. Le film se termine sur l'image d'un soldat allemand isolé qui arrive tranquillement à dos d'âne, image dérisoire de la « race des seigneurs ».

L'attachement de la Résistance pour *Espoir* n'est pas seulement une question de fond - les résistants se reconnaissant dans la lutte des antifascistes espagnols - c'est aussi une question de forme. Le souffle, la beauté, l'authenticité, voilà des éléments essentiels qui tracent la voie à suivre pour les films sur la Résistance. Dans les instructions aux journalistes données au moment du lancement de *La Bataille du rail*, ces traits sont à mettre en évidence. La toute première instruction vise à mettre en relief le fait que Clément n'a utilisé qu'un petit nombre d'acteurs. Toute la figuration et plusieurs rôles ont été assurés, « comme dans les films soviétiques

---

29. *Schichlegruber Doing the Lambeth Walk* (Grande-Bretagne, Len Lye, 1941, nb, 3 minutes). Ce petit film ridiculise Hitler et les soldats allemands à partir d'images du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, images remontées sur le thème musical *The Lambeth Walk*.

ou *L'Espoir*, par les employés des chemins de fer eux-mêmes et les cheminots ». Dans *La Bataille du rail*, la France présente son épopée au monde, tout comme les Russes l'ont fait avec leurs films de partisans et *24 heures de guerre en U.R.S.S.*, ou bien encore les Américains et les Anglais avec *Air Force*. Les anti-fascistes espagnols, eux, ont *Espoir* [30]. Ce film est donc renvoyé dans ses quartiers espagnols. L'insistance se porte ici sur le combat national et non sur le combat idéologique.

Ce sont toutefois des films de ce genre que la presse résistante, encore sous l'Occupation, appelait de ses voeux, car « seul le film peut parler de la foule à la foule »; il doit témoigner, peindre une grande fresque sociale à partir des expériences de la guerre. Et c'est aux cinéastes français de le faire car « notre souffrance est nôtre ». Personne ne pourra, à la place des Français, parler des déportations, des fusillades, des combats des soldats sans uniforme, des Maquis héroïques, du million de prisonniers. Rejetant l'anecdote singulière, le film trouve son unité dans sa signification profonde, dans l'époque qu'il restitue[31].

30.BIFI, CF, fonds CGCF (boite 8), « *La Bataille du rail*. Instructions aux journalistes », 1 f. dactylographié, s.l.n.d. Le document émane de la Coopérative. On sait que la référence à *Espoir*, concernant des acteurs non professionnels, est erronée, puisque la plupart étaient des acteurs professionnels recrutés sur place à Barcelone. Les figurants, eux, étaient des acteurs occasionnels, des paysans et des ouvriers, et ce sont 2000 recrues de l'armée qui servirent au tournage du grand cortège funèbre final. Voir Robert S. Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, p. 167.

31.*L'Écran français*, 15 avril 1944, p. 3.

Espoir connaît un destin singulier. Il a été difficilement distribué dans le circuit commercial et sa longue carrière se fera surtout dans les ciné-clubs. A sa sortie, en juin 1945, la critique l'accueille favorablement, comme cela avait été le cas pour le livre *L'Espoir* de Malraux publié en 1937. La critique cinéma fait le lien avec la lutte antifasciste en France pendant la guerre, comme en témoignent l'article de Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises* (30 juin 1945), et celui de Denis Marion dans *L'Écran français* (4 juillet 1945). Jean-Yves Lacroix écrit dans *Esprit* ce qu'il vient y chercher : « [...] la gravité et la passion de la lutte contre l'esprit nazi, alors que tombaient les premiers témoins d'un combat encore inachevé[32]. »

Toutefois, Albert Ollivier dans *Combat* (16 juin 1945) pense que, même si le souvenir de la Résistance donne à certaines scènes du film une actualité saisissante, le pathétique profond d'*Espoir* réside dans la grandeur du débat et la beauté des images qui le transposent, et non dans la rencontre fortuite avec un passé récent. Jean Mitry, lui, croit qu'il faut juger ce film comme un documentaire car sa valeur dépend uniquement des faits dont il témoigne. Il lui accorde toutefois l'émotion, la simplicité tragique, la grandeur des dernières scènes, mais il note que la forme et les images d'*Espoir* manquent de puissance suggestive, de construction, de rythme. Bref, de toutes les qualités qui faisaient la grandeur d'Eisenstein[33].

---

32. *Esprit*, 13e année, nouvelle série, n° 9, 1er août 1945, p. 431.

33. *Volontés de Ceux de la Résistance*, n° 28, 6 juin 1945, p. 3.

Si la presse cinématographique, surtout *Le Film français* et *L'Écran français*, a voulu faire sienne le rapprochement étroit entre la lutte des républicains espagnols pendant la guerre civile et celle des résistants français pendant l'occupation allemande, la presse résistante, elle, n'est pas trop empressée d'écraser ainsi la chronologie. Maurice Schumann insistait sur le contenu prophétique du film, et son utilisation pour le premier anniversaire de la libération de Paris a renforcé cet aspect. Denis Marion parle de la guerre d'Espagne comme d'une préfiguration du maquis français. Pour leur part, Mitry et Ollivier gardent une certaine distance.

Ollivier insiste aussi sur Malraux en tant qu'auteur, celui qui a su traduire, plastiquement, dans une action dramatique, l'univers tragique de ses romans. En 1948, dans un article qui souligne le dixième anniversaire du tournage d'*Espoir*, Claude Mauriac insiste également sur ce point. Il écrit que derrière chacun des plans d'*Espoir*, il y a la présence d'un homme, la présence de Malraux[34]. Dans son récit du tournage publié dans *L'Écran français* (4 juillet 1945), Denis Marion avait souligné cette forte présence d'André Malraux qui « s'est donc improvisé scénariste, dialoguiste, metteur en scène et monteur [...] il a toujours imposé son style [...] personne ne lui a imposé la moindre directive ou la moindre concession. »

Le film est montré à l'étranger, au Congrès international du cinéma à Bâle en septembre 1945, à Londres, à New York où il prend

---

34. *Le Figaro littéraire*, 4 décembre 1948.

l'affiche en 1947. Il est à l'affiche dans un cinéma d'art et d'essai de Bruxelles en juillet 1951. *Espoir* délivre maintenant « un autre message, fait à la fois d'amertume et de foi invincible », les Espagnols vivant toujours sous le régime franquiste[35]. C'est de nouveau à Bruxelles qu'il est présenté en 1962, et c'est maintenant sur le plan du témoignage, de l'engagement, de l'hommage à un héroïsme malheureux que le film résiste au temps et à toutes les vagues de l'esthétisme. Il est devenu un *moment* de la sensibilité politique de l'Occident[36].

Il ressortira à Paris en mars 1970, dans un cinéma d'art et d'essai, le Studio Gît-le-Coeur, accompagné d'une large et très favorable couverture médiatique. Il a cependant été longtemps absent des écrans français, le critique Henri Chapier parlant même « d'interdiction tacite » dans sa chronique de *Combat* (3 septembre 1965) alors qu'il le voit à Venise. Il revient sur cette question au moment de la sortie du film à Paris en 1970 et écrit que Malraux ne voulait pas que ce très beau film soit projeté en public. Chapier y voit une part d'opportunité politique et peut-être aussi de la pudeur[37].

Du film lui-même, Henri Chapier rappelle l'écriture moderne, le refus de la facilité démagogique ou esthétique, la pureté du ton et des intentions qui correspondent à l'humanisme de Malraux. C'est

---

35. *Drapeau rouge*, 13 juillet 1951.

36. *Le Soir de Bruxelles*, 25 mai 1962.

37. *Combat*, 9 mars 1970, p. 13.

l'exemple d'un « cinéma de civilisation, tel qu'auraient dû le pratiquer les hommes de culture, au lieu de laisser entièrement ce moyen superbe d'expression aux mains des marchands[38]. » La critique dans son ensemble s'accorde pour dire que le film n'a pas vieilli et qu'il est peut-être plus grand encore qu'à sa sortie.

Le dépouillement de sa mise en scène exprime « une volonté affirmée de ramener la guerre à sa dimension humaine ». La force toujours neuve de ce film repose sur ces hommes, soldats sans uniforme et sans armes, rejouant leur destin[39]. *Espoir* est maintenant un document et le prologue de Schumann n'est plus perçu que comme une béquille. Jacques Siclier raconte que l'introduction a fait ricaner les spectateurs qui sont redevenus sérieux et attentifs quand le film a commencé[40]. En 1970, Maurice Schumann est ministre des Affaires étrangères.

Aujourd'hui le film continue à être présenté de cette façon. A vrai dire, film et prologue sont des documents qui se répondent l'un l'autre et qui renvoient le spectateur à deux moments distincts : à Malraux et sa vision de la guerre d'Espagne, et au censeur de 1945 qui dit ce qu'il faut en penser. Il semble pourtant que c'est l'intemporalité de la révolte qui ait traversé les décennies. C'est celle que Corniglion-Molinier exprimait en mettant

---

38.Henri Chapier dans *Combat*, 9 mars 1970, p. 13.

39.Tristan Renaud, *Les Lettres françaises*, n° 1325, 11-17 mars 1970, p. 18-19.

40.*Télérama*, 21 mars 1970.

l'accent sur l'humanisme de l'oeuvre, le désir de vivre sans humiliation, la lutte généreuse des combattants.

On comprend son attrait au moment du premier anniversaire de la libération de Paris, mais ce n'est pas un hasard si cette vision plus idéologique ne revient sur les écrans qu'avec les années 1970. Il préfigure alors les films plus particulièrement intéressés à montrer la résistance communiste et antifasciste, tels *Section spéciale* de Constantin Costa-Gavras en 1974, *La Brigade* de René Gilson en 1975, *L'Affiche rouge* de Frank Cassenti en 1976. Le modèle d'*Espoir* n'a pas prévalu dans les années d'après-guerre.

Chapitre 3. 1945-1946

1945
Boule de suif (Christian-Jaque, 1945, nb, 102 minutes)
Peloton d'exécution (André Berthomieu, 1945, nb, 93 minutes)
Le Jugement dernier (René Chanas, 1945, nb, 105 minutes)

1946
La Bataille du rail (René Clément, 1945-1946, nb, 85 minutes)
Mission spéciale, 1re époque : *L'Espionne* (Maurice de Canonge, 1945-1946, nb, 105 minutes); 2e époque : *Réseau clandestin* (100 minutes)
Jéricho (Henri Calef, 1945-1946, nb, 107 minutes)
Les Démons de l'aube (Yves Allégret, 1945-1946, nb, 100 minutes)
Un ami viendra ce soir (Raymond Bernard, 1945-1946, nb, 125 minutes)
Les Clandestins (André Chotin, 1945-1946, nb, 95 minutes)
Fils de France (Pierre Blondy, 1945-1946, nb, 90 minutes)
Vive la liberté! (Jeff Musso, 1944-1946, nb, 88 minutes)
Nuits d'alerte (Léon Mathot, 1945-1946, nb, 120 minutes)
Le Père tranquille (René Clément et Noël-Noël, 1946, nb, 95 minutes)
Patrie (Louis Daquin, 1945-1946, nb, 85 minutes)
Les Portes de la nuit (Marcel Carné, 1946, nb, 110 minutes)

****

Un rapide coup d'oeil à cette chronologie cinématographique pour la période 1945-1946 confirme qu'un film ne se fait pas dans l'instant, encore moins après les événements qui viennent de se produire. Cependant, sept des longs métrages qui sortiront sur les écrans en 1946 étaient terminés à la date du 28 novembre 1945, et pour cinq d'entre eux l'autorisation de tournage a été donnée après le 25 mai 1945[1]. La guerre est finie partout en Europe. De la libération de Paris à la fin de la guerre, le nombre de films sur la Résistance est resté marginal, alors que le public n'a vu que *La Libération de Paris*, film phare, et des productions étrangères. Mil neuf cent quarante-six est véritablement l'année exceptionnelle du cinéma sur la Résistance.

---

1. AN F42[123], Censure des films, avril 1944 - février 1946.

La réorganisation de la production

Sous l'Occupation, le cinéma français a dominé le marché intérieur malgré une importante diffusion de films allemands, et même de films américains d'avant 1940 dans la zone libre. Avec la fin de la guerre, les relations commerciales avec l'Europe et les États-Unis sont rétablies, et c'est pendant le second semestre de 1945 et l'année 1946 que l'industrie cinématographique est réorganisée. Le régime des ordonnances du débarquement, datant de juin 1944, cède la place à une législation nouvelle qui n'est pas sans bouleverser les données et les rapports de force.

Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), organisme créé par Vichy, mais sur des assises conçues sous la III^{e} République, est reconduit jusqu'à ce que l'Office professionnel du cinéma (OPC) lui succède en août 1945. L'OPC est composé de 20 représentants du patronat et de 20 représentants des ouvriers et des salariés. Quelques semaines auparavant, en mai 1945, Jean Painlevé, directeur général de la cinématographie, cédait sa place à Michel Fourré-Cormeray. Résistant, mais surtout auditeur à la Cour des comptes, Michel Fourré-Cormeray personnifie la mainmise de l'administration sur le cinéma. Les relations entre l'OPC et la Direction générale sont tendues. Puis, en octobre 1946, la fusion de la Direction générale et de l'OPC donnera naissance au Centre national de la cinématographie (CNC), établissement public administratif.

La vie syndicale connaît aussi des transformations : le Comité de libération du cinéma français (CLCF) est dissout en juillet 1945 et c'est la Fédération nationale du spectacle qui regroupe les syndicats CGT. Le patronat se regroupe dans la Confédération nationale du cinéma français. Dans le milieu du cinéma, rappelle Jean-Pierre Bertin-Maghit, l'affrontement est à la fois idéologique et professionnel : gaullistes contre communistes, ouvriers et techniciens contre employeurs. L'État est le troisième protagoniste dans les luttes de réorganisation de l'industrie du cinéma et entend mener une politique qui laisse le moins d'espace possible à la profession[2]. Cette tendance ira en s'accentuant dans les années et les décennies suivantes.

Le bilan de 1945-1946 montre une production nationale assez fortement encadrée, ce qui n'est pas pour déplaire aux syndicats CGT, qui réclamaient une intervention de l'État pour contrer le développement d'une industrie cinématographique au service d'intérêts particuliers, et protéger cette même industrie contre les tentatives de concentration internationale. La concurrence étrangère se fait aussi lourdement sentir au sortir de la guerre, surtout celle du cinéma américain, et pas seulement en France. Dans l'autre sens, le marché d'exportation de la France est essentiellement européen, et les États-Unis ne représentent pour lui qu'un marché marginal. L'industrie française doit donc affronter cette concurrence massive tant sur son propre territoire que sur ses

---

2. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 242, 281.

marchés d'exportation en Europe avec, en plus, la certitude de l'impossibilité de pénétrer le marché américain.

Dès 1945 sont signés des accords internationaux privés entre des compagnies françaises et des compagnies étrangères, entre autres américaines et britanniques. Il y a aussi des ententes publiques, dont les accords Blum-Byrnes de mai 1946 portant sur les relations commerciales entre la France et les États-Unis. Ils concernent en partie le cinéma par l'établissement d'un régime de contingentement à l'écran. L'importante mobilisation des professionnels et du public contre ce régime en fera une affaire politique allant bien au-delà du cinéma, mettant en confrontation les professionnels et l'État, et les communistes contre un gouvernement qui penche trop vers l'alliance Atlantique.

Le régime de la censure exercée selon les ordonnances du débarquement prend fin avec la nouvelle ordonnance du 3 juillet 1945. Elle se fait désormais en deux étapes : une précensure sur le scénario et une censure après la réalisation du film. Il faut aussi obtenir un visa d'exploitation et un autre pour l'exportation. Un film autorisé en France ne reçoit pas nécessairement un visa d'exportation, surtout dans des zones jugées sensibles, telles les zones d'occupation française. C'est ainsi que le long métrage de Marcel Carné, *Les Portes de la nuit*, est autorisé en France en 1946, mais est interdit en Sarre, en Allemagne et en Autriche[3].

3.Centre national de la cinématographie, archives de la Commission de contrôle des films cinématographiques (ci-après CNC, CCFC), dossier *Les Portes de la nuit*. Pathé-Cinéma réitère sa demande d'exploitation pour les marchés allemand et autrichien en juin 1950 avec le même

(suite...)

Les conditions de reprise de cette industrie, les conditions de tournage, la volonté de contrôle et les tractations internes du milieu professionnel, tous ces éléments s'additionnent et limitent le nombre de productions immédiates. Chaque étape est contrôlée : écriture, financement, tournage, distribution. Chaque participant doit d'abord être agréé, qu'il soit acteur, technicien, ou réalisateur. Ces questions sont importantes, mais notre intérêt se porte plutôt sur l'objet et le contenu du film par rapport à une thématique plus étroite, celle du combat résistant pendant la guerre.

La Résistance s'anime à l'écran

La première fiction de l'automne 1945 est une allégorie. *Boule de suif*[4] de Christian-Jaque est une adaptation réalisée à partir de la fusion de deux nouvelles de Guy de Maupassant, *Boule-de-Suif* et *Mademoiselle Fifi*. L'action se situe sous l'occupation prussienne de 1870 et sert, fort commodément, à dresser un portrait incisif des

---

3.(...suite)
résultat. La Commission de contrôle avait émis un avis favorable à l'exportation, mais une note émanant du ministère des Affaires étrangères répète son opposition :

> Les objections qui avaient été élevées primitivement [1946] contre la distribution de ce film en Allemagne et en Autriche n'ont rien perdu de leur actualité et gardent par conséquent toute leur valeur. Cette description, appuyée de faits de collaboration, de délation et de marché noir, demeure pour le moins inopportune dans les territoires que nous continuons à occuper.

Le délégué aux Affaires allemandes et autrichiennes, G. Aguesse, considère qu'une version en allemand ne pourrait devenir acceptable que si le doublage parvenait à transformer complètement le texte et la trame de ce film, « volontairement poussé au noir ». Il ne lui paraît pas possible de demander au producteur de dénaturer ainsi son oeuvre. Le CNC se plie à cette interdiction et, le 5 août 1950, Michel Fourré-Cormeray informe la Société Pathé Consortium Cinéma que l'avis défavorable du commissariat aux Affaires allemandes est maintenu.

4. *Boule de Suif* (Christian-Jaque, 1945, nb, 102 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

récents événements de l'Occupation de 1940-1945. Portrait surtout social où le patriotisme s'exprime comme un phénomène de classe et non de nation. Les bourgeois n'ont que mépris pour la simple Boule-de-Suif, mais c'est elle qui incarne l'honneur du groupe des passagers de la diligence, microcosme de la nation occupée. On a beaucoup insisté sur ce patriotisme de classe, mais il est tout aussi intéressant d'établir la tradition historique du propos. *Boule de Suif* pose déjà que la Résistance s'inscrit dans la continuité historique, que certains Français ont su agir pendant les récents événements, tout comme ils ont su le faire dans le passé.

La critique fut généralement bonne, et même la presse communiste, qui n'apprécie pas particulièrement le dialoguiste Henri Jeanson, reconnaît que Christian-Jaque a fait là un très bon film[5]. Tout le monde a compris le sens de l'allégorie. Ce film est un grand succès auprès du public et son style y est pour quelque chose. La critique en souligne la maîtrise technique, les très belles scènes, les images surprenantes. Christian-Jaque doit beaucoup au cinéma américain et *Boule de Suif* puise, cinématographiquement parlant, dans la tradition d'outre-Atlantique. William K. Everson voit dans *Boule de Suif* l'illustration parfaite de l'influence de John Ford, dont le film *Stagecoach* (1939) fut un des derniers grands films américains diffusé en France avant la guerre, et qui continua sa carrière aussi sous l'Occupation[6]. Ford avait dit en 1939 ce qu'il

---

5.Georges Sadoul écrit dans le cartouche « Nous avons aimé... » de sa chronique cinéma : « Nous avons aimé beaucoup *Boule de Suif* (ce qui est de Christian-Jaque et Maupassant) [et] pas du tout *Boule de Suif* (ce qui est de Jeanson)... » *Les Lettres françaises*, 27 octobre 1945.

6.*Films in Review*, « Rediscovery », février 1977, p. 100-103.

devait à la nouvelle de Maupassant. En France, jamais ne s'est démenti le goût du public pour le cinéma américain, et plus encore dans l'immédiat après-guerre alors que la production américaine des années 1940-1945 prend l'affiche. Cet engouement profite au succès commercial du film de Christian-Jaque.

Dans la plupart des films, la Libération est une fin, temporelle et historique, mais dans *Le Jugement dernier* [1] l'insurrection est une étape qui doit être suivie par l'épuration et le châtiment des traîtres. Ce jugement dernier est un jugement dernier d'ici-bas, celui de ceux qui ont trahi. Cependant, la situation est ici plus compliquée, car le personnage de Bora (Louis Seigner) n'est pas un collaborateur qui trahit sans scrupule, mais un résistant qui a parlé sous la torture. Ce film pose la question du rachat. Bora n'a pas « vendu » ses camarades et il lutte sur les barricades au moment de l'insurrection. Milia, l'héroïne du film, avoue ne plus ressentir de haine envers lui. Un autre résistant lui dit qu'il ne s'agit pas de vengeance, mais de justice pour les morts qui crient au secours (86'- 87').

On retrouve ici l'essence des propos de Camus, de Vercors, ou d'Éluard sur l'épuration[8], pardonner serait trahir les morts; il faut que justice se fasse. Il y a cependant dans le film un amalgame qui dérange, car la distinction n'est pas faite entre les traîtres

---

1. *Le Jugement dernier* (René Chanas, 1945, nb, 105 minutes). Copie 16 mm du CNC.

8. Ariane Chebel d'Appollonia, *Histoire politique des intellectuels en France (1944-1954)*, tome 1. *Des lendemains qui déchantent*, Bruxelles, Complexe, 1991, p. 73.

et ceux qui furent torturés, ceux dont Camus écrit qu'ils furent courageux et « dont on a fait des lâches en dégradant leur âme, et qui sont morts désespérés, emportant dans un coeur pour toujours ravagé leur haine des autres et leur mépris d'eux-mêmes[9] ». Bora, lui, devant un tribunal de ses pairs, regrette de ne pas être tombé avec les autres aux barricades car, aujourd'hui, ils honoreraient sa mémoire. On lui répond que c'est possible, que le culte des morts est souvent nécessité politique (91'- 92').

Denis Marion, dans une critique très hostile à ce film, se demande pourquoi Chanas a situé son action dans des Balkans imaginaires, une « Moldo-Valaquie quelconque » et conclut que c'est parce que les invraisemblances de ce mélodrame auraient sauté aux yeux des moins prévenus si elles avaient baigné dans une atmosphère familière[10]. La critique la plus acerbe se retrouve toutefois sous la plume de Georges Sadoul qui profite de l'occasion pour assomer Henri Jeanson encore une fois[11]. Il faudrait toutefois prendre en considération le sujet du film qui, malgré une forme narrative et cinématographique très critiquée, n'en pose pas moins des questions essentielles sur la trahison, le rachat, la vengeance, la justice, bref, sur l'épuration. Question difficile à aborder et encore plus à résoudre en 1945.

---

9. Albert Camus, « Le temps du mépris », *Combat*, 30 août 1944.

10. *Combat*, 1er janvier 1946, p. 2.

11. *Les Lettres françaises*, 27 octobre 1945.

Le grand film qu'on attend cependant avec impatience, c'est *La Bataille du rail* [12]. Le tournage a débuté en mars 1945 et le film sort en janvier 1946. Ce film est accueilli par une critique presque unanimement positive malgré la fréquente mention du déséquilibre causé par la transformation du film, d'abord prévu pour être un moyen métrage, et qui est devenu un long métrage[13].

La publicité de *La Bataille du rail* annonce un film divisé en deux parties : le premier temps du récit est un documentaire reconstitué sur la résistance des cheminots, leurs actions, les représailles dont ils ont été l'objet et l'exécution des otages, tous employés des chemins de fer; le second temps du récit est l'histoire du sabotage d'un train blindé[14]. C'est la première partie qui devait constituer le moyen métrage planifié à l'origine et se terminer par l'exécution des otages. Qualifié de « premier document valable sur la Résistance française[15] », le film a une mission à remplir dans le présent et dans l'avenir, en France et à l'étranger.

12.*La Bataille du rail* (René Clément, 1945-1946, nb, 85 minutes). Copie 35 mm de la Cinémathèque québécoise. Aussi en VHS (SECAM), Fil à Film.

13.Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises*, 1er mars 1946; Denis Marion dans *Combat*, 28 avril 1946; André Bazin dans *Gavroche*, 31 janvier 1946. Par contre, Jean Fayard, dans *Opera* du 6 mars 1946, fait des réserves : il apprécie la simplicité et la sobriété du jeu et des acteurs, le souci d'exactitude pour les questions techniques; il reproche cependant à René Clément de ne pas avoir été aussi scrupuleux de l'exactitude historique des événements décrits, par exemple, il veut savoir si l'épisode de l'attaque du train blindé par une poignée d'hommes est authentique. (Il s'agit d'une longue scène en trois mouvements: attente, attaque, massacre des maquisards, min. 51'- 63'50"). Il fait aussi reproche au film de ne pas avoir montré l'évolution de l'esprit de résistance jusqu'à la période de résistance intensive de l'été 1944. Fayard rappelle que jusqu'en 1941, les premiers cadres de la Résistance étaient squelettiques et le recrutement malaisé. « Là, tout nous apparaît trop facile. »

14.BIFI, CF, fonds CGCF, feuillet de publicité du film *La Bataille du rail*.

15.Alain Spenlé dans *La Revue du cinéma*, série nouvelle, n° 1, 1er octobre 1946, p. 72.

René Clément dit avoir voulu « donner par la pellicule une vision des combats menés par les cheminots qui servirait de témoignages pour les générations à venir[16] ». Pour Louis Armand, dirigeant du mouvement des cheminots à Résistance-Fer et plus tard président de la SNCF, le film devait attester pour l'avenir, par sa valeur documentaire, des exploits des cheminots[17]. Déjà, une certaine officialisation de la Résistance déplaît et on sait gré à Clément de montrer sobrement ces combattants anonymes.

> Chacun d'entre nous y reconnaîtra la Résistance, non pas celle des parades et des défilés, mais la grande lutte obscure et sereine de tout un peuple acharné à vivre malgré les trahisons[18].

Comme pour *La Libération de Paris*, le film de Clément doit témoigner de la France résistante sur la scène internationale,

> [Montrer] sur tous les écrans du monde entier [...] l'héroïsme de tous ceux qui, pendant quatre années, s'efforcèrent, toujours au péril de leur vie, de paralyser les transports de l'ennemi[19].

16.Jean-Pierre Bertin-Maghit, « *La Bataille du rail* : de l'authenticité à la chanson de geste », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986, p. 281. Bertin-Maghit cite une entrevue faite avec René Clément à l'occasion du tournage du film *Cinéma de l'ombre* (Pierre Beuchot, INA, 1984, nb et couleurs, 76 minutes). Copie VHS (SECAM), Vidéothèque de Paris, VDP3403. Ce film a été utilisé pour commémorer le quarantième anniversaire de la Libération et diffusé sur Antenne 2 le 20 août 1984.

17.Louis Armand, *Propos ferroviaires*, Paris, Fayard, 1970, p. 131.

18.*L'École laïque*, mars 1946, p. 16.

19.*L'Écran français*, n° 7, 15 août 1945.

Le critique Jean Néry écrit que c'est un document « que la France se devait de léguer au monde », que les cheminots ont bien mérité de la patrie. René Clément s'est fait leur fidèle et probe historien[20]. Même André Bazin se dit satisfait que les Français aient, grâce à René Clément, « un film à proposer au monde, un film digne de son sujet[21] ». La Commission de contrôle émet un avis très favorable à l'exploitation et à l'exportation. Son président observe que c'est un excellent film qu'il faut « pousser pour l'exportation, car il montre le vrai et magnifique visage de la Résistance[22]. »

Ce film a fait l'objet d'une large couverture médiatique, d'une distribution dans toutes les régions de France et est un des plus gros succès populaires de 1946. Depuis, il a été vu plusieurs fois en reprise, surtout à la télévision[23]. Jean-Pierre Bertin-Maghit, qui lui consacre une longue analyse, le considère comme un double document : d'une part, c'est un témoignage sur l'organisation quotidienne de la Résistance-Fer et sur l'importance des combats; d'autre part, les actions dépassent l'aspect documentaire pour devenir aussi une image de la Résistance telle que la société française de 1946 la propose. Il y voit une codification de la Résistance qui aboutit à une véritable chanson de geste. Il s'attache à la structure et aux composantes du récit

---

20.*Le Monde*, 5 novembre 1946.

21.Critique d'André Bazin dans *Gavroche*, 31 janvier 1946.

22.CNC, CCFC, dossier *La Bataille du rail*, compte rendu de la séance du 11 janvier 1946.

23.Au moins neuf rediffusions à la télévision française, dont une fois pour un *Dossier de l'écran* en mars 1969, et six fois depuis 1982.

cinématographique pour y voir l'élargissement de la résistance des cheminots à l'ensemble du corps social, et l'utilisation de la voix off qui vient renforcer cet élargissement et entraîner le spectateur en l'interpellant directement dans la seconde partie du film[24].

C'est une lutte collective, nationale, contre l'ennemi. On dit que les Français se sont reconnus dans cette épopée de la France combattante et unanime. Les ennemis sont les Allemands et un collaborateur qui a « les oreilles trop longues » et autour duquel les autres employés font le vide. Il y a toutefois un conflit interne entre les cheminots résistants et les maquisards qui s'exprime clairement dans le film.

Voici les éléments de la scène filmée (33'- 50') : une vieille locomotive est sabotée et bloque la voie. Des convois allemands sont arrêtés. Après qu'une grue a libéré la voie (38'- 40'35"), un groupe de maquisards décide de la faire dérailler pour bloquer à nouveau la voie (longue séquence de 40'45" à 50'55" : intervention du maquis; grue en dérive; voie libre et passage du train allemand). Le déraillement échoue et les maquisards décident de prendre possession du train, action qu'ils réussissent après une course désordonnée. Ils arrêtent les officiers allemands qui accompagnent la grue.

Aux cheminots qui se trouvaient à bord, le mécanicien de locomotive et le chauffeur, le maquisard ordonne de mettre la

---

24.Jean-Pierre Bertin-Maghit, « *La Bataille du rail* », p. 283-284.

pression au maximum, de descendre, de prendre leurs affaires et de retourner chez eux. Visiblement irrités, les cheminots grognent (44') parce qu'ils devront rentrer à pied et qu'ils sont loin de leur gare de résidence. Le mécanicien dit aussi au maquisard de ne pas lui casser sa bécane. Le chef des maquisards prend la décision de faire reculer la grue à pleine vitesse, sans personnel à bord et sans savoir ce qui se trouve derrière ce train. Or, un chantier d'entretien se trouve en amont sur la voie, mais le chef d'équipe voit le train arriver et donne l'alerte. Les ouvriers sont sauvés de justesse.

L'action spontanée des maquisards vient donc mettre en danger toute une équipe de chantier d'entretien. Elle est montrée comme étant désorganisée et souffrant d'un amateurisme certain par rapport à l'action des cheminots bien organisés, compétents. Les amateurs, eux, improvisent l'action directe au fur et à mesure des événements et selon leur inspiration. Ces rapports expriment des tensions réelles existant dans la Résistance entre les différents groupes. Avec les cheminots, on a affaire à un groupe d'ouvriers spécialisés, fortement organisés au travail et dans leur vie syndicale. Ils se rejoignent dans un esprit de corps qui leur est propre et s'occupent d'actions résistantes directement reliées à leurs activités et à leurs compétences, notamment le ralentissement des communications et des transports de l'occupant ainsi que des sabotages. Ils effectuent des actions supplémentaires dans le cadre de leur travail, comme l'aide à des filières d'évasion et le transport du

courrier. Ce sont des résistants, mais ils ne mènent pas une vie clandestine.

Les maquisards, eux, forment un groupe socialement hétérogène et dont les motivations le sont tout autant. Ils ont toutefois la jeunesse en commun. Leurs actions sont variées : déraillements, sabotages, coups de main. S'y ajoutent les autres activités liées à la vie clandestine et visant à assurer la survie quotidienne. La témérité qu'ils montrent dans ce film est déconcertante, et cette représentation dévalue leur lutte. Un groupe du maquis attaque finalement le train blindé (56'- 64') avec un bazooka, des grenades et des armes légères. L'issue est sans surprise, aucun n'en réchappera. Un cheminot avait été envoyé comme expert pour expliquer comment les Allemands utilisaient le convoi blindé pour empêcher les sabotages, mais l'attaque menée à l'arme légère a quelque chose d'incongru. Encore une fois c'est l'amateurisme qui domine. Une autre petite phrase assassine envers les FFI a été retirée de la continuité dialoguée[25].

Dans sa critique du film, Alain Spenlé écrit que Clément a dû se plier aux exigences de la SNCF qui a voulu faire de ce film une

---

25.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail* (Résistance-Fer), scénario de René Clément, adaptation de Colette Audry, p. 13. Un employé vient dire à *Athos* (celui qui dirige le poste de contrôle) que le pont au-dessus de la route vient de sauter, ce dernier fronce les sourcils et demande :

- Ça ne vient pas de chez nous, ça?

- Non.

- Ils ne se rendent pas compte, ces gens-là. Une demi-heure plus tôt, ils immobilisaient trois trains. Dans un métier comme le nôtre, il faudrait travailler en accord avec les spécialistes et dans la discipline. C'est le seul moyen d'obtenir des résultats puissants. C'est pourquoi on a tout de même bien fait de leur donner les indices.

- Enfin, ça embête toujours les Allemands, fait l'employé philosophiquement.

sorte d'anthologie des faits d'armes de la Résistance-Fer et que certains défauts de construction n'auraient pas existé si Clément avait été son seul maître[26]. Dans ses Mémoires, Louis Armand, lui, écrit qu'il a fallu se plier aux exigences des FFI. Il fallait justifier les demandes formulées auprès du Comité d'organisation des activités cinématographiques, détenteur des tickets de pellicule, et se mettre dans ses bonnes grâces.

> C'est parce que cet organisme souhaitait, très légitimement d'ailleurs, voir glorifier les F.F.I. que nous avons donné dans le film à la scène où l'on voit ces derniers combattre héroïquement contre des tanks autour d'un train blindé allemand une place qui est, en réalité, beaucoup plus grande que celle que de telles actions occupèrent dans la Résistance ferroviaire où elles furent tout à fait exceptionnelles[27].

Spenlé assimile SNCF et Résistance-Fer alors que ces deux organismes avaient chacun leur projet de film sur la Résistance ferroviaire. Le chef du service cinématographique de la SNCF avait un projet similaire pour lequel il avait demandé le concours du Service cinématographique des armées[28]. C'est finalement le projet de Résistance-Fer qui est réalisé, et c'est parce qu'il est connu des cheminots pour avoir réalisé *Le Triage* (c.m. 1938) et *Ceux du rail* (c.m. 1942) que René Clément a été choisi pour le faire.

26.*La Revue du cinéma*, série nouvelle, n° 1, 1er octobre 1946, p. 72-73.

27.Louis Armand, *op. cit.*, p. 134.

28.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail*, « Note sur Film Résistance-Fer », 2 p., s.d. Cette note émane de la Coopérative et fait état d'une réunion des parties intéressées, soit la Coopérative, la SNCF, Résistance-Fer, René Clément, le Service cinématographique de la Commission militaire nationale.

Il est prévu au contrat entre le groupement Résistance-Fer et la Coopérative que le documentaire sera tourné d'après le scénario établi par René Clément. Ce scénario, dont tous les éléments sont extraits de faits ayant trait à la résistance des cheminots, devra recevoir l'approbation du groupement Résistance-Fer, de la Commission militaire nationale et de la Coopérative[29]. Ce contrat, René Clément a dû faire pression pour qu'il soit enfin signé, car trois mois après que Résistance-Fer l'a proposé, il n'y a toujours pas entente entre la Coopérative et le groupement. Clément insiste sur l'urgence de la réalisation, car chaque jour des éléments spectaculaires disparaissent et la caméra ne pourra plus les fixer : ponts qui sautent, machines enfouies, déblaiement des gares de triage, etc. Le réalisateur est pressé d'aboutir; il a déjà refusé deux autres projets de documentaires et il ne croit plus pouvoir attendre encore longuement une décision aléatoire du groupement Résistance-Fer[30]. Le contrat est signé début février et le tournage commence en mars 1945.

La SNCF, quant à elle, assure une partie du financement et fournit le matériel, le personnel, le transport du matériel et des techniciens de la Coopérative. Elle se montre toutefois pointilleuse pour certaines prises de vues, surtout celles du déraillement pour lesquelles elle exige que le nombre d'appareils de prises de vues ne soit pas inférieur à dix dont un minimum de cinq sur pied. Elle

---

29.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail*, correspondance pendant la production, « Accords avec Résistance-Fer », 7 février 1945.

30.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail*, lettre de René Clément à Louis Armand, 23 janvier 1945.

réclame aussi la copie de la totalité des prises de vues du déraillement pour ses archives[31]. La Coopérative accepte ces conditions.

Les relations ne sont donc pas simples entre ces différents groupes, et même si un esprit de camaraderie s'est développé entre les cheminots et les acteurs, on aura recours à des chauffeurs volontaires qui recevront une prime pour leur participation au tournage. Prime payée par la Coopérative, mais versée aux chauffeurs par les soins de la SNCF[32].

Ce film a toutefois réussi à mettre en place des éléments historiographiques durables, car la Résistance ferroviaire est d'abord présentée par l'image avant d'être l'objet d'études historiques traditionnelles. *La Bataille du rail* a répondu à l'ambition qu'a nourrie la critique envers le cinéma dans l'immédiat après-guerre, c'est-à-dire créer des témoignages qui pourraient s'apparenter à des sources historiques. Il est peut-être le seul film de fiction de ces deux années à avoir acquis ce statut. L'authenticité est ici un concept clef. Non seulement il faut faire authentique, il faut que cela soit authentique. Clément, par exemple, n'a aucunement l'intention de construire des décors d'ouvrages d'art détruits, il veut filmer les décombres eux-mêmes.

31.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail*, correspondance relative au tournage, lettre de E. Doubrère (SNCF) à la Coopérative générale du cinéma français, 9 août 1945.

32.BIFI, CF, fonds CGCF, *La Bataille du rail*, lettre d'André Delage (division des ouvrages d'art à la SNCF) qui écrit au nom de Résistance-Fer/Union des cheminots résistants à R. Verdier (directeur de la section courts métrages à la Coopérative générale), 19 juin 1945.

La description des cheminots comme un bloc résistant sera extrêmement efficace et durable. Dans cette situation précise, le film a contribué de façon directe à cette description. Le rôle de la SNCF, qui est selon la Convention d'armistice d'être au service de l'occupant, est brouillé par la présentation de son personnel comme d'abord au service de la population française. L'ampleur et le processus de développement de la résistance chez les employés de la compagnie sont minimisés au profit de la représentation d'un état de fait entier et intemporel. La chronologie de l'histoire et de la représentation de la résistance des cheminots est d'abord redevable au film.

En octobre de la même année, René Clément occupe encore les écrans avec une coréalisation qui fera recettes, *Le Père tranquille*[33]. Noël-Noël signe le scénario et les dialogues tout en étant co-réalisateur de ce film. Il avait dit au journal *L'Écran français* qu'en ce moment, on dénigrait trop le Français, alors il prenait sa défense. « J'ai essayé de peindre une vraie famille française aussi typique que celles que nous montrent les Américains dans leurs films[34]. » Le personnage principal est inspiré d'Alphonse-Louis Vergeau, le patron du maquis Foch, près de Confolens, en Charente, et le correspondant de Rémy dans cette même région[35].

---

33. *Le Père tranquille* (René Clément et Noël-Noël, 1945-1946, nb, 95 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Aussi en VHS (SECAM), Éditions Montparnasse.

34. « Un cousin d'Adémaï », *L'Écran français*, n° 40, 3 avril 1946, p. 13.

35. *La Voix de la Résistance*, n° 90, mai 1964, p. 6.

Édouard Martin (Noël-Noël), paisible agent d'assurances à Moissan, est en réalité le commandant régional d'un réseau de la Résistance en liaison avec Londres. Les passions apparentes de M. Martin sont ses orchidées et sa partie de belote au café. Son fils, Pierre, le trouve bien peu courageux face aux événements et croit qu'il ne fait que plier l'échine jusqu'à ce que la tempête se calme. M. Martin encourage même cette attitude en qualifiant les résistants de « terroristes » pour que sa famille ignore tout de ses activités. Pierre admire les maquisards et va les rejoindre clandestinement. M^me^ Martin, bonne mère et épouse, ne se doute de rien. Leur fille, Monique, finit par comprendre ce que son père fait et le soutient.

Édouard Martin, ce « père tranquille », fait du renseignement pour Londres et organise des sabotages. Il est aussi l'opérateur radio de son réseau. Finalement démasqué par les Allemands, il échappe à leur châtiment lorsque la voiture allemande qui l'emmène est prise dans une attaque des maquisards. Blessé, il est transporté à leur camp et le fils découvre enfin la vérité sur son père. Après la Libération, Édouard Martin refuse de se présenter à la mairie comme ses concitoyens l'y encouragent et retourne à ses orchidées.

Ce père tranquille est aussi un héros tranquille. Grand succès populaire, ce film vient revaloriser le Français moyen qui a continué son boulot sous l'Occupation et jugé qu'il était possible d'être patriote et de servir son pays sans entrer dans la clandestinité. Image moins romanesque de la Résistance, mais combien

efficace. Il n'a pas agi par ambition politique ni même pour une certaine reconnaissance sociale. Martin a agi par conviction et sens du devoir. En cela, il est comme les autres résistants. Il fait ce qu'il croit devoir être fait dans les circonstances. A la fin du film, il affirme la nécessité de reprendre le cours de la vie quotidienne. La guerre est finie et il faut retourner à ses occupations. La critique a bien reçu ce film, mais la presse communiste l'apprécie beaucoup moins. On reconnaît à Noël-Noël un talent naturel pour ce genre de personnages qui défient le temps et les époques.

Brève rencontre avec le Maréchal

Vive la liberté! [36], dont la réalisation, le sujet et le contenu ont donné lieu à une vive controverse, est montré au public corporatif dans les semaines suivant le lancement de *La Bataille du rail*. *Vive la liberté!*, qualifié de « film officiel de la Résistance[37] » avant même qu'il ne soit réalisé, montre la vie au maquis. On aurait pourtant pu croire que toutes les garanties étaient rassemblées pour en faire un succès, entendons les garanties sur le sujet et le traitement.

---

36. *Vive la liberté!* (Jeff Musso, 1944-1946, nb, 85 min). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Cette copie dure 75 minutes. Au Québec, les films français, habituellement distribués par France Film, doivent passer par le Bureau de censure du cinéma. C'est une censure supplémentaire. Ce film n'est pas entré au Québec avant 1948, il a donc été impossible de consulter son dossier, mais le dépouillement des années 1945-1947 révèle l'esprit général qui prévalait à ce Bureau et il était particulièrement pointilleux en ce qui concernait la violence et la morale. Ainsi, par recoupements avec les articles de presse parus en France au sujet de ce film, il a été possible d'identifier cinq scènes qui ont été coupées, quatre pour cause de violence, dont une contenant des atrocités de guerre, et une pour cause de moralité...

37. *Le Film français*, n° 2, 15 décembre 1944, p. 4.

Jeff Musso entreprend le film avec l'accord de principe du CNR et du ministère de l'Information. Deux bataillons de FFI participent au tournage et un officier est délégué de l'État-major pour assister les réalisateurs dans les questions techniques des combats. Plusieurs maquisards sont dans les équipes de combat[38]. Le tournage du film commence en mai 1944, avant même la Libération, mais la situation dans les maquis, où les combats s'accentuent, rend le tournage difficile puis finalement impossible. L'équipe rentre à Paris pour ne repartir que le 6 décembre 1944. *Vive la liberté!* est entrepris sans autorisation, mais sa situation sera réglée après tournage[39]. Il est présenté à Paris en première corporative le 7 février 1946 et sort en salles en juin.

Jeff Musso est producteur, scénariste et réalisateur, et ce cumul lui est vivement reproché par la presse corporative. Un financement inadéquat a fait échouer le projet deux fois et c'est avec beaucoup de difficultés, après plus de deux ans de travail, que le film sort finalement en juin 1946. En 1945, Jeff Musso se voit réprimandé par la Commission de discipline syndicale qui considère qu'il a causé des dommages graves aux acteurs, techniciens et ouvriers du studio, et qui est d'avis que ce cumul « déprécie

---

38. *Le Film français*, n° 12, 23 février 1945, p. 14.

39. AN F42[123], Censure des films, avril 1944 - février 1946. Document du 28 novembre 1945 listant les films réalisés depuis la Libération, ceux réalisés sans autorisation et dont la situation est régularisée ultérieurement et ceux en cours de réalisation. Le distributeur Éclair-Journal demande un visa d'exploitation le 17 décembre 1945. La Commission rend un avis favorable pour l'exploitation et l'exportation et l'autorise pour tout public lors de sa séance du 21 décembre 1945 (CNC, CCFC, dossier *Vive la liberté!*).

toute entreprise cinématographique d'effort collectif sur la Résistance[40] ».

Sylvie Lindeperg indique que le découpage de *Vive la liberté!* est examiné par le Comité de libération du cinéma français (CLCF) lors de sa séance du 30 octobre 1944. Louis Daquin en fait un bref résumé et les membres du CLCF estiment que l'impact du film serait catastrophique si ce dernier était présenté à l'étranger. Le bureau décide de transmettre le scénario au COMAC. Il n'existe aucune trace du scénario dans les archives de la Commission militaire nationale. Marc Maurette a confié à Sylvie Lindeperg que le film fut jugé violemment anticommuniste. De leur côté, Pierre Alekan et Henri Calef le classent parmi les navets commerciaux inspirés par la Résistance[41]. Cela étant dit, voyons maintenant le contenu du film.

C'est l'histoire d'un groupe de maquisards, environ 95 hommes, réunis dans une ferme de montagne et ses environs, dans la région de Courtray, en Provence. Ils sont occupés à survivre, tant bien que mal, et à agir, quand ils le peuvent, en faisant coups de main et sabotages. C'est un groupe hétérogène, grossi par l'arrivée de civils réfugiés, d'otages soustraits aux Allemands par une opération de sauvetage du maquis juste avant leur exécution. Mal nourris et mal armés, les maquisards doivent affronter les forces d'occupation

---

40. *Bulletin syndical* (Syndicat général des travailleurs du films, Syndicat des techniciens de la production), n° 11, 25 mai 1945. La décision de la Commission de discipline date du 28 avril 1945 et le Conseil syndical l'approuve à l'unanimité le 11 mai. Le *Bulletin syndical* est reproduit dans *Le Film français*, n° 25, 25 mai 1945, p. 4.

41. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 259, note 1.

et l'hostilité d'une partie de la population locale. Les motivations qui les ont poussés à prendre le maquis sont multiples, mais le chef tente d'imposer la libération de la patrie comme dénominateur commun. Le lieutenant et le sans-grade, le gars des Chantiers de jeunesse et le résistant en fuite font connaissance. Les hommes réussissent des sabotages et récupèrent des armes au cours d'escarmouches contre les Allemands. L'action du film est linéaire et couvre les quelques semaines qui précèdent le débarquement de Normandie jusqu'à la Libération. A la fin du film, le nettoyage des maquis est en cours. Ce sont des unités SS qui s'en occupent. Les maquisards se défendent tant qu'ils peuvent, alors que les parachutages d'armes promis ne se sont jamais concrétisés. C'est une colonne de renfort de l'armée américaine qui signale la victoire.

Ce film est aux antipodes de toute vision lénifiante concernant l'attitude des Français pendant la guerre. Il y a bien des fermiers qui aident le camp, un gendarme et un curé bien intentionnés envers les maquisards, une vieille femme qui facilite la vie des hommes en fournissant un abri au poste de commandement, lieu apaisant où les blessés sont soignés et où mijote la soupe. Mais, il y a aussi un industriel qui fait de la grosse chaudronnerie et dont les usines tournent pour la Kriegsmarine, des fermiers qui font du marché noir avec les Allemands, des gens ordinaires prêts à renseigner les Allemands pourvu que ça paye, un garde-voie pétainiste et fier de l'être. On y retrouve des maquisards laissés à eux-mêmes et sous-équipés, des hommes affamés qui s'ennuient de

leur foyer. Bref, il y a là un échantillon représentatif de la France en guerre.

Dès les premières minutes du film, le spectateur est informé de ce qu'est un maquis : autrefois, c'était des bandits pourchassés par les gendarmes mais, aujourd'hui, c'est le contraire, ce sont des patriotes traqués, des hommes mal nourris, presque pas armés (6'). Trois scènes détaillées donnent un aperçu du contenu et du ton de ce film comparé aux autres longs métrages de fiction sur le sujet qui nous intéresse. La première se passe à la cantine du camp où une douzaine d'hommes se trouvent attablés; la deuxième se passe chez les fermiers qui trafiquent avec les Allemands; la troisième met en scène le chef des maquisards et le garde-voie pétainiste.

1. Scène à la cantine; intérieur/jour; montage champ-contrechamp (9'- 12'). Une douzaine d'hommes sont assis autour d'une longue table. Le dialogue s'engage entre l'industriel, qui fait partie du groupe des otages sauvés au début du film, un ouvrier (Marcel) et un gagne-petit qui a fait de la prison (Paulo). Marcel entame le dialogue en disant à l'industriel que son usine de Courbevoie travaille pour les Allemands.

Industriel: *Et en ce moment, pour qui voulez-vous que je travaille?*
Paulo: *Vaut peut-être mieux pas travailler du tout.*
Industriel: *J'ai 800 ouvriers, vous préférez les voir en Allemagne?*
Marcel: *Question d'opinion. Moi, à votre place, j'aurais laissé la direction de l'usine à un autre. Naturellement, ce n'est pas* [mot incompréhensible] *pour les bénéfices, mais pour la conscience, c'est quand même un peu plus joli.*
Industriel: *Ah! là, vous me faites rire. Les bénéfices! Ah, si vous saviez ce qu'on gagne...*
Marcel: *Vous n'avez pas mauvaise mine...*
Industriel: *Mais il n'y a pas d'entreprise sans capitaux, et sans capital pas de travail.*
Marcel: *Pardon! On peut concevoir un monde où les outils du travail appartiendront aux ouvriers et où les ouvriers se partageront le produit de leur travail... Qu'est-ce que t'en dis, Paulo?*
Paulo: *Tu sais, moi, le travail...*

Industriel: *Permettez! Je ne prétends pas que tout soit parfait. On pourrait certainement améliorer...*
Marcel: (interrompant) *Améliorer! Il ne s'agit pas d'améliorer, c'est le principe même qu'il faut changer.*
Industriel: *Ah! ah! le principe de la propriété...*
Marcel: *Et pourquoi pas?*
Paulo: *Tu ne penses pas qu'après la bigorne, les prolos vont continuer à s'esquinter jusqu'à l'os...pour engraisser les trusts?*
Industriel: *Alors, moi, j'suis un trust?*

A l'arrière-plan, le chef Pierre entre dans la cantine.

Paulo: *En tout cas, t'as plutôt l'air d'un trust que d'un moulin à vent!*
Pierre: (sévère); tous les hommes se retournent vers lui. Plan moyen de Pierre en contre-plongée : *C'est tout? Je ne veux pas de politique ici, je vous le rappelle. Il n'y a qu'une chose qui compte, lutter jusqu'au bout; une seule mission, libérer le pays. C'est sans doute la seule fois de notre vie que nous sommes tous d'accord pour la même cause. Alors profitons-en.*

Sont rassemblés là des hommes aux origines sociales et aux idées politiques diverses. Des dilemmes se posent. L'ouvrier répond à côté lorsque l'industriel lui pose le problème du sort de ses 800 ouvriers : travailler en France pour la machine de guerre allemande ou requis pour le travail en Allemagne, probablement dans le même domaine. Marcel trouve immoral que l'industriel reste à la tête de cette entreprise, mais ne fait aucun cas de conscience pour les ouvriers qui y travaillent.

La deuxième scène (39'- 43'30") se situe dans la maison de ferme d'un couple de paysans sans âge. Un peu plus tôt dans le film (24'- 25'), les deux hommes en charge du maquis, Pierre et Charles, s'y étaient rendus pour demander un cochon. Le fermier avait refusé et les avait traités de terroristes. Après que l'industriel a remis de l'argent à Pierre, un petit groupe retourne à la même ferme pour

ravitailler le camp. Ils ont maintenant de quoi payer les denrées. Ils arrivent à la ferme pour se rendre compte que deux Allemands y sont aussi venus au ravitaillement et apprennent du même coup d'où les fermiers tirent leurs revenus.

Après avoir embarqués les deux soldats et fait le chargement des vivres, dont une liste détaillée est faite par écrit, Charles veut les payer. Il demande de la monnaie, mais les fermiers gardent un silence angoissé. Charles cherche seul la monnaie et découvre un magot de plusieurs centaines de milliers de francs. Les fermiers disent que c'est le fruit de vingt ans de travail. Les maquisards leur répondent qu'il s'agit plutôt de six mois de marché noir. Le fermier offre alors la moitié de l'argent aux maquisards. Paulo, que nous avons vu dans la scène précédente, veut tout prendre, mais Charles s'interpose. Il prend quelques billets, les laisse sur la table pour les fermiers, et brûle le reste[42].

La troisième scène se passe au repaire des maquisards, dans la montagne. Après un sabotage, les hommes reviennent au camp. Ils ont fait un prisonnier, un cheminot ou un garde-voie qui a tenté de s'interposer, alors ils l'ont embarqué. Cet homme s'appelle Louis. Sa soeur, Marie, a déjà choisi le camp de la Résistance et est agent de liaison pour le maquis. Elle reconnaît son frère. Louis est très contrarié de la trouver là et s'adresse au chef du maquis, Pierre,

---

42.Une scène semblable se trouve dans le livre de Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande*, New York, Éditions de la Maison Française, 1945, p. 230. Elle se déroule à la ferme du père Boudet qui trouve ce geste proprement incompréhensible.

sur un ton méprisant. La conversation qui suit est un petit morceau d'anthologie des films sur la Résistance.

Cour du P.C., extérieur/jour (50'- 53')

Louis: (méprisant) *A quelle heure fusille-t-on ici?*
Pierre: (ironique) *Tout de suite.*

Pierre et Louis entrent au P.C. situé à l'arrière-plan. Intérieur/jour. Pierre fait asseoir Louis.

Pierre: *Cigarette?*
Louis: (refusant) *Merci...*
Pierre: *J'en ai d'autres...*
Louis: *Naturellement, pour ce que ça vous coûte. Dévaliser des bureaux de tabac à la mitraillette.*
Pierre: *Non, regarde, elles sont faites spécialement pour nous. Tu vois, c'est écrit dessus, « Forces françaises libres ».*
Louis: *Tabac anglais...*
Pierre: *On nous les envoie par parachutes.*
Louis: *J'aime mieux les Gauloises.*
Pierre: *Moi aussi. Tes amis aussi, malheureusement.*
Louis: (se levant soudain) *Mes amis! Mes amis? Les Allemands?*
Pierre: *Tu défends leurs trains, non?*
Louis: *Non! Je veux empêcher les déraillements, c'est tout. Pas plus tard que mardi dernier, il y a eu un déraillement et pas moins de quinze civils de tués, par votre faute.*
Pierre: *Non! Nous n'avons pas le choix des moyens. Chaque voie rendue inutilisable oblige les Allemands à se servir de leurs camions. Un jour ils manqueront d'essence.*
Louis: *Un jour! Quand? Voilà cinq ans que j'entends répéter ces bobards-là!*
Pierre: (saisissant Louis par le col de sa chemise et le faisant rasseoir) *Ton cas est grave, tu sais?*
Louis: *Moins grave que le tien. Moi, j'obéis à un chef nommé régulièrement.*
Pierre: *Lequel?*
Louis: *Le Maréchal.*
Pierre: *Non! Les Allemands!*
Louis: (se relève soudainement) *Je ne te permets pas! Je suis un Français comme toi. Je n'ai pas tes idées, c'est tout.*
Pierre: *Allons Louis! Reste avec nous! Vis avec nous, tu comprendras.*
Louis: *Jamais!*
Pierre: *Essaie! Vis avec nous, libre... enfin, prisonnier sur parole.*
Louis: (méprisant) *Non! Je ne donnerai pas ma parole à un chef de bande!*
Pierre: (regardant un autre maquisard au fond de la pièce) *Qu'on le foute dedans.*

Lorsque le maquis sera attaqué, à la fin du film, Louis prendra sa place aux côtés des maquisards.

Les points d'intérêt ne manquent pas dans ce dialogue. D'un côté, Louis condamne les coups de main du maquis, rejette toute la stratégie d'action immédiate et de sabotage qui n'entraîne que représailles sanglantes, revendique son allégeance au Maréchal, chef nommé « régulièrement », comme il dit, et fait une distinction tranchée entre le Maréchal et les Allemands. Il est outré d'être accusé de servir l'occupant allemand. Il a choisi la légalité dans le sillage de Pétain et rejette l'illégalité des maquisards. Il ne voit d'ailleurs la violence que du côté des résistants et ignore celle de Vichy. Pierre, de son côté, se veut convaincant, sans brutalité. Il essaie de faire prendre conscience à Louis que le choix de Pétain est aussi le choix de la collaboration avec l'Allemagne. Légalité rime avec servilité.

Ce mot, « maréchal », qu'on n'entend guère dans les dialogues de films sur la Résistance, a une signification que tous les spectateurs étaient à même de reconnaître en 1945-1946. Le Maréchal, c'est Pétain, et Pétain c'est la Collaboration. Un Français ordinaire, Louis, ni meilleur ni pire que les autres, le considère chef de l'État en toute légalité et lui obéit. Il y en a eu beaucoup comme lui. La bibliographie toujours croissante sur la France de Vichy ne nous apprend pas autre chose. On a vigoureusement dénoncé *Vive la liberté!*, truffé de petites phrases assassines qui renvoient une image peu reluisante de ces Français moyens dont les historiens

s'attachent aujourd'hui à décrire les ambivalences. Le personnage de Louis exprime un refus du manichéisme primaire, même si les autres personnages se débattent entre le bien et le mal.

L'argent, clef de la survie dans le maquis, est aussi et surtout source de corruption dans la France de la collaboration. Pierre, le chef, refuse de laisser Marie, l'agent de liaison, regagner le village. Elle a été dénoncée et y est donc brûlée. Soupçonne-t-elle quelqu'un? Elle ne peut répondre, car « il y a tellement de gens qui sont prêts à travailler pour eux » (9'). Germaine accepte de renseigner les Allemands contre paiement (15'), les fermiers apprécient les Allemands, ces clients bon payeurs (42'-43'), un minable collabo avoue que s'il eût vendu n'importe qui pour de l'argent, il n'était pas le seul (54').

Ce film, qui aurait dû être le premier sur la Résistance, connaît sa première corporative en février 1946, peu après *La Bataille du rail*, sorti quelques semaines auparavant. Il ne prend cependant l'affiche qu'en juin, dans des salles de seconde catégorie, après la sortie de plusieurs autres films sur le sujet. Les spectateurs français ne voient pas seulement la production française, nombre de films étrangers sur la Résistance et la guerre ont aussi pris l'affiche dès la Libération. Films soviétiques, belges, anglais, américains, longs et courts métrages sur les combats, les conditions de vie des populations civiles en guerre, les partisans, les résistants et l'occupation dans d'autres pays

d'Europe. La radio n'est pas en reste, et de nombreuses émissions content aussi la guerre, les maquis, la Résistance.

La critique de gauche s'est acharnée contre *Vive la liberté!*[43]. Seuls la photographie, le montage et l'interprétation trouvent grâce à ses yeux alors que les reproches les plus véhéments vont au contenu et au traitement du sujet. « Poncif » est ici le mot clef. Jacques Sigurd considère ce long métrage vulgaire, indigne du sujet traité et trouve les personnages stéréotypés. Dans l'autre camp se retrouvent les critiques de *Carrefour, Paris-Matin, Le Figaro, France au combat, L'Aube*. Le rédacteur en chef de *L'Aube* se nomme Pierre Corval, ancien résistant et coscénariste du film. La critique de droite conçoit qu'à gauche, ce que l'on reproche le plus à l'histoire des maquisards dans ce film est son absence de dessein, « [...] leur vie n'est pas une marche triomphale vers la gloire mais l'attente longue et fastidieuse des renforts alliés[44] ». Le film montre des hommes et des femmes qui luttent dans des retranchements inefficaces et il semble dire que « l'héroïsme se gagne par hasard, à peine corrigé par une volonté qui n'est pas celle de l'héroïsme, mais celle qui consiste sur le même plan à défendre des principes et sa peau[45]. » La critique s'oppose sur le fond, sur le sens national et idéologique du film.

43.Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises* du 21 juin 1946; Léo Sauvage dans *Franc-Tireur* du 9 juin 1946, Jacques Sigurd dans *L'Écran français* du 5 juin 1946, p. 10-11; P. Merlat dans *La Revue socialiste*, juillet 1946, p. 390-391.

44.Alice Tessier dans *Pour tous*, 18 juin 1946.

45.François Chalais dans *Carrefour*, juin 1946.

Les communistes n'ont certainement pas la part belle dans ce film. Marcel, leur protagoniste, présente un idéal de changement du système de la propriété formulé dans une étroite politique de classe contre classe, alors que le PCF de 1944-1945 se trouve dans une phase de repli national et tient un tout autre discours. Marcel ne partage pas les scrupules de Pierre et lui dit qu'il faut assurer le ravitaillement des hommes par tous les moyens, y compris par la force. C'est aussi Marcel qui exécute le collaborateur lorsqu'il ne voit pas revenir Pierre à l'heure dite et croit qu'il a été pris. Deux critiques de l'action des communistes s'expriment ici, leur façon de concevoir que la fin justifie les moyens et le recours aux exécutions sommaires. D'où le jugement de Marc Maurette, cité plus haut, qui trouvait ce film violemment anticommuniste.

Si des passages rappellent les Forces françaises libres, Londres, et que la voix de Maurice Schumann se fait prenante[46], la vision gaullienne du conflit ne prévaut pas. L'ambiguïté idéologique

---

46.Pierre entend un message de Maurice Schumann - dont on reconnaît distinctement la voix - qui lui redonne courage et foi dans sa lutte. Scène d'intérieur/nuit au PC (35'-36'). La pièce est sombre. Pierre allume le poste et s'assoit. Filmé en plan moyen fixe, de face, il est d'abord abattu puis, vers les deux tiers du message, il se redresse. L'éclairage se concentre alors sur son visage et sa chemise, au centre de l'image, traçant un « V » de lumière en contraste avec les bords sombres, de chaque côté. Maurice Schumann dit :

> *Quand nous voulons poser notre main dans une main fidèle, répétons-nous, parce que c'est vrai, vrai non pas demain comme la libération, mais vrai dès aujourd'hui, d'une vérité présente et sensible, que toutes les mains françaises sont dorénavant des mains jointes, que la chaîne est formée des maquis au front d'Italie, file de Fresnes à Auschwitz. La fidélité retrouvée, si jamais elle fléchit, serrons nos doigts un peu plus fort sur les mains qui resteront invisibles, autour des places qui resteront vides. 80 000 fusillés au moins, depuis ce qu'ils osent appeler l'Armistice. 312 000 Français au moins internés, déportés, torturés par les seuls Allemands. A ces 80 000 surtout, à ces 312 000 surtout, joignons nos mains, car ces morts et ces emmurés aux mains jointes sont plus vivants et plus présents que les mains disjointes de ceux qui survivent pour les trahir ou ne vivent pas pour les venger.*

à l'intérieur de la France trouve à s'exprimer à travers le personnage de Louis et le dilemme de la collaboration économique est posé par l'industriel. La libération de la France, comme objectif unique, est l'objet d'une mise au point alors que des opinions politiques partagées trouvent à s'exprimer. Le mauvais approvisionnement des maquis est dénoncé tout au long du film. Les exigences du quotidien s'expriment aussi ouvertement à plusieurs reprises. Ce film est singulier, à contre-courant de la production d'après-guerre sur la Résistance.

Vive la liberté! prend aussi le contrepied des films qui montrent une image négative des maquisards, des amateurs qui improvisent au gré du jour. C'est le cas dans les films de René Clément, par exemple. Au contraire, au maquis de Courtray, il y a des ordres précis qu'on ne discute pas (6'). La vie réelle des maquisards est aussi montrée de façon plus intime et détaillée que dans les autres films. Ici les hommes ont faim, ici les hommes s'ennuient de leurs femmes, de leurs mères, de leurs enfants, ici les hommes ont peur d'aller au combat sous-équipés, mais ont le courage d'agir quand même. Cette image positive est aussi présente dans *Un ami viendra ce soir* où s'affirme la nécessité de l'action concertée.

Dans sa structure narrative de base, *Vive la liberté!* correspond au modèle de la confrontation classique[47]. Le conflit

---

47.L'outil méthodologique bien connu des études littéraires et cinématographiques est le schéma *actantiel*. Voir Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Le modèle d'analyse de Greimas s'inspire du modèle développé par Vladimir Propp, *Morphologie du conte*

(suite...)

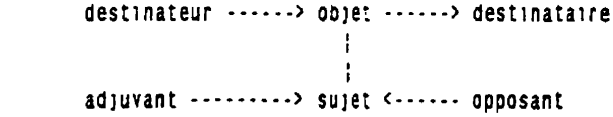
dans lequel les maquisards sont engagés est celui de la résistance contre l'occupant. L'occupant a cependant des auxiliaires, des fermiers, des informateurs, des relais de défense de ses intérêts. Il faut compter aussi la négligence, quand ce n'est pas l'abandon, des maquis par les gaullistes et les Alliés. Jacques Aumont et Michel Marie rappellent que si, en principe, tout récit est descriptible dans les termes actantiels utilisés par Greimas, dans la pratique, il est exceptionnel qu'un seul et même schéma actantiel représente l'intégralité d'un récit[48].

C'est dans cette complexité accrue que le récit est intéressant. Si l'objet est double, libération de la France et société transformée, l'objectif le plus urgent, et qui a l'avantage d'être consensuel, est celui de la libération de la France. Le récit de cette fiction ne permet pas que des éléments viennent mettre en cause la libération en tant qu'objet, mais permet tout de même à un autre objet de s'y greffer sans le laisser prévaloir. Le même développement peut être fait à propos des idées de Louis. Les idées et les valeurs du groupe de maquisards sont montrées comme autant

---

47.(...suite)
populaire russe (1928). Son intérêt pour l'analyse du film est expliqué dans l'ouvrage de Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 95-104. Susan R. Suleiman l'utilise dans son étude du roman à thèse, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 101-133.

Un sujet désire un objet. Dans sa quête il peut être aidé par un adjuvant et empêché par un opposant. Un destinateur destine l'objet à un destinataire.



48.Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, p. 101.

de choix. Le choix contre les Allemands est plus facile à faire. Le choix contre la légalité de Vichy l'est moins et cette difficulté est présentée dans le film.

Dans sa fiction, Musso a ainsi introduit un personnage détonnant, le garde-voie pétainiste. Louis remet en question les comportements des résistants et des maquisards, comportements souvent donnés comme les seuls légitimes dans les autres fictions sur la Résistance. C'est un point de vue dérangeant qui ne prévaudra pas.

Ce film a été rejeté dans les marges par la critique de gauche et l'histoire du cinéma. Difficile à classer, il n'est guère présent dans les filmographies sur la Résistance, quoique Joseph Daniel y fasse allusion dans *Guerre et cinéma*. Il est absent du fichier des diffusions des films cinématographiques à la télévision française tenu par le CNC, et Jeff Musso mentionnait dans un article récent que le film n'est pas disponible en France parce qu'il n'en existe qu'une copie inflammable[49]. Comme nous l'avons vu plus haut, il n'y a aucune trace du scénario dans les archives de la Commission militaire nationale. Tout concourt à son oubli.

Les contrastes de 1946

Les films ne montrent habituellement pas trace de confusion. La focalisation sur l'année 1944 contribue à la sûreté de jugement,

---

49. *Télérama*, n° 2006, 22 juin 1988, p. 13-14.

mais ce n'est pas le cas de tous les films. A cet égard, les deux époques du film *Mission spéciale* de Maurice de Canonge - *L'Espionne* et *Réseau clandestin* - sorties en mars et avril 1946 sont exemplaires[50]. La première époque couvre la période de la fin des années 1930 jusqu'à la défaite; la seconde époque commence en 1942 et va jusqu'à la Libération. Le film raconte les aventures du commissaire Chabrier, des services de la Surveillance du territoire, en lutte contre l'infiltration d'un réseau d'espionnage allemand avant la guerre, puis son engagement dans la Résistance alors qu'il constitue un réseau et y lutte jusqu'à la Libération.

Le Film français insiste pour dire que ce n'est pas un film de résistance, mais un film d'espionnage[51]. Dans *L'Écran français*, Roger Régent le rabaisse à un divertissement populaire sans valeur : « Il est au cinéma ce qu'un roman policier bon marché est à la littérature. Divertissant. » Il semble surtout vouloir éviter qu'on s'y attarde, le qualifiant de film relâché, impersonnel et vide, une oeuvre de grande série sans recherche ni originalité[52]. La fédération de ciné-clubs UFOLEIS juge qu'il est « indécent d'utiliser à des fins ouvertement commerciales la chronique d'une époque douloureuse et héroïque ». *Les Lettres françaises* (15 mars 1946) se désolent qu'un tel film « évidemment fait pour les exploitants des quartiers qui confondent leur goût et celui du

---

50. *Mission spéciale* (Maurice de Canonge, 1945-1946, nb; 1re époque : *L'Espionne*, 105 minutes; 2e époque : *Réseau clandestin*, 100 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Aussi en VHS (SECAM), GO Vidéo.

51. *Le Film français*, n° 48, 2 novembre 1945, p. 9.

52. *L'Écran français*, n° 38, 20 mars 1946, p. 6 et n° 42, 17 avril 1946, p. 10.

public » prenne l'affiche dans la plus grande salle de Paris alors que plusieurs films de bonne qualité attendent leur tour d'exclusivité. Conspués par la critique, les deux films ont néanmoins été des succès populaires, deux mois à peine après la sortie de *La Bataille du rail*.

Dans son livre sur l'opinion française, Pierre Laborie se penche sur la manipulation de l'opinion par la presse pendant la drôle de guerre. Il juge la presse médiocre, manipulatrice, maniant désinformation et mépris des Français. Ses thèmes nourrissent une peur instinctive, posent le leurre d'une fausse sécurité, encouragent des solutions de facilité par une plongée dans les profondeurs de l'irrationnel - espionnite, fantasmes de la cinquième colonne, recherche de boucs émissaires, délations - et éloignent toute possibilité de prise de conscience. Ces attentes illusoires préparent les logiques du renoncement[53].

Cette analyse mérite d'être mise en regard des thèmes utilisés par Maurice de Canonge dans son film. Espionnite et cinquième colonne y sont, mais dans le regard qu'il pose sur la drôle de guerre, contrairement à l'analyse de Laborie, point de renoncement ici chez le personnage du commissaire Chabrier, tout comme dans les films d'espionnage d'avant-guerre. Au contraire, une farouche volonté de continuer le combat. L'ennemi est l'Allemagne infiltrée partout depuis longtemps. C'est une vision qui gomme complètement les doutes, la confusion dans laquelle se trouvait la société

53.Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, p. 217.

française à la veille de la guerre et pendant la drôle de guerre. Même si la toute récente synthèse historique de ces années nuance cette interprétation pessimiste de la France entre 1938 et 1940[54], il n'en reste pas moins que le regard *a posteriori* de Maurice de Canonge se veut clair et sans équivoque, dégagé de toute confusion, hésitation, ou résignation.

Il n'y est fait aucune mention de Vichy, ni même d'un quelconque gouvernement français sous autorité allemande, pas plus que du découpage du territoire en différentes zones. Il y a bien défaite, mais pas d'armistice, alors qu'on considère généralement que l'armistice est le fait-événement fondateur de la Résistance. L'impression est donc qu'il n'y a qu'une autorité, celle des forces d'occupation. En face d'elles, la France qui résiste. Quand le chef de la Surveillance du territoire donne ses derniers ordres, à la fin de *L'Espionne*, le service passe en bloc à la Résistance.

> Quoiqu'il arrive, même le pire, lutte contre l'envahisseur, lutte secrète, lutte à outrance. Tant que nous pourrons, comme nous pourrons. La France n'est pas morte. (92')

L'État se dissout de lui-même. Il n'est fait aucune mention que le ministère de l'Intérieur continue bel et bien d'exister sous une autre autorité. Si danger il y a pour les résistants, il vient de l'extérieur, pas des Français. La France est en lutte contre

---

54.Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, dir., *La France des années noires*, tome 1 *De la défaite à Vichy*, Paris, Seuil, 1993, p. 55-56. Cet ouvrage attire l'attention sur l'évolution de l'opinion entre les accords de Munich de septembre 1938 et l'été 1939 (voir p. 11-12).

l'envahisseur. Il n'y a aucune lutte interne puisqu'aucun gouvernement français n'est censé exister.

Pourtant, pendant la drôle de guerre et même après l'armistice, les services du contre-espionnage en zone sud ont continué à lutter contre les agents allemands, mais aussi contre les résistants. Henri Noguères mentionne que la police de Vichy est très bien renseignée sur les activités de certains mouvements et réseaux en zone sud. La surveillance du territoire est particulièrement active dans l'action contre la Résistance, par exemple contre le réseau Bertaux à Toulouse qui sera démantelé en décembre 1941[55]. En septembre 1942, Christian Pineau et Jean Cavaillès sont ainsi interceptés alors qu'ils devaient embarquer sur une felouque en Méditerranée, près de Port-Vendres. Ils furent traqués, arrêtés, emprisonnés à Montpellier puis transférés dans un camp[56].

Au début de la seconde époque, *Réseau clandestin*, le narrateur résume la première époque en disant que c'était le triomphe de la cinquième colonne. Les personnages négatifs sont tous étrangers (Allemand, Sudète, etc.) et ne bénéficient d'aucune complicité française dans les multiples activités de leur réseau d'espionnage. Peu de films confortent à ce point un retour historique apaisant, jalon d'une mémoire tronquée. Il s'insère dans la vision gaullienne du conflit. Le film de De Canonge est unique, car tout en gommant

---

55.Henri Noguères, *Histoire de la Résistance en France de 1940 à 1945*, 2. *L'Armée des ombres. Juillet 1941-Octobre 1942*, Paris, Laffont, 1969, p. 201.

56.Lucie Aubrac, *La Résistance. Naissance et organisation*, Paris, R. Lang, 1945, p. 76.

Vichy, il montre l'administration et les fonctionnaires sous un jour favorable, au moment où l'épuration est en cours. Au passage, le film rend hommage aux cheminots, aux malgré-nous, aux diverses familles politiques qui se retrouvent parmi les prisonniers de Fresnes, à l'efficacité de la presse clandestine. Les résistantes y ont un rôle très actif. Ces films fourmillent d'allusions et d'enseignements sur la transposition de l'histoire à l'écran et sur l'ampleur des absences qui confortent les trous de mémoire.

Anne-Monique Epstein explique que la mythologie créée autour de la Résistance confère au combat clandestin un rôle idéologique dans le fondement des nouveaux gouvernements ou des nouveaux systèmes sociaux et politiques. La Résistance aurait contribué à la fois à la libération du territoire et à la constitution de la société civile, et le cinéma aurait assumé la tâche de faire de la Résistance un mythe fondateur pour la France d'après-guerre[57]. Si le cinéma a pu assumer ce rôle, malgré le fait qu'il reste marginal dans l'ensemble de la production française et de la distribution des productions étrangères en France, c'est qu'il répond à une attente. Cette mythologie s'est créée autant et sinon plus grâce au tri des films, et même à une sélection thématique à l'intérieur des films, par le public, la critique et les observateurs ultérieurs. Ce fut un choix de société.

57.Anne-Monique Epstein, « La Résistance française : évolution d'une mythologie du cinéma », *in* Sylvie Dallet, *Guerres révolutionnaires. Histoire et cinéma*, Paris, L'Harmattan et Publications de la Sorbonne, 1984, p. 66.

Dans ce cinéma, Jean-Pierre Jeancolas ne voit aucune analyse, aucune référence politique. Les clivages sont nets, les coupures sociales aussi, les bons et les méchants bien identifiés. Seuls *Jéricho*, *La Bataille du rail* et *Le Père tranquille* échappent, selon lui, à une vision trop tranquillisante des événements. La perspective y reste manichéenne, mais la Résistance y est mieux définie. Pour Jeancolas, *Patrie* est le seul film qui pose la question de la Résistance en termes politiques[58]. Il faudrait ajouter que *Vive la liberté!* pose la question de la Résistance en termes de légitimité et que, dans l'ensemble, même si les codes antérieurs subsistent, le cinéma de fiction est allé plus loin dans cette direction que tout le reste de la production, actualités, films documentaires et films de montage.

Malgré les censures, les pressions diverses, le conformisme, l'image est parfois contrastée. Le pétainisme à visage découvert, le sombre caractère des paysans qui approvisionnent les Allemands dans *Vive la liberté!*, les Sénéchal, père et fils, dans *Les Portes de la nuit*, le collaborateur Morin de *Jéricho* qui affole les otages lors de leur dernière nuit en leur criant qu'ils seront bientôt morts pour rien, morts pour toujours et, pire encore, qu'on les oubliera vite (80' - 81'). Que dire du refus de l'engagement politique une fois la France libérée, comme le dit Édouard Martin dans *Le Père tranquille*, des hésitations des résistants mis en face de l'engrenage sabotages-otages-représailles dans *Jéricho*, du châtiment des traîtres dans *Le Jugement dernier*, de la critique de

---

58.Jean-Pierre Jeancolas, « Fonction du témoignage », *Positif*, n° 170, juin 1975, p. 54.

l'Allemagne, de sa culture, de ses valeurs qui ont généré le nazisme dans *Un ami viendra ce soir*? Comment expliquer les tensions entre groupes de résistants, cheminots et maquisards dans *La Bataille du rail*, l'amateurisme des maquisards dans *Le Père tranquille* et *La Bataille du rail*?

Jéricho [59], d'Henri Calef, est un des grands succès d'après-guerre. L'action du film se passe au début de juin 1944. Nous sommes dans l'atmosphère d'attente et de répression qui précède le débarquement. Cinquante otages sont désignés pour venger l'exécution de deux Allemands et pour garantir la sécurité d'un convoi d'essence de l'armée allemande, bloqué en gare par le sabotage de deux ponts. Le train est étroitement surveillé alors que le débarquement allié se produit à l'aube du 6 juin. La Résistance réussit à faire brûler le convoi d'essence et les otages doivent être fusillés le lendemain matin. Juste avant l'exécution, et en liaison avec la Résistance locale, la RAF bombarde la prison. Le film, auquel la RAF a prêté son concours, est dédié à la mémoire du Capitaine Pickard et du Lieutenant Broadley, deux aviateurs anglais tués lors du raid sur la prison d'Amiens[60].

---

59. *Jéricho* (Henri Calef, 1945-1946, nb, 101 minutes). Copie 16 mm du consulat général de France à Montréal. Aussi en VHS (SECAM), Cofradis - Fil à Film - Éditions Montparnasse.

60. Le raid de la RAF sur la prison d'Amiens eut lieu le 18 février 1944 et ne fut officiellement communiqué qu'en octobre 1944. Il n'avait pas pour but de libérer des otages, mais de libérer des résistants emprisonnés dont le travail serait d'une grande utilité pour la préparation du débarquement. Le raid devait en même temps donner un signe de la valeur qu'ils représentaient pour les Alliés, leur montrer qu'ils n'étaient pas abandonnés. Le raid causa la mort de soldats allemands et de prisonniers français, mais plusieurs purent effectivement s'échapper et une soixantaine d'agents de la Gestapo furent ainsi démasqués.

La critique a, en général, bien reçu ce film dont on louange la sobriété, la justesse de ton, la puissance dramatique[61]. Plusieurs le présentent comme un film sur la Résistance, d'aucuns précisent qu'il serait plutôt un film sur l'Occupation[62]. Dans *Le Monde* du 14 mars 1946, Jean Néry écrit que les scénaristes, Claude Heymann et Charles Spaak, ont su synthétiser l'attitude des Français pendant l'Occupation. Les communistes sont moins enthousiastes. Gilbert Badia chicane le ton parfois forcé, l'image de patriotes qui n'emportent pas l'adhésion, l'absence d'impression d'authenticité alors qu'il retrouve trop souvent l'acteur dans le personnage[63].

Ce long métrage donne une image plus contrastée des événements récents, car il montre la France pendant la guerre et non pas la France en guerre, l'image d'un pays dans l'attente, pas dans la lutte. Les dialogues sont parsemés de remarques amères sur les planqués (78'), les indifférents (44'), les lampistes qui payent pour les responsables (22'), sur le cas de conscience que constitue l'engrenage sabotages-otages-représailles (51'). Les Allemands n'expriment que mépris pour le collaborateur Morin (16'; 66'; 90'). Il y a aussi une scène sur le désir de vengeance des Français après avoir subi l'Occupation. Elle se déroule dans la chapelle lors de la nuit de veille. Au moment de se confesser, le docteur Noblet dit n'avoir rien à confesser, mais avoue qu'il mourra le coeur plein de

---

61.Georges Altman dans *L'Écran français*, n° 37, 13 mars 1946, p. 6-7; Jean Néry dans *Le Monde*, 14 mars 1946; Denis Marion dans *Combat*, 20 mars 1946; Claude Briac dans *Paris Matin*, 13 mars 1946.

62.M. Durand, *Minerve*, 22 mars 1946; G. Sadoul, *Les Lettres françaises*, 15 mars 1946.

63.*La Marseillaise*, 21 mars 1946.

haine, car il crie vengeance pour les souffrances subies et veut que les Allemands reçoivent le châtiment qu'ils méritent. L'aumônier, un officier allemand, lui donne finalement l'absolution (86'- 88').

Si, en général, l'existence de Vichy est tenue sous silence, ce n'est pas le cas dans *Vive la liberté!*, ni dans *Jéricho*. Ce film fait des références claires à Pétain, par exemple quand le personnage de Morin dit qu'on ne lui refera pas le coup de Montoire (19') et lorsque le dialogue établit que la raison de la lutte est la patrie envahie, alors que l'image montre un graffiti au mur de la cellule avec les noms de Hitler et de Pétain écrits à côté du dessin d'un petit échafaud (44'- 45'). Le scénario portait une condamnation du régime de Vichy, mais la scène n'est pas dans le film[64]. Pétain reste seul, délesté du poids collectif du régime. De la même manière, la mise en évidence de la délation n'a pas non plus réussi le passage du scénario au film[65].

64.BIFI, CF, pièce 0005, *Jéricho*, scénario manuscrit de Charles Spaak, p. 35-36. La scène se déroule au poste de commandement du chef du maquis, un Parisien surnommé « Batignolles ». Il doit interroger deux nouveaux venus, un gendarme et un civil.

Batignolles : *Vous arrivez un peu tard... mais vous venez tout de même, c'est l'essentiel. Pourtant, je dois prendre des précautions.* (Au gendarme) *Tu as travaillé pour Vichy?...*

Gendarme : *Oui.*

Batignolles : *Tu as arrêté des camarades?...*

Gendarme : *Oui... mais il y en a que j'ai sauvés...*

Batignolles : *Il y en a beaucoup comme toi... Des tièdes. Des mous ... Il vous a fallu des années pour comprendre...*

Gendarme : *Je me suis trompé. Je le regrette... Prends-moi comme volontaire pour le premier coup dur et tu verras...*

La scène n'est pas dans le film au moment de son passage devant la Commission de contrôle qui émet un avis très favorable à son exploitation et son exportation, et l'autorise pour tout public (CNC, CCFC, dossier *Jéricho*, séance du 22 février 1946).

65.*Ibid.*, p. 14. Le docteur Noblet est arrêté et emmené à la Kommandantur. L'officier allemand lui apprend qu'il a été dénoncé, mais il refuse de lui montrer la lettre de dénonciation : « Non, nous évitons cela depuis que des prévenus reconnaissaient dans les lettres qui les dénonçaient l'écriture d'un ami... même d'un parent... Ce sont des procédés que nous regrettons beaucoup. » Dans le film, c'est au moment de l'arrestation, à la maison, que l'Allemand se contente de dire

(suite...)

Henri Calef dit avoir été à la limite de ce qu'il considérait représentable en 1945[66]. Les attentistes n'y sont pas montrés dans la soumission coupable, mais plutôt dans l'inaction souvent caractéristique des populations civiles démunies qui vivent sous un régime d'occupation. L'absence de musique dans le film renforce la morne atmosphère de la vie quotidienne et révèle les moments de tension. Calef a cependant édulcoré les persécutions subies par les Juifs en les mettant au compte du seul occupant. Il avait pourtant été lui-même soumis aux mesures d'épuration antisémite de Vichy, mais elles n'étaient pas dans la « limite du représentable en 1945[67] ».

Un ami viendra ce soir est d'abord la pièce de théâtre de Jacques Companeez, à l'affiche à Paris pendant l'été 1945. C'est le même Companeez qui signe le scénario du film, mis en scène par Raymond Bernard[68]. L'histoire est celle d'un groupe de résistants et de son chef, le commandant Gérard, qui sont cachés parmi les malades d'un asile d'aliénés situé dans les Alpes françaises. Les troupes allemandes, convergeant vers les montagnes pour anéantir

---

65.(...suite)
que la « police allemande méprise les lettres anonymes » (12'-13'). Il faudra attendre *Lacombe Lucien* de Louis Malle (1973-1974) pour découvrir, dans un film, l'ampleur de la délation.

66.Cité dans Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 279.

67.Témoignage d'Henri Calef, recueilli en 1984, cité dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, p. 72. Les mesures d'épuration qui visent le cinéma français en octobre 1940 vont au-delà du texte de loi, et le milieu professionnel refuse d'émettre la carte d'identité professionnelle à des catégories non désignées par la loi. Avant même la publication des textes, des assemblées de techniciens appliquent les mesures à la lettre et écartent les « indésirables ». Assistant réalisateur, Henri Calef est interdit de profession en novembre 1940.

68.*Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1945-1946, nb, 125 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Aussi en VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

les maquis, attaquent et incendient le village, arrêtent des jeunes hommes, fouillent et terrorisent les patients de l'asile. Un agent de l'Abwehr, Karl Brandt, se fait passer pour un médecin suisse afin de démasquer le commandant Gérard et le noyau de résistance, mais c'est un échec. Démasqué lui-même, Brandt est exécuté par Hélène, jeune juive réfugiée à l'asile et dont la famille a été déportée. Le film se termine par le succès des maquisards qui attaquent en masse les troupes allemandes de la région.

Ce film, assez mal reçu par la critique, est toutefois un succès public. L'hostilité est à son comble dans *Le Monde*. Histoire et récit, scénario et dialogues, rien ne trouve grâce aux yeux de Jean Néry[69]. Plusieurs critiques considèrent qu'*Un ami viendra ce soir* est une erreur dans la carrière de Raymond Bernard. Ils en dénoncent l'histoire invraisemblable, la fausseté des personnages, la prétention et la simplification. L'interprétation est cependant louée, et Roger Régent écrit que le cinéaste a su donner une vie intense à son film[70]. L'originalité de l'épisode et l'humanité des personnages trouvent de rares défenseurs dans *France au combat* (18 avril 1946) et *France Libre* (20 avril 1946). La Commission de contrôle rend cependant un avis très favorable à l'exploitation et

---

69. *Le Monde*, 11 avril 1946. Des critiques négatives paraissent aussi dans *France-Soir*, 16 avril 1946; *Cavalcade*, 26 avril 1946; *Paris Presse*, 11 avril 1946; *L'Écran français*, 10 avril 1946. L'évaluation de Néry et le jugement moral de la fiche UFOLEIS du film se rejoignent sur les mêmes termes : « accumulation de situations troubles et pénibles ».

70. *L'Écran français*, 10 avril 1946.

à l'exportation de ce long métrage, et l'autorise pour tout public[71].

La date de sortie d'*Un ami viendra ce soir* attire la comparaison avec *La Bataille du rail* et *Jéricho*. Il se sort mal de cette proximité. Ce film n'est pourtant pas comme les autres, et un regard *a posteriori* l'individualise encore davantage. Jacques Siclier écrit en 1983 qu'*Un ami viendra ce soir* « est un apport curieux aux films de résistance, s'élevant contre le nazisme et l'antisémitisme[72] ». C'est d'abord dans sa vie intime que Raymond Bernard a eu à subir le nazisme et l'antisémitisme[73]. Et ce n'est pas par hasard qu'il situe l'action de son film dans un asile d'aliénés, car cela lui servira à introduire des thèmes psychologiques et éthiques inusités.

Passons rapidement sur l'image de la Résistance extérieure et intérieure : la première est agent de coordination et pourvoyeuse en matériel, alors que la seconde évite l'amateurisme et l'improvisation au profit d'une action concertée et ordonnée qui sera un succès. L'image des maquisards est donc positive, ce qui n'est déjà pas si courant. L'intérêt est toutefois dans

---

71.CNC, CCFC, dossier d'*Un ami viendra ce soir*, séance du 30 janvier 1946.

72.Jacques Siclier, « L'imagerie populaire de Raymond Bernard », *Télérama*, n° 1733, 30 mars 1983, p. 35.

73.Juif, Raymond Bernard se réfugie d'abord à Nice puis dans le Vercors. Son expérience inspire en partie le sujet du film. Son père, l'auteur dramatique Paul (dit Tristan) Bernard, est interné à Drancy, son frère Jean-Jacques est déporté et son neveu meurt dans les camps de la mort. Jacques Salles, « Raymond Bernard (1891-1977) », *Anthologie du cinéma*, n° 106, p. 200, publié dans *Avant-Scène (Cinéma)*, n° 256, 15 novembre 1980.

l'utilisation des thèmes de la folie et de la clandestinité. La vie clandestine est une épreuve qui peut mener à la folie et Bernard joue sur l'ambiguïté de cette situation singulière. Annie Kriegel rappelle aussi que la clandestinité est une « redoutable épreuve à potentiel schizophrénique[74] ».

Le film va aussi au-delà de la pression psychologique intense de la vie clandestine et exprime d'autres thèmes uniques dont l'eugénisme et l'extermination des Juifs. L'opinion anti-allemande exprimée est basée sur un système de valeurs. Il ne s'agit pas seulement de prendre position contre le nazisme et l'antisémitisme, mais bien contre la culture et les valeurs allemandes qui génèrent le nazisme. Il n'y a pas de différence entre les Allemands et les nazis. L'un est l'autre.

Les personnages de Michel Lemaret (Michel Simon) et Philippe Prunier (Saturnin Fabre), quoique fous, sont plus près de la réalité qu'on ne voudrait le croire. Prunier mentionne clairement les fours crématoires (77'-78'). Lemaret dit à l'Allemand Karl Brandt, alias D' Tiller, que bien pauvre est l'idéal qui ne trouve à s'imposer que par les armes (86'-87'). Quand le même Karl Brandt dit au commandant Gérard qu'en Allemagne il ne serait pas question de garder une maisonnée de malades mentaux, ce dernier lui répond que la France est un pays encore bien arriéré et qu'elle n'a pas encore atteint les sommets de la civilisation dont l'Allemagne fait une

---

74. Annie Kriegel, *Les Communistes français dans leur premier demi-siècle 1920-1970*, Paris, Seuil, 1985, p. 132.

illustration si brillante (94'-95'). Il est alors fait mention des camps d'extermination.

Raymond Bernard s'est toutefois gardé, et sans doute ne l'aurait-on pas permis, d'associer une certaine France aux persécutions qu'il dénonce, même si en France il faut davantage parler d'abandon que de persécution. Le haut taux de mortalité dans les hôpitaux psychiatriques français est mis au compte des « carences alimentaires » et de la « misère physiologique[75] ». Dans *Un ami viendra ce soir* la dénonciation reste axée sur l'Allemand et il n'y a pas d'effet de contamination. Les résistants luttent non seulement contre l'occupation militaire allemande et pour la libération de la France, mais aussi pour défendre un système de valeurs dans lequel la vie humaine a une place de choix. Même si la lutte pour la dignité humaine fait partie de la définition de la Résistance, elle s'exprime ici avec clarté et force. C'est un humanisme à la française qui est opposé à la barbarie. La culture allemande a nourri ce qu'il y a d'inhumain dans l'homme. Peu de films abordent cette question de façon aussi directe et pressante.

Dans l'oeuvre de Raymond Bernard, la guerre et l'histoire sont des thèmes importants. C'est avec *Le Miracle des loups* (1924) qu'il devient célèbre. Sa longue filmographie comprend aussi *Les Croix de bois* (1931) et *Les Otages* (1939). La Deuxième Guerre mondiale l'a profondément marqué. Il fut heurté en tant qu'homme, en tant que

---

75.Voir Max Lafont, *L'Extermination douce*, AREFPPI, 1987, et aussi Jean-Pierre Besse, « L'exemple de l'hôpital psychiatrique de Clermont dans l'Oise », *Le Temps des restrictions en France (1939-1949)*, *Les Cahiers de l'IHTP*, n^{os} 32-33, mai 1996, p. 433-436.

Français et en tant que Juif par l'inhumanité du nazisme, par l'occupation allemande, par l'antisémitisme général et l'obsession raciale de l'occupant. *Un ami viendra ce soir* lui appartient intimement. Ce film témoigne de son épreuve et de ce qui lui a paru le plus insupportable dans cette tragédie.

L'année 1946 se termine avec la sortie de *Patrie*[76] de Louis Daquin, à la fin d'octobre, et des *Portes de la nuit* de Marcel Carné, au début de décembre. Charles Spaak a tiré un scénario de la pièce *Patrie*, que Victorien Sardou écrivit en 1869 et qui mettait en scène les Pays-Bas sous la domination espagnole. Tout comme celle de *Boule de Suif*, l'allégorie de *Patrie* est claire. Ici, c'est la Résistance et l'insurrection parisienne qui sont évoquées. La facture soignée, la qualité des images et du jeu des acteurs sont relevées par la critique, mais les allusions politiques sont jugées plutôt maladroites et inutiles[77]. La presse communiste accueille très favorablement ce film.

Daquin, membre du PCF et secrétaire général du Comité de libération du cinéma français, exprime ici le désenchantement des ruptures de l'après-guerre. Non seulement les communistes et les gaullistes ne cheminent plus ensemble depuis un moment, mais on se souviendra que le milieu professionnel a connu des transformations majeures qui ont dépossédé les communistes : le CLCF a été dissout en juillet 1945 et Painlevé remplacé par Fourré-Courmeray en mai

---

76. *Patrie* (Louis Daquin, 1945-1946, nb, 85 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

77. *La Voix du maquis*, n° 16, 9 novembre 1946, p. 2.

1945. Le récit de *Patrie* insiste sur l'insurrection et pose ainsi une marque temporelle sur la période de la Libération elle-même. Plusieurs films sortis en 1946 plaçaient leur récit surtout pendant l'hiver et le printemps de 1944 (*La Bataille du rail, Vive la liberté!, Le Père tranquille*), unissant dans le temps du film l'Occupation et le débarquement allié de juin avec un téléscopage entre débarquement et Libération.

Les Portes de la nuit [78] déplace encore plus avant la chronologie pour se placer en février 1945, « au cours du triste hiver qui suivit le magnifique été de la libération de Paris[79] ». Le scénario est écrit par Jacques Prévert, qui adapte ainsi pour l'écran le livret qu'il avait conçu pour le ballet *Le Rendez-vous*, créé à Paris en juin 1945. L'histoire est celle d'une rencontre entre un homme et une femme, destinés l'un à l'autre, et de la fin tragique de leur amour. Le récit s'organise dans une suite de hasards, au cours d'une seule nuit, dans le sombre décor du bassin de la Villette, du canal de l'Ourcq et de la station de métro Barbès-Rochechouart. Carné et Prévert ont situé cette histoire intemporelle dans le Paris de février 1945. Le décor, les images, les éclairages sont envoûtants mais, autour du couple, les personnages s'ancrent dans la réalité du dernier hiver de la guerre, période difficile et rarement choisie par les cinéastes d'alors.

---

78. *Les Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946, nb, 110 minutes). Copie 16 mm du consulat de France à Montréal. Aussi en VHS (SECAM) à la Vidéothèque de Paris, VDP269.

79. Ce sous-titre ouvre le film sur une prise de vues de Montmartre à partir du rond-point de la Villette.

Et là, Prévert s'est fait plus incisif que jamais : le père Sénéchal enrichi par le marché noir, qui est allé faire un petit tour à Drancy à la Libération, mais qui a bénéficié d'un non-lieu; le fils Sénéchal, milicien, qui a dénoncé, torturé, tué, et qui se fait passer pour un héros; l'homme d'affaires enrichi par la guerre. Des personnages qui ont fait que *Les Portes de la nuit* « traduit les désillusions de la Résistance et dénonce l'impunité dont ont bénéficié nombre de collaborateurs[80]. » Jacques Prévert est un homme engagé et dérangeant. S'il faut absolument caser quelque part ce surréaliste indiscipliné, on peut le considérer anarchiste comme le fait André Heinrich, qui rappelle que *Le Libertaire* du 13 décembre 1946 fut un des rares journaux à prendre la défense inconditionnelle du film[81], ou bien « trotskyste truculent » comme le qualifie Raymond Borde[82].

Ce film fut mal reçu par la critique, parfois même très mal. Si l'art de Carné, d'Agostini (images), de Trauner (décors) et de Kosma (musique) est louangé assez unanimement, quoique après avoir vu *Rome, ville ouverte* et *La Bataille du rail*, le style de Carné soit considéré avec un oeil différent, c'est le scénario qui prend tout le poids de la critique. C'est surtout sur Prévert qu'on tire.

80.Introduction pour une édition en un seul volume de deux scénarios de Jacques Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange. Les Portes de la nuit. Scénarios*, Paris, Gallimard, 1990.

81.Présentation du scénario par André Heinrich *in* Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 170.

82.Raymond Borde répondait ainsi à ceux qui croyaient que la dernière image des *Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942), où le coeur de la statue continue de battre, était le symbole du coeur de la France occupée : « Mettons les choses au point. Pour qui a connu les frères Prévert, trotskistes truculents, le coeur suave de la patrie blessée est une sornette. » Introduction de Raymond Borde pour le livre de Francis Courtade, *Les Malédictions du cinéma français*, Paris, Alain Moreau, 1978, p. 13.

Ce long métrage est toutefois devenu un classique et, pour la postérité, reste le film de la désillusion. Il a été présenté plusieurs fois à la télévision et a fait l'objet d'une nouvelle sortie en 1980, alors qu'il attire à Paris 14 000 spectateurs en quatre semaines[83].

Bilan cinématographique

Au début, dans l'immédiat après-guerre, le cinéma - répondant en cela aux espoirs qu'on nourrit à son égard - montre les gens ordinaires, hommes et femmes, qui se sont engagés dans la Résistance. Pas de grandes figures, sauf dans le documentaire et le film de montage, largement utilisés par l'armée, avec une insistance particulière sur le général Leclerc et son épopée, quoique le principal bénéficiaire soit le général de Gaulle. Le film de fiction insiste sur les gens ordinaires. C'est une situation qui évoluera au fil des ans, mais c'est un apport majeur du film, et peut-être est-il le seul à pouvoir le faire, que d'aller directement et tout de suite aux résistants de la base. S'il y a un apport spécifique du film à la description de la Résistance, c'est celui-là. En littérature contemporaine, il n'y aurait que le roman à thèse pour correspondre au plus près à l'idée d'un héros collectif[84].

---

83. *Le Film français*, n° 1858, 5 juin 1981, p. 25-26.

84. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, New York, Columbia University Press, 1983, 299 p. Voir surtout le chapitre 3, « The Structure of Confrontation », p. 101-148.

Après la guerre, la réflexion intellectuelle, morale et sociale sur le film se fait unanime pour dire que le cinéma rencontre ici un sujet - la Résistance - qui est en mesure de lui permettre d'exprimer tout son potentiel. Le cinéma a 50 ans et les observateurs voient dans cette rencontre un moment unique. Il y a peu de convergences aussi significatives entre l'histoire nationale et l'histoire du cinéma. Un événement historique unique, positif, fondateur se produisant au moment où le cinéma atteint un immense public. Cela explique en partie les espoirs et les déceptions suscités par l'image de la Résistance au cinéma. Cette conjoncture ne durera pas. Les qualités de l'événement historique demeureront, même si elles feront l'objet d'un choix variable dans le temps, et le public cinématographique se déplacera vers des formes de consommation éclatées : les salles de cinéma, les clubs, la télévision et les vidéocassettes.

Rapidement, les résistants et les critiques diront la difficulté de transposer au cinéma des événements comme ceux que la France vient de vivre. Sous leurs plumes se retrouvent les mêmes craintes et les mêmes dénonciations. Craintes des poncifs, des invraisemblances, des images d'Épinal; peur des sordides exploitations de beaux sentiments, au point même de regretter d'avoir appelé de tels films, comme l'exprime Georges Sadoul à propos du *Jugement dernier*[85]. Tous rappellent ce qu'ils cherchent : l'éloquence sobre, la vérité, l'art dans des oeuvres qui rattachent

---

85. *Les Lettres françaises*, 27 octobre 1945. Pour l'expression des difficultés et des craintes, voir aussi *France au combat*, 10 janvier 1946; *L'Écran français*, 26 décembre 1945; *Opera*, 6 mars 1946; *Le Monde*, 5 novembre 1946; *Les Nouvelles littéraires*, 7 mars 1946.

intimement aux événements vécus. En lisant la presse générale et spécialisée, force est de constater que bien peu de films français rencontrent les critères désirés.

Claude Roy parlait de l'art plus vrai que la réalité. Sa fonction est de mieux révéler le réel. Au sortir de la guerre, il expose bien cette étape, cette attitude première envers les films qui peut se résumer ainsi : recréer pour revivre l'événement, révéler son essence. Visionnant des images d'actualités, des films de montage, il s'interroge :

> Ai-je retrouvé ici la guerre tout entière, avec son odeur de soufre et de sang, son climat mortel et fascinant, ses heures interminables et fulgurantes, le goût qu'elle laisse dans la bouche, ce goût que la lecture de l'*Adieu aux armes* ou la projection de la *Grande Illusion* me fait remâcher tout d'un coup, si atrocement, si intensément?[86]

Les documents apportent leur brutalité, leur précision, leur gaucherie et en cela il les juge irremplaçables, mais quand il songe à l'oeuvre idéale, il ne s'agit pas d'un *documentaire*, mais d'une *recréation* des documents par la vision d'un grand artiste :

> [...] dont le film sera plus vrai, plus réel encore, plus totalement évocateur que les vraies images rapportées des vrais champs de bataille par de vrais témoins. Même si ces images sont [...] des chefs-d'oeuvre. Il n'est de réalité sans des yeux pour la refléter. [...] La réalité, il faut pour la recréer la complicité de l'imagination.

86.Claude Roy, « L'ART plus vrai que la RÉALITÉ », *L'Écran français*, n° 14, 3 octobre 1945, p. 3.

Jorge Semprun nous renvoie à cette même idée lorsqu'il raconte une conversation à Buchenwald en avril 1945. Un petit groupe discute de la possibilité ou de l'impossibilité de transmettre ce qu'ils ont vécu en déportation. L'un d'entre eux dit que la vérité essentielle de l'existence n'est transmissible que par l'écriture littéraire, par l'artifice de l'oeuvre d'art[87]. Il ajoute que le cinéma lui paraît l'art le plus approprié.

> Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible... La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis bien : une fiction... C'est impensable...[88]

Il existe un certain consensus sur ce que peut accomplir le film de fiction, soit toucher le réel au plus près parce qu'il en révèle l'essence. Dans le cas de la Résistance, on peut parler d'esprit, mais voilà une matière considérée peu cinématographique dans les années 1940. La difficulté est de passer de la réflexion à la réalisation de l'oeuvre elle-même. L'action a dominé l'esprit qui est d'abord un refus de certaines valeurs et de certains actes au nom de d'autres valeurs. Plus abstrait, mais en même temps réalité quotidienne non spectaculaire, l'esprit de la Résistance trouve ses moyens d'expression ailleurs, surtout dans l'écriture littéraire et poétique. L'écriture dramatique a en général, comme le cinéma, privilégié l'action. Cet esprit rejoindra néanmoins le film, mais beaucoup plus tard. Il faut d'abord montrer ce qui a été

87.Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 136.

88.*Ibid.*, p. 138.

fait, objet d'unanimité tangible, alors que jamais les idées ne furent unanimes. C'est le passage à l'acte, l'action elle-même qui est retenue comme objet d'honneur et de fierté.

Certaines grandes lignes se dégagent de la production qui sort sur les écrans en 1945 et 1946. Les films montrent essentiellement la Résistance intérieure, la Résistance corporative - comme pour les cheminots dans *La Bataille du rail* ou les services de la Surveillance du territoire dans *Mission spéciale* - les réseaux, les maquis et les FFI. Dans ses Mémoires, Claude Bourdet constate que la presse, la littérature et les films utilisent de préférence le mot *réseau* dès qu'il s'agit d'une action de Résistance et il croit qu'ils ont ainsi influencé l'usage du mot et sa compréhension dans le grand public. Un *réseau* a quelque chose de secret, de romanesque; il excite le « complexe de Tintin », l'individu isolé qui tient en échec des forces considérables. Le mot *mouvement* évoque plutôt la politique et son action ne se prête guère aux évocations romancées, journalistiques ou cinématographiques[89].

Seul *Fils de France* [90], fiction réalisée par le Service cinématographique des armées, en coproduction avec le ministère de la Guerre, célèbre la 1re Armée du général de Lattre de Tassigny. Le ministère disait souhaiter offrir au public français des grands films de spectacle sur l'effort de guerre de la France, des films analogues aux grands films américains, anglais ou soviétiques qui

---

89.Claude Bourdet, *L'Aventure incertaine*, p. 95.

90.*Fils de France* (Pierre Blondy, 1945-1946, nb, 90 minutes). Copie 16 mm du CNC.

exaltent la grandeur de leurs armées[91]. Le film fut mal reçu par la critique et le public et ne resta que quelques jours à l'affiche. Il faudra attendre *Le Grand Cirque* de Georges Péclet en 1950, et surtout *La Neige et le feu* de Claude Pinoteau en 1991, pour revoir cette période traitée à l'écran, c'est-à-dire la guerre qui continue sur la frontière franco-allemande, la campagne d'Alsace, et les combats de l'hiver 1944-1945. Lutte menée dans l'indifférence quasi générale, alors que 90 % du territoire français est libéré.

Les ennemis sont nettement identifiés dans la plupart des films. Ce sont les Allemands en général, quelques collaborateurs et traîtres. L'ennemi diffus dans la population, hostile aux résistants, surtout aux maquisards, où le voisin peut être le dénonciateur, est présenté dans *Vive la liberté!* La police agit comme relais des Allemands dans *Nuits d'alerte* [92]. A noter que l'occupation italienne du sud-est de la France est gommée. Les ennemis identifiés achèvent de dominer, car l'année 1944 est le moment privilégié dans la guerre (*Le Jugement dernier*, *Vive la liberté!*, la seconde partie de *La Bataille du rail*, *Jéricho*, *Un ami viendra ce soir*, *Le Père tranquille*).

Le contexte intérieur demeure, en général, le cadre final. Il s'agit de la libération de la France, pas de la victoire sur l'Allemagne nazie, sauf dans *Un ami viendra ce soir*. La Résistance

---

91. *Le Film français*, n^os 31-32-33, 13 juillet 1945, p. 45.

92. Je n'ai pu voir ce film. Cette information est donnée dans Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 243-244.

rassemble les Français de toutes les régions, y compris des *malgré-nous* (*Peloton d'exécution*, *Mission spéciale*), une majorité d'hommes, dont l'âge, l'origine sociale et les opinions politiques sont variés. Les rares femmes sont généralement jeunes, célibataires et apolitiques (*Mission spéciale*, *Jéricho*, *Le Père tranquille*, *Vive la liberté!*).

Il est peu fait mention de l'aide extérieure, mais quand elle vient, elle arrive de Londres. Elle se manifeste surtout par des bombardements de la RAF dans *La Bataille du rail*, *Jéricho*, *Le Père tranquille*, la réception de matériel (explosifs et armement) devant servir aux sabotages. Il y a parfois des exceptions, par exemple *Mission spéciale* montre aussi les contacts que le réseau a en Suisse. Cela correspond à l'allégeance giraudiste des services de la Surveillance du territoire. *Vive la liberté!* montre l'attente du matériel qui n'arrivera pas avant l'assaut du maquis par les Allemands. Un agent anglais aide à coordonner les parachutages dans *Un ami viendra ce soir*.

L'armée française est peu mise en valeur dans les fictions commerciales, sauf quelques exceptions comme *Fils de France* et *Les Démons de l'aube*, et il aura fallu que l'armée prenne elle-même l'initiative de ces films. Cette préférence correspond à l'emphase sur la Résistance intérieure et au cloisonnement de la Résistance militaire, essentiellement hors du territoire métropolitain, même si elle récupère les FFI. Dans les autres films, les FFI tiennent encore beaucoup plus du maquisard que du soldat de troupes

régulières. L'armée a de plus largement favorisé le documentaire et le film de montage, utilisant images d'archives et de reportages, pour mettre son action en valeur[93]. Les films de fiction comme *Fils de France*, *Les Démons de l'aube* et *Bataillon du ciel* y furent marginaux.

L'existence de Vichy est le plus souvent tenue sous silence, sauf dans *Vive la liberté!* et, dans une moindre mesure, dans *Jéricho* et *Un ami viendra ce soir*. En général, les films d'immédiat après-guerre n'expliquent pas les causes du conflit et mettent surtout l'accent sur l'occupation allemande comme unique raison de l'engagement résistant. Il faut toutefois garder en mémoire que se trouvent posées ici non seulement la question de l'occupation militaire du territoire par une armée étrangère, mais aussi la question du respect de la vie humaine, respect bafoué par tout ce que l'Allemagne est et représente. Si les choix de la critique de 1946 pèsent sur les choix filmographiques ultérieurs, l'évaluation thématique des films sur la Résistance ne peut s'articuler sur ces données, et doit sans cesse retourner au film pour retrouver les questions posées. Marc Ferro rejette le raisonnement qui veut que l'adaptation cinématographique permette toutes les dérives, car certains films ont su découvrir une voie qui rende l'histoire intelligible. Il ne s'agit pas alors de reconstituer l'événement,

---

93.Je renvoie le lecteur à Sylvie Lindeperg qui consacre un chapitre au pôle de production institutionnel que constitue le Service cinématographique aux armées, canal privilégié de la propagande d'État, p. 158-195.

mais bien de le reconstruire, et c'est cela qui le rend intelligible[94].

Le film de fiction se présente donc comme une brève synthèse émotionnelle, non chronologique, mais restant axé sur la finalité historique de l'engagement résistant. Il utilise des contrastes de luminosités appropriés qui renforcent encore la finalité du combat. Ce sont des films en noir et blanc où les scènes nocturnes abondent, soit des effets de nuit américaine, soit des contrastes forts, surtout lors des scènes de combat. La Libération se fait de jour. Visuellement, la nuit est une réalité et un symbole : réalité de l'obscurité dès le coucher du soleil dans des villes et des faubourgs soumis au black-out; symbole de la nuit, où l'angoisse et la mort règnent, mais aussi richesse de la nuit qui prépare le jour. Ce contraste n'est pas seulement celui des films en noir et blanc, les films couleurs à venir en joueront aussi, passant d'une palette sobre et froide à un éclatement riche, lumineux et coloré au moment de la Libération.

Le film de fiction génère un capital d'images montrant la Résistance comme un phénomène de masse et rendant d'autant plus difficile toute tentative de réinterprétation historique du phénomène résistant. Générer un capital d'images, cela, l'écrit peut le faire aussi, mais différemment. Le film est sans doute le médium le plus à même de conforter l'idée d'une résistance qui va au-delà de la simple addition de volontés individuelles. Les films les plus remarqués, appréciés, intériorisés sont dans cette veine (*La*

94.Marc Ferro, *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989, p. 35.

Libération de Paris, La Bataille du rail, Jéricho). La critique de gauche et une bonne part du public rejettent cependant les visions dérangeantes telles que celles de *Vive la liberté!*, la première parce que le film ne répond pas à ses attentes politiques et la seconde parce que l'image est par trop à contre-courant, et souvent proche d'une réalité qui fait mal. Le même sort échoit aux *Portes de la nuit*, avec cette fois-ci surtout l'hostilité de la critique de droite.

Parmi les films visionnés, les deux seuls qui donnent une vision positive des maquisards sont mal reçus par la critique (*Vive la liberté!* et *Un ami viendra ce soir*), alors que les films qui les montrent en amateurs, facilement inconscients et désorganisés, surtout *La Bataille du rail* et *Le Père tranquille*, sont d'immenses succès populaires. Cette hiérarchisation des résistants se développe rapidement et prendra encore plus d'ampleur durant la période 1947-1952. Les sources historiques, des sources individuelles où le témoignage domine, seront la difficulté majeure de l'histoire des maquis.

Les valeurs exprimées sont surtout collectives; elles nourrissent puissamment les résistants: le patriotisme, la solidarité, et même l'esprit de corps en ce qui concerne les cheminots. Elles inspirent l'énergie dans l'action, le courage et l'audace jusque dans la témérité, la discrétion et l'humilité de l'engagement, l'esprit de sacrifice. Tous ils sont des maillons, aucune individualité ne s'impose comme irremplaçable. L'indépendance

de la patrie est une motivation essentielle et ce choix rassemble la diversité résistante, de la gauche à la droite patriotique.

Plusieurs films de cette courte période montrent des actions diverses - sabotages, attentats, renseignement -, mais ils incluent aussi quelques éléments de la Résistance dite civile - presse et écrits clandestins, rôle de la Résistance intellectuelle pour les combattants, aide et refuge - sans toutefois aborder les motivations politiques, idéologiques ou humanitaires de cette Résistance. Les films qui servent le plus à montrer un engagement politique et idéologique sont *Espoir*, *Boule de suif* et *Vive la liberté!*. Le premier date d'avant-guerre mais est cité en exemple par la critique, surtout celle de gauche, qui appelle des créations, des avancées dans ce sens, mais sans résultat. *Boule de suif* énonce une définition sociale du patriotisme, et *Vive la liberté!* expose aussi un conflit de classe et la volonté de transformer la France après la guerre.

De façon générale, la vision de l'histoire récente est pacificatrice et l'unité nationale prévaut, mais il faut rejeter les qualifications de vision unanimiste et lénifiante. L'amertume filtre dans les images, l'ambiance, les dialogues, les personnages. Mis à part les situations attendues et les personnages négatifs des trafiquants du marché noir, des collaborateurs, des traîtres, ce qui est plus diffus est peut-être plus réel, par exemple les relations difficiles entre différents groupes de résistants (*La Bataille du rail*), le rejet de l'activisme politique une fois la France libérée

(*Le Père tranquille*, *Vive la liberté!*), les difficultés à regarder en face un certain visage de la France en guerre (*Vive la liberté!*, *Les Portes de la nuit*). Ces éléments sont autant de fractures dans la présumée unanimité et de brèches ouvertes vers une autre phase dans l'image de la Résistance, où la Libération débouche sur autre chose, où la médaille se retourne sur une autre réalité.

Bilan historiographique

Le cinéma donne vie aux témoignages et vise en même temps la postérité. L'ambiance intellectuelle qui a entouré le cinéma à ce moment appelait cette qualité de tous ses voeux. Cette réflexion sur le cinéma, créateur de sources historiques, vient de certains cinéastes, de la critique et des milieux intellectuels qui s'intéressent au cinéma. Pour René Clément, Jean-Paul Le Chanois ou Jean Dréville, il s'agit bien d'authenticité réelle et non d'une impression d'authenticité.

Cette ambition, qui peut sembler aujourd'hui illusoire, s'appuyait sur le fait que les sources primaires écrites étaient alors presque inexistantes. L'histoire de la Résistance intérieure mettra d'ailleurs du temps à passer des sources orales aux sources écrites, et cela ne sera pas étranger aux difficultés de la cerner définitivement. En 1945, les témoignages et les sources orales ne figurent pas en tête de liste dans la hiérarchie des sources auxquelles se réfèrent habituellement les historiens, mais la nature

unique de la Résistance oblige à la collecte de documents et de témoignages des acteurs et témoins.

La Commission d'histoire de l'Occupation et de la Libération de la France (CHOLF) est créée par décision gouvernementale le 20 octobre 1944. Dès décembre, elle est à pied d'oeuvre pour mettre en place un réseau de correspondants départementaux, recueillir des documents et des témoignages. Parallèlement à la Commission, la Présidence du gouvernement crée aussi le Comité d'histoire de la guerre le 6 juin 1945. La Commission doit traiter des questions que pose l'histoire française depuis 1939, alors que le Comité doit coordonner les travaux entrepris en France par les services d'archives et de recherches historiques, en plus de centraliser l'information relative à des travaux analogues effectués dans les pays alliés.

Le 17 décembre 1951, la Commission et le Comité fusionnent pour donner naissance à un organisme unique, le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Il doit procéder à toutes les recherches, études ou publications relatives à la Seconde Guerre mondiale. Son budget est alimenté par un crédit ouvert au CNRS. Ce dernier crée l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP) en septembre 1978 en y intégrant le Comité d'histoire jusqu'en janvier 1981, alors que l'IHTP prend le relais pour l'étude de la période de la guerre comme de celle de l'après-guerre[95].

95.AN 72 AJ, Notes préliminaires de l'ensemble 72 AJ (Seconde Guerre mondiale).

Quant aux correspondants départementaux, les Archives nationales nous informent qu'ils furent d'abord des enquêteurs de bonne volonté non rétribués (archivistes, bibliothécaires, professeurs). Ils seront par la suite défrayés par une aide des comités de patronage. Les 90 correspondants forment l'ossature de la CHOLF. Leur activité se poursuit ensuite pour le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

L'histoire militaire et institutionnelle de la Résistance se développera rapidement et aura pour effet de rendre plus significatives les actions menées dans ces cadres ou selon ces objectifs. Toute la littérature - courts articles, témoignages, anecdotes - qui avait sa place dans la presse résistante, et qui justement s'intéressait aux anonymes, aux sans-grades, se trouvera élaguée, sinon mise de côté, par l'histoire officielle. L'accent militaire donne une finalité à l'engagement résistant, minimise le hasard, l'inattendu, où la motivation peut être bien peu marquée quoique les gestes soient bien réels.

De la même façon, la critique cinématographique rejette l'anecdote. Les petites histoires, essentielles dans le récit, sont jugées incompatibles avec le sujet historique du combat résistant lorsqu'il est porté à l'écran. L'anecdote est le registre principal de l'inattendu. Il y a peu d'adaptations[96], le scénario original restant le plus prisé. Le récit, le roman, individualisent, se

---

96. *Peloton d'exécution* est une adaptation du roman de Pierre Nord. *Les Clandestins* est tiré du récit de Lucien Barnier. *Boule de suif*, adapté de deux nouvelles de Guy de Maupassant, et *Patrie*, adapté de la pièce de Victorien Sardou, sont des allégories historiques.

prêtent mal à l'image de masse. Dudley Andrew écrit que le cinéma des années 1930 s'était tourné vers le roman et que ce n'était plus la moralité publique mais plutôt la conscience d'un unique personnage qui était devenue le critère de vérité. Il y voit un mouvement des valeurs vers les classes inférieures et la conscience individuelle[97]. Le mouvement des valeurs reste dans les sens des masses, mais les films sur la Résistance et la guerre travaillent sur un autre matériau, l'histoire nationale.

Quand le cinéma s'intéresse au passé, cet intérêt s'inscrit dans le présent. C'est un truisme de dire cela. Toutefois, quand le regard du cinéaste se porte sur la Révolution française, les campagnes napoléoniennes, ou la Belle Époque, il croise une tradition historiographique et iconographique. L'événement lui parvient déjà cerné par un discours historique, narratif et pictural. Tel n'est pas le cas de la Résistance au sortir de la guerre, en 1945. Les lendemains de 1914-1918 peuvent cependant montrer des pistes.

Étudiant la période de production cinématographique 1918-1920, Joseph Daniel écrit que la vague est aux comédies, aux films de fiction, aux adaptations de succès littéraires. Il y eut bien quelques films sur la guerre, mais mis à part *J'accuse* d'Abel Gance (1919), on ne trouve qu'un prolongement sans originalité des thèmes du film patriotique que J. Daniel qualifie de « variations sur le

---

97.Dudley Andrew, « Histoire esthétique ou histoire culturelle », *in* Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, dir., *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approcnes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 96-97.

bleu horizon ». Documentaires, mélodrames et comédies ne remettent pas en cause le principe de la justesse du conflit, surtout chez les vainqueurs, où un courant pacifiste est lent à se développer[98].

La rencontre entre l'événement historique que fut la Grande Guerre et le film n'avait toutefois pas la singularité de la rencontre de 1945. La justesse du conflit contre l'Allemagne hitlérienne est largement fondée et acceptée. Le cinéma, moyen de diffusion, atteint des publics sans précédent. La Résistance, phénomène spécifique à la Deuxième Guerre mondiale, perçue comme l'expression de valeurs positives et absolues, ne peut éviter de rencontrer le film, et les espoirs cinématographiques des résistants nous reviennent en mémoire : éloquence sobre, vérité, art. Il faut aussi se rappeler que c'est d'abord par le cinéma que la France a voulu dire son combat au monde, et le dire avec d'autant plus de force qu'elle a montré ses divisions profondes pendant la guerre. Les publics étrangers restent une préoccupation constante dans l'évaluation d'un film.

Revenons cependant aux sources. De quoi le cinéaste de 1945-1946 nourrit-il son propos? Au sortir de la guerre, il n'est pas facile de faire immédiatement le point, mais au début de 1946 sortent deux petites brochures intitulées *Esquisse d'une histoire de la Résistance française*, et quelques résistants avaient aussi voulu cerner cet événement historique hors du commun[99]. Les articles

---

98.Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 59-63.

99.Voir l'introduction pour les livres de Jacques Perdu, Lucie Aubrac, le groupe Octobre.

de journaux et les brochures prennent alors une grande importance. Les souvenirs, les témoignages, les Mémoires, les romans, composent un ensemble de sources qui répondent à l'urgence de dire, de montrer, de conter ce qui est arrivé.

Des journaux résistants du temps de l'Occupation poursuivent leur publication après la Libération, et de ce côté-là aussi se posent les premiers jalons d'une histoire de la Résistance, car le récit est partie importante de cette histoire.

Le cinéaste de 1945 voit également des films d'actualité et des films de montage tels *La Libération de Paris* (1944), *Dix minutes avec les F.F.I.* (1944) et *Caméra sous la botte* (1944); des images d'archives, telles que celles du débarquement de Normandie ou de la semaine de l'insurrection parisienne, se retrouvent dans les films (*Mission spéciale, Vive la liberté!*). *Mission spéciale* insère des images de la défaite de 1940 dans la première époque et des images de l'entrée des blindés de la 2^{e} D.B. dans Paris dans la seconde époque. Ce sont autant de repères visuels et temporels qui replacent le récit du film dans l'histoire. La connaissance, puis la reconnaissance des images d'archives ou de scènes reconstituées selon ces modèles, vont servir d'ancrage dès les premiers films de l'après-guerre, la Libération restant un temps fort.

Si la présentation de personnes hors du commun est courante dans la presse écrite, surtout dans les récits et les témoignages, le film de fiction ne suit pas cette tendance. Il est plus proche

du texte littéraire qui n'individualise pas vraiment son héros quand l'histoire s'organise autour de deux positions inconciliables. C'est souvent le cas dans les romans sur la guerre. Si possible, le film de fiction accentue encore cette tendance et l'individu s'identifie plus encore au groupe. La fiction cinématographique de cette période est anonyme.

On serait porté à croire que cette tendance à fondre l'individu dans le groupe est spécifique au point de vue communiste, mais comme le rappelle Susan Suleiman, il faut plutôt y voir un élément de la structure narrative de confrontation, et cette structure n'est pas attachée à une doctrine[100]. D'ailleurs, quand on regarde l'ensemble des films de fiction sur la Résistance, lorsque des individus seront des personnages précisément identifiés, il s'agira aussi de communistes, par exemple Missak Manouchian (*L'Affiche rouge*), Léopold Trepper (*L'Orchestre rouge*), Marian Lang (*La Brigade*).

Ces ressemblances entre cinéma et littérature ne signifient toutefois pas qu'ils aient cheminé ensemble, malgré le fait que les deux veulent témoigner de ce qui vient de se passer en France. Les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires sont rares, pourtant ce ne sont pas les livres qui manquent et quelques-uns sont même primés, pensons à *Mon village à l'heure allemande* de Jean-Louis Bory, prix Goncourt 1945, ou *Drôle de jeu* de Roger Vailland, prix

---

100.Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 106-107.

Interallié 1945[101], mais ils présentent une vision dérangeante pour l'un et cynique pour l'autre. Le même désintérêt attendra le roman de Jean-Louis Curtis, *Les Forêts de la nuit*, publié en 1947 et couronné par le prix Goncourt. Le lecteur tourne la dernière page et referme ce livre avec l'idée que les meilleurs, les vrais héros sont morts, et que ceux qui sont encore là sont surtout des arrivistes qui se sont servis de la Résistance plutôt que de la servir. Par contre, des scènes décrites dans les premiers ouvrages qui se veulent une première vue d'ensemble, comme *La Résistance française* de Jacques Perdu, peuvent se retrouver en entier dans des films[102].

Dans sa bibliographie, Henri Michel recense un peu plus de 400 titres, livres et articles, entre 1944 et 1946. Retenons pour l'instant l'esprit général de cette production qui a proliféré dans l'immédiat après-guerre :

> [...] les récits de combats de la Libération, les évocations de représailles, les souvenirs de déportés,

---

101.A propos de ce livre, l'écrivain Jacques-Francis Rolland raconte que, pendant la guerre, alors qu'il était représentant des Jeunesses communistes, il avait trouvé refuge chez Roger Vailland à Chavannes (Ain). C'est là qu'il a fait la connaissance de l'éditeur Léon Pierre-Quint. Ce dernier dit un jour à Vailland : « Maintenant il faut écrire, Roger. Vous avez assez perdu de temps. Il y a actuellement dix romans en préparation sur la Résistance. Chacun se presse pour être prêt pour la Libération. » Rolland mentionne que ce conseil n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd. (Entretien de Philippe Lacoche avec Jacques-Francis Rolland, *Le Magazine littéraire*, n° 294, décembre 1991, p. 26). *Drôle de jeu* sera adapté au cinéma par Pierre Kast en 1967-1968. Simone de Beauvoir aussi a publié son roman, *Le Sang des autres*, en 1945. Une adaptation cinématographique en sera faite par Claude Chabrol en 1983.

102.Dans *La Résistance française* (p. 46-47), l'auteur décrit une action d'un Groupe franc qui réussit à libérer des résistants convoyés en train, accompagnés par des policiers français. Ils réussissent à soustraire leurs compagnons à la police en se faisant passer eux-mêmes pour des officiers de police et en présentant un contre ordre qui prévoit que le restant du trajet se fera en automobile, sous leur garde. Une scène identique se trouve dans *Mission spéciale*, 2e époque : *Réseau clandestin* (1946) de Maurice de Canonge, minutes 21-26. L'exacte similitude du récit et de la scène montre quel matériau constitua une des sources du film.

> les brochures pieusement rédigées à la mémoire des héros disparus, les essais philosophiques et littéraires par lesquels des Résistants traduisaient les mobiles et les principes de leur action[103].

Ce type de sources - récits, évocations, souvenirs, hagiographies, essais - ne figurent pas en haut de la liste dans la hiérarchie des sources utilisées par les historiens d'alors. D'ailleurs, Henri Michel ajoute « qu'en dépit de leur grand nombre, la plupart des écrits sur la Résistance sont, considérés isolément, d'un intérêt assez mince pour l'historien[104]. » Ce sont donc surtout des témoignages qui s'accumulent. La lecture des journaux, la presse générale et la petite presse résistante, met en place les grands axes de compréhension de l'action résistante.

Reconnaissons là des traits de la production cinématographique. Les cinéastes qui ont voulu aborder ce sujet pendant la période 1944-1946 ont à se situer par rapport à cette documentation et, aussi, à leur entourage. Chacun fut touché, d'une façon ou d'une autre, par l'Occupation et la Résistance. Les sources mentionnées ici correspondent bien à des structures narratives intéressantes pour le cinéma. Les essais littéraires et philosophiques n'inspirent guère. L'action prévaut, mais il ne faudrait pas y voir seulement un truc pour intéresser le spectateur. Les résistants eux-mêmes se définissent souvent en fonction de l'action. Il fallait *faire quelque chose*, il fallait *agir*. Ce sont

---

103. Henri Michel, *op. cit.*, p. 11.

104. *Ibid.*, p. 12.

là les maîtres mots de l'expérience vécue. Le mot « agir » n'a pas toujours la signification que nous lui donnons aujourd'hui. Dans son petit livre sur la Résistance, Jacques Perdu rend un vibrant hommage à la presse clandestine, mais dit la nécessité de tâches d'un autre ordre - entendre l'action armée. « Éclairer l'opinion, c'était bien; agir, c'était mieux[105]. »

L'action renvoie à la même logique que la volonté d'engagement proclamée par les intellectuels d'après-guerre, prouver sa détermination d'agir sur le présent. Par contre, alors que l'éventail des idées politiques se tasse à gauche, au cinéma, l'action résistante permet de ratisser large, car elle peut rassembler de la gauche jusqu'à la droite patriotique et même anti-républicaine. L'esprit résistant, quoique pour une part nourri de patriotisme, resserre davantage son propos sur les valeurs républicaines : liberté, égalité, droits de l'homme. L'anti-républicanisme ne serait pas contraire à l'action résistante, mais serait contraire à l'esprit résistant.

---

105. Jacques Perdu, *La Résistance française*, p. 40.

1947
Bataillon du ciel (Alexandre Esway, 1946-1947, nb; 1re époque, *Ce ne sont pas des anges*, 100 minutes; 2e époque, *Terre de France*, 97 minutes)

1948
La Bataille de l'eau lourde (Jean Dréville et Titus Viebe Muller, coproduction France-Norvège, 1947-1948, nb, 97 minutes)
Au coeur de l'orage (Jean-Paul Le Chanois, 1944-1948, nb, 84 minutes)

1949
Manon (Henri-Georges Clouzot, 1948-1949, nb, 110 minutes)
Le Bal des pompiers (André Berthomieu, 1948-1949, nb, 95 minutes)
Le Silence de la mer (Jean-Pierre Melville, 1947-1949, nb, 85 minutes)
La Bataille du feu (autre titre : *Les Joyeux conscrits*, Maurice de Canonge, 1948-1949, nb)
Retour à la vie, 5 sketches (1949, nb, 120 minutes)

1950
Le Grand Rendez-vous (Jean Dréville, 1949-1950, nb, 105 minutes)
Le Grand Cirque (Georges Péclet, 1949-1950, nb, 120 minutes)

1951
Casabianca (Georges Péclet, 1950-1951, nb, 84 minutes)

1952
Nous sommes tous des assassins (André Cayatte, 1952, nb, 115 minutes)

****

Cette chronologie est fondée sur les films mais elle s'inscrit dans un contexte général dont il est utile de connaître les grandes lignes. Sur le plan politique et national, c'est la reconstruction qui caractérise ces années. La mise en oeuvre partielle des objectifs politiques de la Résistance, les nationalisations, l'instauration de la sécurité sociale, le vote des femmes datent des années 1944-1946, de même que la réaffirmation de la centralisation politique traditionnelle. Après 1947, les alliances politiques de

la guerre sont officiellement rompues, la vie politique est de plus en plus polarisée, mais les acquis ne sont pas remis en cause. La fin de la décennie est marquée par la guerre froide et l'anticommunisme.

Les conditions de vie sont très difficiles et ces années sont le témoin de conflits importants comme les grandes grèves de 1947-1948. Sur le plan culturel, par contre, prévaut pendant un certain temps une vision optimiste d'un futur ouvert qui émane de l'esprit de la Résistance. La polarisation politique de la guerre froide affecte toutefois les sphères intellectuelles et cause des ruptures et des désengagements. Le sentiment de menace dû à la percée culturelle américaine est très marqué.

Les procès de l'épuration ne sont pas tous terminés, mais la virulence a diminué au fil du temps et les premiers « épurés » commencent à se faire entendre de nouveau. Le souvenir de la guerre subit de fortes remises en cause alors que le maréchal Pétain est défendu de plus en plus ouvertement et que la Résistance est durement vilipendée au tournant des années 1950. La critique de l'épuration et les procès de résistants, deux questions douloureuses, confluent et s'additionnent. Ces grandes tendances ne sont pas sans effet sur le cinéma de cette période, surtout pour les films sur la guerre et la Résistance, mais les films ont aussi leur rythme propre et il serait indu de vouloir à tout prix les faire correspondre à ce cadre rapidement ébauché.

Si le Service cinématographique des armées n'est plus directement maître d'oeuvre des films de fiction sur les militaires français, l'armée, comme institution, veille, et elle dispose toujours d'un censeur à la Commission de contrôle des films cinématographiques. Elle fournit conseillers et matériel pour les tournages qui la concernent. Les civils se reconnaîtront plus encore dans *Le Silence de la mer* qu'ils n'ont pu le faire dans *Jéricho* ou *Le Père tranquille*, grands succès d'après-guerre. Les longs métrages de fiction que nous verrons dans ce chapitre ouvrent de nouvelles perspectives de la mémoire résistante.

Les parachutistes de la France combattante

Avec les deux époques de *Bataillon du ciel* [1] qui sortent en salles en mars et en avril 1947, ce sont les parachutistes de la France combattante qui se retrouvent pour la première fois à l'écran. Le scénario est de Joseph Kessel[2]. La première époque montre l'entraînement des parachutistes français dans un petit village d'Angleterre, alors que la seconde époque traite de leur arrivée en France et les actions de sabotage qu'ils doivent mener à bien sur les arrières de l'armée allemande au moment du débarquement de Normandie. Kessel a fondé son épopée sur les

---

1. *Bataillon du ciel* (Alexandre Esway, 1946-1947, nb, deux époques : *Ce ne sont pas des anges*, 77 minutes, et *Terre de France*, 84 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

2. Joseph Kessel, « Le Bataillon du ciel » *in L'Armée des ombres*, Paris, Plon, 1990, p. 335-480. Ce recueil de romans, récits et articles rassemble l'ensemble des textes de Joseph Kessel consacrés à la guerre et, pour l'essentiel, écrits à cette époque. *Le Bataillon du ciel* a été publié chez Julliard en 1947 sous la forme de courtes scènes, alors que Kessel avait auparavant entrepris le découpage du texte avec le scénariste Marcel Rivet.

exploits du colonel Bourgoin (le personnage de Bouvier dans le film) et de ses parachutistes dont les témoignages lui furent essentiels. Ce film est aussi un hommage à l'allié britannique.

Les conditions de production, le financement, le lancement de *Bataillon du ciel* lui confèrent un statut officiel. Le tournage fut long, les conditions difficiles et le film a survécu à un changement de réalisateur en cours de tournage; mais le soutien financier de l'État ne fera pas défaut[3]. La dédicace du film est claire :

> Les ministères de l'Information, de l'Air et de la Guerre français et britanniques, et la Royal Air Force ont voulu, permis et encouragé la réalisation de « BATAILLON DU CIEL ». Ce film est dédié à la gloire et à la mémoire des parachutistes de la France combattante.

Les spectateurs découvrent alors une première partie qui s'apparente au documentaire, montrant la vie quotidienne des parachutistes, leur dur entraînement, leur impatience d'en découdre avec l'ennemi. C'est une histoire de camaraderie virile, où les anciens de Lybie et les nouveaux vont finir par former une équipe compétente et soudée. C'est un groupe d'hommes jeunes, célibataires, dans la droite ligne des recrues de la France libre. C'est l'action militaire et l'incorporation dans un corps d'armée qui les motivent. Ils ont rejoint la France combattante dès ses débuts pour les uns, ou après un détour et souvent une incarcération en Espagne pour les

---

3. AN $F41^{367}$, liasse 21, bordereau d'envoi du sous-secrétariat d'État à la présidence du Conseil et à l'Information à M. Thuillier, Bureau des contrôles comptables (CNC), 5 octobre 1946.

autres. Ils n'expriment aucune opinion politique. Ce sont de fortes personnalités pour la plupart, mais c'est le groupe qui domine.

La seconde partie présente des actions individuelles alors que les parachutistes de l'avant-garde ont reçu pour mission de saboter les arrières de l'armée allemande et de retarder son intervention contre l'armée de Patton. Chacun accomplit sa tâche, plusieurs y laissent leur peau. La critique n'a pas tellement apprécié cette seconde partie qui ne tiendrait pas les promesses de la première. L'action se dilue, les invraisemblances sont plus marquées. *L'Écran français* (11 mars et 12 avril 1947) marque sa conception de l'histoire en opposant la sobre exaltation d'une communauté virile dans la première partie, à la succession d'exploits accomplis dans l'individualité de la vie clandestine dans la seconde partie. Dans *France d'abord*, Georges Terrane écrit que les films de guerre « [...] ne seront des réussites que dans la mesure où la présence de l'homme sera collective ou réduite au minimum dans l'extériorisation des individualités[4] ». Il se désole aussi de ne pas voir reconnue « l'aide prépondérante apportée par les FFI à leurs camarades de combat ».

Le choix de la distribution en deux époques agace[5]. Claude Mauriac, dans *Le Figaro littéraire* du 3 mai 1947, le regrette aussi et ajoute que le meilleur de la première partie s'approche du

---

4. *France d'abord*, n° 196, 1er mai 1947, p. 7.

5. *France au combat*, 10 avril 1947; *Franc-Tireur*, 22 avril 1947; *Le Figaro*, 18 avril 1947; *Opera*, 23 avril 1947. Tous regrettent le film à épisodes qui fractionne l'intérêt, détruit la continuité, empêche l'ensemble de conserver son caractère de fresque.

documentaire, de même le pire de la seconde, car le style du documentaire échoue là où le documentaire ne se conçoit plus. Au cinéma, Mauriac considère que l'art est moins de montrer que de suggérer. Il juge ainsi que la scène de l'exécution capitale est manquée parce qu'elle est dépourvue de vérité dans l'exacte mesure où elle s'en veut la rigoureuse reproduction[6]. Dans les colonnes de *Ce Soir* (19 avril 1947), G. Badia attendait du film « qu'il portât témoignage [...] qu'il fût vrai. » La critique revient constamment sur cette recherche de la vérité et de l'authenticité.

Ce film montre les qualités requises chez ces hommes engagés : volonté, courage, endurance, esprit de solidarité et de sacrifice. La fermeté et une grande perspicacité caractérisent les chefs du bataillon. Le capitaine saura comment mater l'un ou faire qu'un autre surmontera sa peur. C'est dire que tous peuvent en être et qu'ils apprendront à surmonter leurs défaillances. Même si les scènes d'exécution d'otages et de torture sont habituellement qualifiées de poncifs par la critique, il s'agit d'un des rares films où il est admis ouvertement qu'on puisse parler sous la torture sans être un traître[7].

Un milicien est bien identifié au début du second film. Il a pour tâche d'incarner la face sombre de l'Occupation. Il est servile

---

6. Cette scène se trouve dans la seconde époque (*Terre de France*, 67'-68'). Il s'agit de l'exécution par les Allemands de quelques hommes du commando arrêtés en mission et de civils qui hébergeaient le colonel Bouvier ou dont les maisons servaient de lieux de ralliement aux FFI locaux.

7. *Terre de France*, 62'-64'. C'est Véran, un des parachutistes, qui indique où se trouve le PC de son capitaine. Il sera ensuite fusillé avec les autres prisonniers et otages.

et ses maîtres allemands le méprisent. A l'inverse, les jeunes FFI sont enthousiastes et le manque d'armes, mentionné souvent, ne les arrête pas. Ils sont représentés comme des amateurs qui, tant bien que mal, ont un rôle supplétif, alors qu'on sait que l'action réelle des FFI bretons fut essentielle. C'est un aristocrate patriote, Brandoz, qui héberge ces jeunes sur ses terres. Il a les gendarmes de son côté. Il y a donc là un bel esprit d'union.

Le débarquement est attendu avec grande impatience. La population civile française est amicale, attentive et prête à l'action. Le livre donnera le même son de cloche. Le colonel Bouvier déclare au capitaine Férane : « On nous racontait qu'il y avait un tas de salauds en France. S'il y en avait eu tellement, ni vous ni moi, mon vieux Férane, ne serions en vie à l'heure qu'il est...»[8] Pourtant, le personnage de Férane est inspiré du lieutenant Marienne et ce dernier, dans la réalité, est abattu par un agent français de la Gestapo peu de temps après son arrivée en France. Le film renforce cependant l'idée que les dangers viennent uniquement des occupants. Férane, qui arrive en éclaireur avant le gros du bataillon, saute n'importe où, sans équipe de réception au sol. Un jeune homme le trouve par hasard et le mène au chef local, l'aristocrate Brandoz qui écoutait au même moment le message radio d'Eisenhower. Il croit ainsi bien faire et Férane s'y est laissé mener avec tout autant de confiance (*Terre de France*, 4'- 5'45").

8.Joseph Kessel, *op. cit.*, p. 425.

La situation réelle en Bretagne était toutefois loin d'être rassurante car d'importantes forces furent déployées contre la Résistance et les commandos de parachutistes envoyés en prévision du débarquement. Elles comprenaient des éléments de la Gestapo (Allemands et Français), de la Milice, des SS, de la Wehrmacht, des bataillons russes de l'Armée Vlassov et des tueurs de la Milice Perrot[9]. Il ne reste plus que les Allemands, mais le film distingue toutefois la Wehrmacht et les SS, et un milicien français. Disparus les Russes renégats et les autonomistes pronazis du Parti national breton. Il y a un resserrement sur le conflit franco-allemand qui limite la représentation des forces en présence. Ce resserrement ne vise pas seulement les ennemis, mais également les alliés. Il n'est pas fait mention de la brigade parachutiste Special Air Service (SAS) dont le régiment du lieutenant-colonel Bourgoin fait partie et c'est le silence complet sur les six équipes Jedburgh qui les ont aidés sur le terrain en liaison avec la Résistance locale[10].

Au moment du tournage du film, l'histoire des équipes Jedburgh et des groupes SAS reste encore à faire. En 1964, Henri Michel déplore que ces groupes alliés, extrêmement importants pour

---

9.Henri Noguères, en collaboration avec Marcel Degliame-Fouché, *Histoire de la Résistance en France de 1940 à 1945*, V. *Au grand soleil de la libération 1er juin 1944 - 15 mai 1945*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 283-284.

10.Les SAS sont composés de troupes régulières mais sont parachutés par petits groupes composés chacun d'une dizaine d'hommes pourvus de moyens radio. Leur mission est de créer la plus grande désorganisation chez l'ennemi. Ils font du renseignement et des sabotages, diffusent de fausses nouvelles, coopèrent avec la Résistance et préparent des terrains d'atterrissage pour les divisions aéroportées. A partir du débarquement, 93 équipes Jedburgh seront parachutées en France. Chacune est composée d'un Britannique, d'un Français et d'un Américain, dont deux officiers et un opérateur radio. Leur mission est de fournir un état-major aux groupes clandestins locaux, d'inventorier leur matériel et de pourvoir à leur équipement (d'après Henri Bernard, *Histoire de la Résistance européenne*, Verviers, Gérard & Co., 1968, p. 176-181).

comprendre et mesurer l'action de la Résistance clandestine, n'aient pas encore été l'objet d'études. Leur histoire restait anecdotique[11]. Par contre, ils ne pouvaient être inconnus de l'équipe de tournage. Kessel lui-même a tenu compte des récits des participants français à ces missions.

La Résistance intérieure se résume aux jeunes FFI, leur protecteur officier de réserve, et un cheminot rapidement entrevu dans une courte scène de sabotage effectuée par un des parachutistes. Les FTP sont complètement absents. La vision de la Résistance intérieure est plus positive dans le texte de Kessel, tant en ce qui concerne la valeur de l'aide de la Résistance que l'aveu de la méconnaissance de la Résistance intérieure de la part des parachutistes. L'épisode du cheminot, entièrement dialogué dans le livre, est très explicite à ce sujet[12]. Dans le scénario, une remarque méprisante d'un ancien de Lybie réduit l'engagement des résistants de l'intérieur à un prétexte pour ne pas joindre la France libre : « Quand c'est pas l'truc de la Résistance, c'est le

---

11.Henri Michel, *Bibliographie critique...*, p. 85. Les sources relatives à ces groupes sont dans les archives anglaises et américaines, mais Henri Michel affirme que le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale est en possession d'un relevé de faits des équipes Jedburgh rédigé par les Anglais, de même que d'un historique général établi par les Américains.

12.Joseph Kessel, *op.cit.*, p. 399. C'est un dialogue entre deux parachutistes dont la mission est de détruire un tunnel ferroviaire.

Brizeux : (au Gorille) *Tout de même, ils ne sont pas mal, les gars qui sont restés. On grimpe sur leur loco, on leur flanque un revolver sous le nez, et c'est tout juste s'ils vous embrassent pas. Et comment qu'ils vous aident pour le boulot!*

Les trois hommes accomplissent leur tâche et s'éloignent rapidement de la voie ferrée. Le tunnel explose.

Le Gorille : (au mécanicien) *Il ne te reste plus qu'à t'engager, maintenant.*

Le mécanicien : *Il y a un moment que c'est fait [...] Je suis dans un réseau depuis 41.*

coup de l'Espagne... Facile! J'étais pas là pour y voir![13]» Le film rend finalement hommage à ceux qui sont passés par l'Espagne pour rejoindre Londres (6'- 8'), mais la scène du cheminot n'est plus dialoguée. Ceux qui sont partis sont mieux représentés que ceux qui sont restés, l'engagement militaire étant le plus valorisé. La distance psychologique est grande par rapport au résistant de l'intérieur. Le double choix de résister et de rester en France place ce dernier dans une dynamique tout à fait différente, dans un rapport de force à la fois militaire et politique. Militaire au sens où le résistant se trouve face à une armée conventionnelle d'occupation, et politique parce qu'il se trouve isolé dans un contexte national attentiste, sinon hostile à son engagement. Cette guerre de libération est donc militaire et politique.

Bataillon du ciel n'est pas une adaptation à proprement parler. Le texte a été publié en 1947 sous la forme de courtes scènes déjà conçues pour le cinéma. Le texte est avare d'émotion, c'est le film qui lui donne sa charge émotive. Dans le livre, la dernière scène de la première partie, *Ce ne sont pas des anges*, tient en deux lignes : tous les parachutistes ont sauté, la carlingue est vide, l'Anglais referme la trappe. Dans le film, cette carlingue vide est prise en long plan fixe pendant les 35 dernières secondes.

L'axe historique du film privilégie la France libre et l'action des unités militaires, réduit le conflit à une dimension

---

13.BIFI, CF, découpage et dialogue de *Bataillon du ciel*, 1. *Angleterre*, p. 58.

franco-allemande, présente la France occupée comme un pays en guerre, minimise la Résistance intérieure, dévalue l'action des FFI. Il s'inscrit dans la vision dite gaullienne de la guerre. Comme *Fils de France*, *Bataillon du ciel* est une oeuvre de fiction dont l'objectif est de rendre hommage aux militaires français. L'entraînement que le spectateur voit à l'écran dans le premier film ne prépare pas à la mission essentielle des parachutistes, c'est-à-dire à des opérations de guérilla, de sabotages et de harcèlement. Un film en hommage à l'armée peut-il faire l'apologie de la guérilla?

Les performances professionnelles de ces parachutistes sont bien réelles mais la presse communiste ne se prive pas de critiquer le second film en l'accusant de s'éparpiller dans l'action individuelle. Le problème ici ne résiderait pas tant dans l'individualisation de l'action, mais bien dans le fait que ce soit l'armée elle-même qui soit engagée dans ces actions de guerre non conventionnelle. La guérilla, c'est un peu la chasse gardée des communistes. Ils ont une image bien précise de ce que doit faire une armée régulière et ils se définissent largement en fonction de leurs différences.

Bataillon du ciel fera l'objet d'au moins cinq télédiffusions : à l'ORTF en juin 1960, en 1969, en 1970, en avril 1972, et à TF1 le 11 et le 18 juin 1984. Il sert surtout à des fins commémoratives lors des anniversaires de l'Appel du 18 juin. L'hommage aux parachutistes de la France combattante est toujours

de mise mais le film perpétue aussi ses autres choix historiques mentionnés plus haut, soit la réduction du conflit à sa dimension franco-allemande, la présentation de la France occupée comme un pays en guerre, la dévalorisation du rôle de la Résistance intérieure et des FFI.

Détour par la Norvège

En février 1948 sort sur les écrans *La Bataille de l'eau lourde* [14]. Le film raconte une mission de sabotage accomplie par un commando norvégien en 1943. L'usine de distillation de l'eau lourde se trouvait à Rjukan, dans la région montagneuse du Telemark, au sud de la Norvège. Elle était essentielle au programme de recherches allemand sur la bombe atomique. Une première mission de destruction de l'usine échoue et les Anglais passent le relais à un commando de soldats norvégiens réfugiés à Londres.

C'est la première fois que le cinéma français s'intéresse à la Résistance ailleurs en Europe. La France n'est toutefois pas absente de cette histoire car, en 1939, elle s'intéresse de près aux réserves d'eau lourde de l'usine de Rjukan. C'est Frédéric Joliot-Curie qui avait pressé le ministre des Armements, Raoul Dautry, d'entreprendre des démarches pour obtenir le stock disponible. L'eau lourde avait été acheminée en France puis en Angleterre au moment de la campagne de mai-juin 1940. Après l'invasion de la Norvège, les

---

14. *La Bataille de l'eau lourde* (Jean Dréville et Titus Viebe Muller, coproduction France-Norvège, 1947-1948, nb, 97 minutes). Visionnement public, Vidéothèque de Paris, 9 octobre 1992.

Allemands durent reconstituer de nouvelles réserves, mais le sabotage du commando les empêchera cette fois de les transporter en Allemagne.

C'est une histoire extraordinaire que Jean Dréville découvre quand Jean Marin en fait le récit dans *France Illustration* [15]. En Norvège, le réalisateur Titus Viebe-Muller avait déjà un projet en route mais il éprouvait beaucoup de difficultés. Jean Dréville et Jean Marin se rendent alors à Oslo pour voir si une collaboration est possible et un accord de coproduction est finalement signé. Les Français apportent un tiers du capital nécessaire à la production[16]. Le tournage commence en mars 1947 et le film est terminé au mois d'août suivant.

Le scénario norvégien est jugé mauvais et un nouveau scénario est préparé à partir du reportage de Jean Marin. C'est aussi ce dernier qui signe le commentaire avec Pierre Laroche et qui le lit dans le film. Sa voix est bien connue des spectateurs français car Yves Morvan, alias Jean Marin, ancien officier de marine, était devenu éditorialiste du programme *Les Français parlent aux Français* pendant la guerre. Jean Lacouture dit de lui qu'il représentait alors la tendance la plus conforme aux vues du général de Gaulle[17].

15.« Pourquoi l'Allemagne n'a pas fabriqué la bombe atomique », *France Illustration*, 13 et 20 avril 1946. Jean Marin a publié un autre récit sur le sujet, « L'Épopée de l'Eau Lourde », dans la *Revue de la France Libre*, n° 43, décembre 1951 et n° 44, janvier 1952.

16.Claude Guiguet et Emmanuel Papillon, *Jean Dréville. Propos du cinéaste. Filmographie. Documents*, Paris, Dujarric, 1987, p. 145.

17.Jean Lacouture, *De Gaulle*, 1. *Le rebelle 1890-1944*, Paris, Seuil, 1984, p.405.

Les interprètes du film sont les protagonistes eux-mêmes, sauf deux comédiens professionnels qui restent anonymes, en remplacement d'un membre du commando qui était décédé et d'un autre qui refusait de participer au tournage. On y voit donc des savants, des agents français et alliés, les parachutistes des corps francs norvégiens et des membres de la Résistance norvégienne. Le film a connu un très grand succès, tant auprès de la critique que du public.

Le reportage, qui devint le scénario, avait séduit le cinéaste car il contenait tous les éléments d'une bonne histoire et était en plus authentique. Dréville accorde aussi une grande importance à la perspective de tourner avec les véritables participants de cette aventure, qui collaborèrent d'ailleurs au scénario, afin que tout ce que contient le film soit incontestable[18]. Dréville croit que cette rigueur a été bénéfique pour le film et elle justifie son succès dans une période où, écrit-il, on était saturé d'histoires de guerre plus ou moins fabriquées et pas toujours crédibles, jouées par des comédiens sur des scénarios qui manquaient d'authenticité.

L'authenticité est une préoccupation que partagent d'autres cinéastes; pensons à René Clément pour *La Bataille du rail*, à Jean-Paul Le Chanois pour *Au coeur de l'orage*. Ils ont tendance à croire que l'authenticité de l'histoire garantit celle de sa représentation, que si la réalité ne peut être contestée, ainsi en est-il de l'interprétation qu'ils en font. Ils ne croient pas qu'ils interprètent, ils croient plutôt restituer les faits dans leur

18.Correspondance avec l'auteur, 14 février 1993.

vérité, et c'est cette vérité qui donne son caractère incontestable, indiscutable aux événements et, par extension, aux films qui les montrent. C'est ainsi qu'il est possible de comprendre ce qui a été dit plus haut à propos de l'illusion de créer des sources historiques. Le Chanois est allé le plus loin dans cette affirmation parce qu'il a pu utiliser des scènes tournées au maquis.

Jean Dréville voulait d'ailleurs que le contenu du film soit incontestable. Cette préoccupation n'était sans doute pas aussi importante au moment du tournage de ce film, mais elle l'est devenue pour Dréville, *a posteriori*, car il a dû subir un tir de barrage de la critique pour son film sur l'opération Torch, le débarquement américain en Afrique du Nord en novembre 1942 (*Le Grand Rendez-vous*, 1950). L'intérêt pour la Résistance norvégienne a des avantages : il permet de toucher le sujet « Résistance » tout en évitant la Résistance française. On sait que dans l'immédiat après-guerre, ce sujet faisait l'objet d'une surveillance étroite de la part du Service cinématographique de la Commission militaire et de la Censure militaire. Le sujet continue d'être surveillé par les organes permanents de la Commission de contrôle et le passé des équipes de tournage reste d'actualité dans le milieu cinématographique.

Jean Dréville dit n'avoir pas eu connaissance de l'existence du Service cinématographique de la Commission militaire[19]. Pourtant, il avait subi des sanctions au moment de l'épuration de la

19.Correspondance avec l'auteur, 14 février 1993.

profession en 1945. Ces services gravitaient dans des sphères rapprochées[20]. Dréville avait tourné plusieurs films pendant l'Occupation, dont un à la Continental, *Annette et la Dame blonde* (1941), assisté d'André Cayatte. Il avait siégé à la Commission de délivrance de la carte d'identité professionnelle, nouvelle mesure de contrôle instaurée en octobre 1940 et qui s'est révélée un instrument de persécution et d'épuration[21].

Enfin, Dréville avait vu son film *Annette et la Dame blonde* d'abord figurer sur la liste des films italo-allemands réalisés avec des capitaux allemands par des firmes allemandes et interprétés par des artistes français, pour ensuite être autorisé par la Censure militaire en décembre 1944 à condition que le générique mentionne, comme la trentaine d'autres films ainsi touchés, que le film est mis sous séquestre et exploité par l'administration des domaines[22]. Les profits reviennent donc au Trésor. Un autre film de Dréville, tourné en 1942, *Les Cadets de l'Océan*, avait quant à lui connu des interdits autant pendant l'Occupation qu'à la Libération. La censure allemande l'interdit puisqu'il arrivait sur les écrans en décembre

---

20.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, p. 414, Annexe n° XX « Statistiques des épurations de 1945 », D. Liste des techniciens inculpés. Le cinéaste reçut deux sanctions mineures, l'une de la Section professionnelle en mai 1945 qui consistait en une suspension sans traitement, et une autre par le Comité régional en septembre 1945, qui consistait en un blâme avec affichage sur le lieu de travail. Son cas est révisé en mars 1946 avec pour résultat une prorogation de six mois.

21.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 71 et 298-299 pour les noms des membres de la commission. Compte rendus des réunions des 17-18 juin 1942, archives de Roger Richebé, Cinémathèque française.

22.AN F42[131], Censure militaire, « Liste des films exploités par les domaines au profit du Trésor, réautorisés par la censure militaire ». C'est Jean Painlevé qui, le 8 décembre 1944, demande un visa de censure pour ces films afin de permettre une exploitation bénéficiaire des biens allemands mis sous séquestre par l'administration. Le capitaine Lhéritier accède à cette demande dans son compte rendu des séances du 12 au 15 décembre 1944.

1942, soit immédiatement après l'invasion de la zone sud et le sabordage de la flotte à Toulon. A la Libération, il est encore interdit à la demande du ministre de la Marine[23].

En termes de représentation de l'histoire, *La Bataille de l'eau lourde* permet de montrer la France de l'immédiat avant-guerre dans un rôle actif d'opposition à l'Allemagne, avec une volonté délibérée de contrecarrer l'avancement des Allemands dans ce domaine stratégique. La France est aussi posée à l'avant-garde de la recherche scientifique. C'est une image qui va à contre-courant de celle qui propose une France passive, déjà attentiste avant l'heure parce qu'instable et confuse. Cette image négative circule déjà sur les écrans du monde entier avec les films documentaires étrangers dont *Why We Fight* (*Pourquoi nous combattons*) de Frank Capra[24].

23.AN F42[131], Censure militaire, compte rendu de la séance du 6 octobre 1944.

24.Les références à la France sont dans le troisième film de la série, *Divide and Conquer* (Frank Capra et Anatole Litvak, 1942, nb, 57 minutes). Après avoir présenté l'action du maréchal Foch, l'homme de l'attaque, pendant la Première Guerre mondiale, le commentaire porte ensuite sur l'esprit qui préside à la construction de la ligne Maginot. Condensé saisissant de l'histoire militaire française (16'30" - 17'). En 1939, plutôt que d'attaquer, les Français s'enferment dans la ligne Maginot (17'30"). Hitler savait que la France était devenue une nation désillusionnée (18'20"). L'esprit français avait été transformé par la saignée de 1914-1918, l'échec de la SDN dans laquelle les Français avaient placé leurs espoirs de paix (18'50"), par la corruption de certaines élites (18'55"), par la cupidité des intérêts particuliers (19'). La confiance des Français dans leurs idéaux démocratiques est ébranlée. Sabotage, cinquième colonne, émeutes et grèves ont achevé de miner la France. Vers la fin, le film revient sur la situation intérieure française alors que des images d'archives montrent la signature de l'armistice à Compiègne : « The French delegation arrives to pay the final price of French disunity, and the treachery of some of its leaders » (51'50" - 52'10"). Le film se termine sur les images de De Gaulle, homme de la trempe de Foch.

Caméra dans le Vercors

L'année 1948 est pleine de contrastes dans la filmographie de la Résistance, puisqu'arrive sur les écrans le film tant attendu de Jean-Paul Le Chanois, *Au coeur de l'orage*[25]. Ce film s'inscrit dans une série de projets lancée par la Commission militaire du CNR, en accord avec les mouvements de Résistance du cinéma, dans le but de financer des films sur la Résistance. Commencé en 1944 pour ne sortir qu'en 1948, *Au coeur de l'orage* a connu une genèse difficile. Il a été l'objet de multiples remaniements dus au matériel filmé employé, à l'évolution de la conjoncture politique et aux pressions des anciens résistants[26]. Le film utilise trois sortes de matériel filmé : des images clandestines tournées dans le Vercors, des extraits d'actualités et des scènes reconstituées. Le Chanois a choisi de replacer les combats du Vercors dans un contexte plus large, celui de la guerre et d'une rétrospective des événements de 1940 à 1944.

Jean-Paul Le Chanois est le pseudonyme de Jean-Paul Dreyfus. Il abandonne ce patronyme au moment de la guerre pour adopter le nom de sa mère, moins révélateur dans le contexte antisémite de la France occupée en général et de l'épuration des Juifs dans son milieu professionnel. La vie et la carrière de Le Chanois sont

---

25.*Au coeur de l'orage* (Jean-Paul Le Chanois, 1944-1948, nb, 100 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Cette copie dure 84 minutes. Une quantité importante de documents relatifs au film se trouve dans le fonds Le Chanois (BIFI, collection Cinémathèque française). Le réalisateur y a déposé ses archives personnelles et le fonds est classé.

26.Pour une analyse des conditions de production de ce film, voir Sylvie Lindeperg, « *Au coeur de l'orage* : film palimpseste », *Cinémathèque*, n° 1, mai 1992, p. 78-91.

marquées par un engagement de longue date, surtout au moment du Front populaire. Il réalise un court métrage, *La Vie d'un homme*, sur Vaillant-Couturier, et un premier long métrage, *Le Temps des cerises* (1937-1938), film qui milite en faveur des pensions de vieillesse. Il est financé par le PCF et élaboré sous le label de Ciné-Liberté, coopérative de techniciens, d'ouvriers et d'artistes qui réalise des actualités populaires, des documents et des films romancés. Jacques Becker et Le Chanois (Dreyfus à ce moment) avaient aussi participé au tournage de *La Vie est à nous* de Jean Renoir en 1936, un film de propagande électorale pour le Parti communiste[27].

A l'origine du long métrage *Au coeur de l'orage*, il y a les événements du Vercors. Rappelons le tragique destin de ce maquis. Au début de 1943, sur le plateau du Vercors, vaste massif des pré-Alpes, Pierre Dalloz et Yves Farge y créent un camp retranché, en dehors du Service national Maquis et en liaison avec l'ORA giraudiste. Cette importante concentration d'effectifs au Vercors était contraire aux thèses du dirigeant du Service national Maquis, Michel Brault[28].

Les éléments rassemblés et armés dans le Vercors doivent assurer, à la veille du débarquement sur la côte méditerranéenne, une tête de pont permettant un déploiement massif de troupes

---

27.Robin Buss, *The French Through Their Films*, New York, Ungar, 1988, p. 38 et Raymond Chirat, *Le Cinéma français des années 30*, Paris, FOMA/5 Continents/Hatier, 1983, p. 48.

28.Claude Bourdet, *L'Aventure incertaine*, p. 245.

aéroportées sur les arrières de l'ennemi[29]. En quelques jours, au moment du débarquement en Normandie, les effectifs passent de 500 à 3000 hommes. Eisenhower opte pour une stratégie globale et les résistants sont ainsi engagés prématurément dans la lutte ouverte. Ils affrontent rapidement des troupes lancées contre eux en juillet 1944. Les maquisards reçoivent de l'armement léger et des instructeurs dans la première quinzaine de juillet, mais pas de renforts de troupes ni d'armement lourd. A la mi-juillet, les manoeuvres d'encerclement sont suivies de bombardements, puis d'un assaut final qui commence le 21 juillet. Le 23, les Allemands dominent le plateau et le bilan est terrible pour les maquisards et les populations civiles des villages environnants : environ 900 personnes périront.

Henri Noguères met en cause l'incurie des chefs militaires du Vercors et les carences du gouvernement, à Alger. Il fait la critique générale des maquis importants et des réduits qui connurent les plus lourdes pertes de la Résistance intérieure, sans compter les féroces représailles exercées par les Allemands sur les populations civiles dans ces zones de combat. Il dénonce l'utilisation tactique de ces groupes conçus pour la guérilla et non pour tenir une position coûte que coûte[30].

29.Henri Noguères en collaboration avec Marcel Degliame-Fouché, *Histoire de la Résistance en France de 1940 à 1945*, III. *Et du Nord au Midi... Novembre 1942 - Septembre 1943*, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 165 (témoignage de Roland Bechmann-Lescot qui deviendra responsable du génie du Vercors).

30.Henri Noguères, *op. cit.*, t.V, p. 163 et 318.

Un site mal choisi pour une vaste concentration d'hommes peu armés, des chefs incompétents, une action générale prématurée, des renforts qui n'arrivent pas malgré de multiples appels au secours, des centaines de morts. Ces événements ne correspondent pas à un sujet de choix pour célébrer la Résistance. Non pas parce qu'il s'agit d'une défaite, quoiqu'elle portât un dur coup tant au moral qu'aux effectifs, mais parce que ces événements révèlent des dissensions au sein de la Résistance au moment où ils se sont déroulés, et de nouveau au moment où ils sont évoqués. Le climat politique d'après-guerre envenime encore plus les choses. Le Vercors n'est pas non plus un haut lieu de l'action des FTP, groupes armés communistes.

Lors d'une réunion du Comité de libération du cinéma français tenue à Paris, c'est le producteur Émile Flavin qui, ayant eu connaissance de l'action de la Résistance dans le massif du Vercors, donne l'idée à Le Chanois d'envoyer des opérateurs sur place pour filmer les combattants et la lutte armée. En juin 1944, Félix Forestier, ancien opérateur d'actualités, prend la route de Lyon et rejoint le maquis du Vercors en voiture. Lorsque ce dernier est pris d'assaut, les opérateurs échappent aux massacres mais ils ont perdu presque tout leur matériel. Ils réussissent à sauver une partie des images tournées en enterrant les bobines dans les ruines d'un couvent[31]. Deux autres opérateurs, Weil et Coutable, ont rejoint Forestier sur place, mais sans grand avantage. « A partir du 7

31.BIFI, CF, fonds Le Chanois, pièce 78.

juillet, j'eus Coutable qui ne m'aida en rien et qui prit la fuite devant la bagarre[32]. »

Ce qui reste du matériel filmé à ce moment est bien maigre[33] mais le CLCF décide d'aller de l'avant et confie la réalisation du film à la Coopérative générale (CGCF) et à Le Chanois. La Coopérative est un pôle de production communiste[34]. Après avoir réalisé *La Libération de Paris* et *La Bataille du rail*, la CGCF entreprend ce nouveau film à partir des images recueillies dans le Vercors. Plusieurs versions de scénario et de montage vont alors se succéder jusqu'à la version finale sortie en 1948.

Le premier projet ne concerne que le maquis du Vercors, *Le Vercors (Wolfram)*, Wolfram étant le nom de code du maquis. Il sera complètement remanié et élargi, pour conter le développement de la Résistance en France et finalement insérer la Résistance dans l'ensemble du conflit mondial. La question principale reste toujours l'utilisation des documents historiques filmés sur place et leur insertion dans une vision historique particulière, celle des communistes. Pour le PCF, l'image de la « vraie France », c'est le peuple en marche, engagé dans l'action et qui lutte pour la liberté les armes à la main.

32.BIFI, CF, Le Chanois 62, « Note relative au film : *Vercors* », par Félix Forestier, Paris, 27 octobre 1944, p. 1.

33.BIFI, CF, Le Chanois 63. Félix Forestier fait état de toutes les scènes perdues, détruites ou trop endommagées, et des raccords ou des scènes à retourner pour faire un film sur le Vercors. Voir aussi Le Chanois 64, Plan de tournage. Ces documents donnent l'ampleur des reconstitutions et des images tournées après coup.

34.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 94 et suiv.

Le CLCF joue à fond la carte de l'authenticité et, au départ, souhaite que le film n'utilise que les documents authentiques, sans aucune reconstitution, pour faire un film d'environ 45 minutes[35]. Malgré les transformations du projet initial, l'authenticité restera le maître mot des projets, de la publicité du film, de la réception critique.

La représentation de l'histoire proposée par le film est contrée par les pressions exercées par le distributeur (Pathé), par l'Amicale des pionniers et combattants volontaires du Vercors, par l'évolution de la situation politique en 1946 et en 1947. Pathé se retire complètement du projet en 1947, au moment où le film est refusé pour la programmation du festival de Cannes en septembre de la même année. Quant à l'Amicale, le litige qui l'oppose à la Coopérative la met dans une situation embarrassante. Elle dénonce le caractère partisan du film et elle exige absolument des changements, car elle tient à ce film et espère une commercialisation prochaine[36].

Eugène Chavant, président de l'Amicale, énonce les changements convenus avec la CGCF se rapportant à la partie morale, c'est-à-dire

---

35.Compte rendu de la séance du CLCF du 10 novembre 1944 (archives de Marc Maurette) cité dans Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 127.

36.BIFI, CF, Le Chanois 88. Le dossier de ce litige contient 34 pièces. La première lettre d'Henri Ullmann (président de la section parisienne de l'Amicale) à la CGCF date du 4 octobre 1946 et ce n'est qu'en janvier 1948 que les deux organismes conviennent des changements à apporter. L'Amicale exige immédiatement un accord financier qui l'avantage avant même que ne soit amorti le prix de revient du film. Le film sort en avril et ne reste que deux semaines à l'affiche à Paris mais connaîtra toutefois une importante distribution en province et dans le cadre de projections spéciales lors de campagnes de financement pour les oeuvres sociales des organisations résistantes.

ceux qui affectent le contenu du film et qui visent à édulcorer le discours communiste :

> 1. Ils ajouteront des vues de la bataille de Londres dans des proportions suffisantes pour faire le pendant de ce qui paraît dans le film sur la bataille de Stalingrad.
>
> 2. Ils citeront Monsieur Rooswelt (*sic*) et Monsieur Churchill puisque Monsieur Staline est cité.
>
> 3. Par une phrase appropriée et placée après les sabotages F.T.P.F. [...] ils feront très nettement ressortir que le Vercors n'était pas F.T.P.F. Pour cela, ils ajouteront une photo du général Vidal [Delestraint][37].

La partie matérielle est l'entente financière qui alloue des versements à la caisse de secours de l'Amicale. Moyennant l'application de ces décisions, Eugène Chavant engage l'Amicale à soutenir le film. Qu'advient-il exactement des exigences de l'Amicale quant au film lui-même? La première exigence concernait la bataille de Londres. Le Chanois ajoute une séquence sur la bataille d'Angleterre et montre les bombardements sur Londres, la mobilisation générale de la population anglaise, y compris l'Armée du Salut, la Home Guard, les aviateurs, les marins et les soldats, les ouvriers qui produisent l'armement d'une armée en phase de construction, les femmes et les jeunes filles qui opèrent la DCA. La bataille d'Angleterre allait être gagnée mais il n'est fait cependant nulle mention de la signification de ce premier échec de l'Allemagne. « Pendant ce temps, le sort du monde se joue à Stalingrad... »

37.BIFI, CF, Le Chanois 88, lettre d'Eugène Chavant à Pierre Lévy, 11 janvier 1948.

La première séquence sur Stalingrad, car il y en aura une seconde, montre des images d'archives des combats en URSS et de l'effort industriel de Stalingrad, ville productrice de tracteurs reconvertie dans l'assemblage de chars, et dont les ouvriers sortent de l'usine pour aller directement au front. Le récit de la bataille s'interrompt en novembre 1942, alors que « le monde entier a les yeux fixés sur nous...», pour reprendre un peu plus loin et exposer aux spectateurs la contre-offensive soviétique, l'encerclement des Allemands, la reddition du général von Paulus et la désormais piteuse armée du Reich qui se met en marche vers ses lieux d'emprisonnement. Le narrateur insiste sur l'ampleur de cette victoire.

Le Chanois a donc ajouté des vues de la bataille de Londres mais certainement pas « en proportions suffisantes pour faire le pendant de ce qui paraît dans le film sur la bataille de Stalingrad ». Il n'est pas seulement question ici de minutes et de secondes, mais aussi des images - beaucoup plus de combats, de mouvement et d'offensive dans la partie soviétique - et du ton - beaucoup plus de vigueur, de volonté, de précisions sur l'importance de ce qui se passe à l'Est.

Puisque Staline était cité, l'Amicale exigeait que Roosevelt et Churchill le soient aussi. Le Chanois s'acquitte de cette exigence en une fraction de seconde coincée entre les séquences de la bataille d'Angleterre et celles des des Français libres, avec une apparition des trois dirigeants à l'écran.

La dernière exigence voulait que l'on souligne le fait que le Vercors n'était pas un maquis FTP, et que l'on ajoute une photographie du général Vidal [Delestraint]. Le graphique de la progression des attaques orchestrées par les Francs-Tireurs et Partisans de 1940 à 1944 reste dans la version finale et il n'est pas spécifiquement mentionné que le Vercors n'est pas FTP. La narration insiste sur l'ampleur des attentats et sur la coordination entre l'Armée secrète et le haut commandement allié dans les plans de destructions et d'instruction militaire des maquisards. Les images montrent effectivement des destructions et des maquisards qui apprennent le maniement des armes. Commence ensuite une séquence (20'- 23') qui rend hommage au général Delestraint. Là, Le Chanois est allé bien au-delà de ce que l'Amicale exigeait puisqu'elle ne demandait que l'ajout d'une photographie.

Cette séquence reconstitue l'arrestation du général Delestraint, montre six photographies de lui, dont cinq en uniforme et une en civil, présente sa maison, son carnet de prisonniers, cite ses paroles et ses écrits. Il ne s'agit pas d'un simple collage, Le Chanois ayant mis beaucoup de soin au tournage, avec des surimpressions et des enchaînés. Le général Delestraint est le seul personnage du film à recevoir une telle attention, sauf pour les très brèves apparitions à l'écran du jeune colonel Fabien, mort pendant la campagne d'Alsace, et de l'écrivain Jean Prévost, mort dans le Vercors.

La séquence dénonce aussi le « jourjisme » des autres militaires, dont la responsabilité est engagée dans ce désastre. Le Chanois prend prétexte des paroles et des écrits de Delestraint pour vanter les mérites de la tactique des communistes. Effectivement, Delestraint s'était peu à peu rangé du côté des communistes en ce qui a trait à la stratégie de l'action immédiate.

A propos de la tradition militaire, Le Chanois choisit la référence à Foch puisque c'est l'homme de la contre-attaque et de la victoire, sur la Marne en 1914 et sur la Somme en 1918. Il évite du même coup de rappeler l'existence du compagnon d'armes du général Delestraint en tant que spécialiste de l'armée blindée, et c'est de Gaulle[38].

L'Armée secrète est sous commandement gaulliste. Delestraint est chargé de diriger cette armée en octobre 1942, au grand dam d'Henri Frenay qui se considérait comme le plus compétent pour occuper ce poste, surtout que son mouvement, Combat, fournissait les forces paramilitaires les plus importantes[39] et donnait même le nom de l'ensemble de ses formations, Armée secrète, à la nouvelle

---

38.A la fin des années 1930, le colonel de Gaulle est le subordonné du général Delestraint et les deux hommes sont très liés pendant la période 1936-1939, le temps de la croisade pour les chars, dont Delestraint est un des meilleurs spécialistes français. Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 591.

39.Henri Frenay, *La Nuit finira*, 1. *Mémoires de Résistance 1940-1943*, Paris, Opera Mundi, 1973, p. 307 et 313. Frenay dit avoir cédé à la consigne que Jean Moulin lui rappelle : séparer radicalement les formations paramilitaires de nos organisations, car si elles sont confondues au sommet, elles le seront à tous les autres niveaux. Frenay écrit : « Ce sacrifice que je fais sur l'autel de l'unité m'est pénible. A mes yeux, cette décision est injuste, elle témoigne à mon égard d'une méfiance née de la jalousie, que je n'ai pas méritée; enfin et surtout, j'en redoute les conséquences. » (p. 313)

organisation unifiée. Une difficulté d'interprétation supplémentaire s'impose à Le Chanois si on prend pour acquis que c'est l'engagement prématuré du maquis qui a causé sa propre perte. La stratégie d'action immédiate des communistes est justement axée sur un engagement de tous les instants. Critiquer l'engagement prématuré, n'est-ce pas aussi, indirectement, prêcher l'attente?

Le climat politique au moment de la sortie du film est défavorable au PCF. Le tripartisme ne dure pas au-delà du printemps de 1947 et, une fois les communistes expulsés du gouvernement, une controverse à propos du Vercors oppose les gaullistes et les communistes. Rémy accuse Fernand Grenier d'avoir abandonné le maquis à lui-même alors que Grenier était commissaire à l'Air dans le gouvernement d'Alger au moment des événements, à l'été de 1944[40]. Fernand Grenier avait conservé les pièces relatives à l'opération « Patrie »[41], et il répond à Rémy dans *Les Lettres françaises* du 23 octobre 1947. Grenier y écrit que c'est « par anticommunisme que le général de Gaulle abandonne froidement toute aide aux FFI de la zone sud et tout spécialement au Vercors ». Cette accusation est plus compatible avec l'ambiance de 1947 que celle de 1944 car le Vercors n'est pas un maquis FTP. Les communistes n'entendent pas toutefois se laisser accuser d'avoir abandonné les combattants du Vercors : ils déclenchent une véritable offensive dans la presse.

---

40. *Carrefour*, 1er octobre 1947.

41. Grenier avait entrepris des démarches pour former un groupement aérien afin de venir en aide aux combattants du Vercors. L'unité spéciale s'appellerait « Patrie ». Grenier dit avoir fait face à un véritable sabotage de son projet par les responsables à Alger. Fernand Grenier, *C'était ainsi...(1940-1945)*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 247-251.

La presse communiste publie même un court récit de littérature jeunesse sur le sujet[42]. Ce récit fait la critique de la tactique, des événements et des abandons qui ont mené à la perte de ce grand maquis; y sont repris point par point tous les arguments de Fernand Grenier. Il affirme aussi l'importance des images tournées pour leur fonction de témoignage car, dans un proche avenir, « il sera bon de montrer à nos enfants des témoignages qui prouveront que la liberté ne peut être un vain mot, en France. Quel meilleur témoin que le film?[43]» La chronologie du tournage nous indique l'ampleur des reconstitutions faites par Le Chanois, mais le récit présente comme authentiques les images tournées dans le Vercors. Détail ironique, Gilbert, le héros, arrive à Grenoble avec sa caméra et ses magasins de pellicule. Au contrôle de la Sûreté nationale, il dit qu'il travaille pour la Continental. Le Chanois avait aussi travaillé, clandestinement, pour la Continental, et c'est justement pour cela qu'il est écarté de la direction du CLCF au profit de Louis Daquin. Dans ce récit, le travail à la Continental est une couverture parfaite.

Il y a là, en raccourci, tous les éléments repris par la presse au sujet de l'action engagée dans le Vercors. Le film n'est pas encore sorti, car il arrive sur les écrans le 30 avril 1948,

---

42.Jacques Friedland, *Une caméra dans le Vercors*, Paris, Éditions d'Hier et d'Aujourd'hui, s.d. (probablement automne 1947), 31 p. (coll. « Jeunesse héroïque » n° 73). Il s'agit d'une collection jeunesse publiée avec le concours de l'Association nationale des anciens FTPF-FFI dans le but de « faire revivre pour ses lecteurs les plus belles actions des jeunes dans les combats de la Résistance et de la reconstruction. » Cette petite revue est bimensuelle et, à ce rythme, le n° 73 parait au moment de la controverse de l'automne 1947.

43.Jacques Friedland, *op. cit.*, p. 15.

mais c'est dans l'atmosphère tendue de la guerre froide qu'il navigue vers sa sortie commerciale. Sans grande surprise, c'est surtout la presse de gauche qui lui réserve un accueil enthousiaste. Le point essentiel reste l'authenticité, autant pour la maison de production que pour le réalisateur et la critique.

La Coopérative générale parle d'exactitude, de vérité historique, d'objectivité scrupuleuse[44]. Hommage est rendu aux photographes et aux opérateurs clandestins crédités d'un large travail accompli pendant l'Occupation[45] alors que le plan de tournage trahit l'ampleur des scènes tournées ultérieurement. On ne peut nier que des opérateurs ont effectivement risqué leur vie pour obtenir des images clandestines, mais la prétention est exagérée pour une bonne part des images utilisées dans *Au coeur de l'orage*. Le Chanois écrit lui-même que les documents tournés et retrouvés dans le Vercors étaient insuffisants; qu'il a fait des prises de vues à Paris; reconstitué les principaux combats du Vercors et même le poste de commandement de Saint-Martin où il a filmé la visite du Général Descour au quartier général du Vercors[46].

Les difficultés de tournage sont réelles. Dans *L'Écran français* (4 mai 1948), Raymond Barkan écrit : « Ces images simples, dures, âpres, impitoyables comme le furent les combats abondent en gros plans d'une stupéfiante audace. » En parallèle, voici les

---

44.BIFI, CF, Le Chanois 80, feuillet de présentation du film par la CGCF.

45.BIFI, CF, Le Chanois 79.

46.BIFI, CF, Le Chanois 88, lettre de Le Chanois à Henri Ullmann, 9 décembre 1947.

propos de l'opérateur Félix Forestier dans sa note relative au film *Vercors*.

> [Il faudra] quelques raccords nécessitant un peu de mise en scène [...] je sais exactement ce qu'il faut et si ne j'ai pas cinématographiquement la matière, surtout au point de vue bagarre, cela est dû aux difficultés de réalisation quand on se trouve seul pour couvrir une action de telle envergure. Dans la bagarre on n'arrive pratiquement jamais à voir l'Allemand sur l'image; tout se passe en embuscade, soit à plus de mille mètres, soit la nuit et, pour rendre véridique un montage de bataille, il est indispensable de tourner quelques plans truqués; ces plans doivent être courts, pas chargés, faits dans la même note photographique que les documents réels.
>
> En dehors des difficultés de travail qu'il y a dans la bagarre réelle (Vous avez pu vous en rendre compte au cours de la libération de Paris, où malgré une quinzaine d'opérateurs, et des meilleurs, on ne voit jamais un Allemand se battre, jamais un char allemand tirer, et où souvent le public croit au chiqué, alors que nos camarades ont aussi risqué leur vie). Je vous rappelle que j'étais seul et sans moyen de transport, le Cdt. Thivollet (Geyer) me laissant bien tomber à ce point de vue[47].

Toutes ces réflexions ne sont pas du domaine public au moment de la sortie du film et c'est l'authenticité qui est célébrée partout. Georges Sadoul croit qu'*Au coeur de l'orage* comble une lacune du cinéma français, car s'il y a eu plusieurs reconstitutions - il cite *La Bataille du rail*, *Les Bataillons du ciel* - « dans le film de Le Chanois, presque tout est authentique et « pris sur le vif », l'essentiel étant les films tournés en pleine bataille du Vercors...[48] ».

47.BIFI, CF, Le Chanois 62, « Note relative au film : *Vercors* » adressée par Félix Forestier à Le Chanois, 27 octobre 1944.

48.*Les Lettres françaises*, 27 mai 1948.

Comme pour *La Libération de Paris* et *La Bataille du rail*, ce film a un rôle à jouer face aux films alliés.

> Après les films réalisés par les Américains, les Anglais et les Russes, c'est le grand film historique français que nous attendions, le film qui doit rallier les suffrages de tous les publics[49].

Il joue aussi un rôle dans le contexte politique immédiat alors qu'un fort courant pacifiste traverse la gauche communiste, effet cumulé de la guerre froide, de la politique de l'endiguement annoncée par Truman en 1947, des écueils que présente la réorganisation de l'Allemagne, sans oublier la question indochinoise. C'est aussi une période où, en France même, les communistes se sentent assaillis de toutes parts depuis leur éviction du gouvernement en mai 1947. Cette année est celle des grands bouleversements dans les relations internationales, et le PCF s'attaque à la politique extérieure de la France, tant dans l'empire que dans ses relations avec les anciens alliés, notamment les États-Unis, dont il rejette tout, argent, approvisionnement, culture, influence.

Le climat social est tout aussi difficile car la France connaît de dures grèves en novembre 1947 et en 1948. A la fin du film, les images et la narration amènent deux questions politiques particulièrement pressantes en 1947-1948 : le relèvement de la France et le sort de la Ruhr. Les besoins matériels sont immenses

---

49.BIFI, CF, Le Chanois 80, feuillet de présentation du film par la Coopérative générale.

et cet appel à la fin du film est lié au contexte économique, social et politique. L'accroissement de la production est une urgence et, dès novembre 1944, le plan de redressement de Pierre Mendès France (alors ministre de l'Économie nationale) avait fixé le choix de l'industrie lourde comme prioritaire. Le premier Plan de modernisation et d'équipement de la France, le Plan Monnet, est adopté en janvier 1947.

Dans l'immédiat après-guerre, l'urgence des nationalisations dépend de leur rapport avec la reconstruction. L'État doit avoir une autorité directe sur les secteurs qui commandent la reconstruction. S'il y a un ordre d'urgence dans les nationalisations, il y a d'abord un ordre d'urgence dans la reconstruction de l'économie française. Prenant exemple sur le premier plan quinquennal de l'URSS, Mendès France avait démontré que le programme français suivrait inévitablement le même ordre : l'équipement lourd; l'industrie de transformation; la construction immobilière; l'industrie légère; la production de biens de consommation[50]. Les conditions sont donc extrêmement difficiles pour les populations en 1947-1948; la pénurie se vit encore au quotidien.

La seconde question abordée en conclusion d'*Au coeur de l'orage* est celle de la Ruhr. Le Chanois fait dire au narrateur qu'il ne faut pas voir la Ruhr redevenir un arsenal. Il s'agit d'une revendication traditionnelle de la politique extérieure française,

---

50.Pierre Mendès France, *Oeuvres complètes*, II. *Une politique de l'économie 1943-1954*, Paris, Gallimard, 1984, p. 58-59 et 579.

c'est-à-dire une Allemagne affaiblie et un corridor rhénan développé en coopération avec la France. Bien français, le PCF avait réclamé son démembrement[51]. Le PCF sait que les inquiétudes anglo-saxonnes sont concentrées sur Moscou. En réclamant l'internationalisation de la Ruhr et sa séparation politique du reste de l'Allemagne, le PCF se place dans la droite ligne de la position française. En réclamant l'internationalisation totale, il cherche à éviter que l'URSS ne soit laissée en dehors des arrangements pour l'organisation de la partie ouest de l'Allemagne.

La critique inscrit le film dans une dernière actualité du printemps 1948, c'est-à-dire celle des pétainistes qui relèvent la tête dans la foulée d'un anticommunisme qui s'affiche de plus en plus ouvertement depuis le printemps 1947. Un Comité pour la libération du maréchal Pétain est formé à la mi-avril 1948 et cela fait dire au critique du *Canard enchaîné* que le cinéma s'élève ici à sa mission de grand témoin en évoquant la Résistance avec une force rare, à l'heure où on nous recommande l'oubli, où des efforts sont déployés pour honorer le déshonneur et transformer Pétain en Jeanne d'Arc[52]. Tout n'est cependant pas joué dans l'opinion publique car *Les Temps modernes* publie en août 1948 un sondage IFOP sur l'épuration, et 63 % jugent qu'il n'est pas temps de passer

---

51.Pierre Courtade, « Le problème allemand », *Cahiers du communisme*, 23^{e} année, n^{0} 7, juillet 1946, p. 594.

52.*Le Canard enchaîné*, 6 mai 1948.

l'éponge; 47 % pensent que l'épuration n'a pas été assez dure et 47 % estiment que Pétain doit rester à l'île d'Yeu[53].

La Résistance réagit aussi officiellement devant les efforts déployés pour réhabiliter Pétain. Le Comité d'action de la Résistance (CAR) est fondé en décembre 1948 lors d'un grand rassemblement à la salle Wagram. Son premier président est le général Cochet[54].

> [Le Comité d'action de la Résistance] est au-dessus de tous les partis politiques [et groupe] autour de lui des résistants authentiques qui se retrouvent pour lutter et remettre en honneur les vertus traditionnelles de courage, de conscience dans le travail et d'amour du bien public, telles qu'elles animaient notre action dans la clandestinité.
>
> La création du Comité d'action de la Résistance est le fruit de longs efforts [...] par plusieurs d'entre nous, émus et inquiets de l'offensive concertée et de l'insolente réapparition de ceux qui, naguère, s'étaient mis au service de l'ennemi et qui ont, aujourd'hui, l'incroyable prétention de reprendre la direction spirituelle de la France.
>
> [...] Le Comité d'action a pour but le maintien et l'exaltation de l'esprit de la Résistance. Ne pas laisser périr, ni salir, le souvenir de nos morts et de leurs actes, mener le combat contre les survivances du nazisme et du vichysme, refaire l'unité de la Nation sur les principes de la Résistance, en dénoncer les

---

53.Sondage cité dans *Les Idées en France 1945-1988*, Paris, Gallimard, 1989, p. 71.

54.*La Voix du maquis*, n° 65, 25 décembre 1948, p. 1. Ce journal est l'organe bimensuel de la Fédération nationale des maquis. C'est Romans-Petit, le chef historique du maquis de l'Ain, qui dirige cette publication. Le dernier numéro portant ce titre est le n° 79 du 24 septembre 1949. Le journal devient ensuite *La Voix de la Résistance française* à partir du n° 81 du 19 novembre 1949, mais garde son sous-titre, *La Voix du maquis*, et son cartouche « Refaire l'unité de la Nation sur les principes de la Résistance! » Il devient l'organe du Comité d'action de la Résistance.

> profiteurs, défendre les intérêts moraux et matériels des résistants, voilà notre dessein[55].

Depuis sa création jusqu'à aujourd'hui, le CAR est resté très vigilant quant aux survivances du nazisme et du vichysme. Il guette tout ce qui vient d'Allemagne et il identifie les journaux et périodiques néonazis qui pénètrent en France. Il les dénonce dans *La Voix de la Résistance* même quand le sujet n'est pas d'actualité et que tout le monde est occupé ailleurs.

De multiples fractures ont divisé la Résistance pendant la guerre. Après-guerre, elles se redéfinissent sur deux axes, gaulliste et communiste, et s'y ajoutent les remises en cause de la guerre froide. La genèse et la trajectoire d'*Au coeur de l'orage* portent les traces de ces tensions passées et présentes. C'est dans cette ambiance que les films entrepris et diffusés pendant la période 1947-1952 portent un autre regard sur la Résistance. La libération n'est plus seulement une fin; une autre face de la réalité, plus large et plus difficile, se présente sur les écrans. Les Forces françaises libres, la Résistance norvégienne, les maquis français dans la guerre, tous des sujets nouveaux qui ouvrent d'autres perspectives, notamment la distance entre la Résistance extérieure et celle de l'intérieur, et le recrutement hétérogène des résistants et des combattants.

55.Éditorial de Jean Pierre-Bloch pour le programme de présentation du film *Le Silence de la mer* organisée par le CAR, le 20 janvier 1949. Ce texte, « Unis à nouveau! », est repris dans *La Voix de la Résistance*, n^os 193-194, 31 décembre 1992, p. 37.

Entre 1949 et 1952, une dizaine de films sur la Résistance prennent l'affiche, dont la moitié en 1949 même. La chronologie, plus tassée dans les films de la première période d'immédiat après-guerre, se dilate un peu plus pour inclure les années 1942-1943, et aussi les semaines et les mois qui suivent la Libération (*Manon, Le Grand Cirque, Retour à la vie, Nous sommes tous des assassins*). Le récit se recentre de plus en plus sur l'individu dans l'histoire. Certains films embrochent les résistants de la onzième heure (*Le Bal des pompiers*, le sketch *Le Retour de René* dans *Retour à la vie*) et d'autres encore explorent les dérives de la Résistance et la souillure que le nazisme, même abattu, a laissée dans les coeurs (*Nous sommes tous des assassins*, le sketch *Le Retour de Jean* dans *Retour à la vie*). Comme l'écrit James Steel à propos de la littérature, le combat avec le monstre a laissé des traces; à la violence, il a fallu opposer la violence et l'homme a l'impression d'avoir été infecté par le nazisme[56]. Dans *Mon village à l'heure allemande*, le personnage de Pierre Le Meur n'est pas certain que « le venin mourra avec la bête »[57].

L'abîme intérieur d'Henri-Georges Clouzot

La sombre ambiance de l'immédiat après-guerre qui imprégnait *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné, revient sur les écrans avec

---

56.James Steel, *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991, p. 140.

57.Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande*, New York, Éditions de la Maison Française, 1945, p. 256.

Manon [58] d'Henri-Georges Clouzot, ce film jetant un regard impitoyable sur la corruption et la veulerie de la France libérée. Le cinéaste a bâti son film sur le canevas de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost écrit en 1731. Cette libre adaptation garde l'élan passionnel de Manon et de des Grieux, élan qui les portera jusqu'à la mort. Clouzot place cependant ses personnages dans la tourmente des combats et des lâchetés de la fin de la guerre.

Manon Lescaut, jeune serveuse de café, et Robert des Grieux, FFI sur le front de Normandie, se rencontrent à l'été de 1944. Les FFI sauvent Manon de la tonte publique et des Grieux en tombe amoureux fou. Il abandonne tout pour fuir à Paris avec elle et il ne reculera devant aucune compromission pour la garder. Manon aime l'argent et le luxe, Robert est incapable de les lui offrir sans s'engager dans de louches affaires de marché noir. Son intermédiaire dans ce monde corrompu est le frère de Manon, Léon, qui mène grand train à Paris. Manon elle-même travaille dans une maison close pour augmenter ses revenus. Pour empêcher le mariage de Manon et d'un officier américain qui alimentait le marché noir[59], Robert en vient à tuer Léon et le couple s'embarque clandestinement sur un cargo en partance pour Alexandrie. En pleine mer, le capitaine fait monter à bord des réfugiés juifs qui veulent s'établir en Palestine. Robert

---

58. *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948-1949, nb, 110 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise.

59. C'est par l'entremise de ce major américain que Robert obtient accès à un surplus de l'armée et qu'il fait le trafic de la pénicilline. Les médicaments sont particulièrement prisés sur le marché noir, partout en Europe, et ce trafic est évoqué dans *Le Troisième homme* de Carol Reed, sorti en 1949, et dans la 3e partie de *Wohin und Zurück, Welcome to Vienna* (1985) du cinéaste autrichien Axel Corti.

et Manon quittent le bateau avec eux près des côtes de la Palestine. Ils sont attaqués en plein désert par des Arabes qui ne veulent pas de ces nouveaux colons. Manon est mortellement touchée et Robert décide de rester avec elle. Il se laisse mourir sur sa tombe.

Clouzot a construit le récit du film en boucle avec un long retour en arrière. Au moment où le cargo est arrêté pour permettre l'embarquement des Juifs, Manon et Robert sont découverts. C'est à ce moment du film (12') que l'on revient sur les scènes de la libération de Normandie. Robert et Manon diront tout, leur amour, le quotidien difficile, les trafics sordides, l'engrenage qui mène Robert au meurtre de Léon et sa fuite vers Marseille. De retour sur le navire, le capitaine ordonne finalement à Manon et à Robert de descendre avec les Juifs; il les sauve ainsi de l'arrestation, mais la mort les attend dans le désert. Henri-Georges Clouzot donne ici sa vision de l'après-guerre. Il n'y a pas ici de nation ou de peuple en guerre comme le voudraient certaines interprétations, gaulliste ou communiste. Les combattants clandestins ne sont pas tous valeureux et purs. Les femmes tondues sont une vengeance mesquine. « En ce temps-là, pour ne pas châtier les coupables, on maltraitait

des filles. On allait même jusqu'à les tondre[60]. » L'accusé, Robert, retourne l'accusation contre ses compatriotes et dit au capitaine du bateau qui les trouve bien jeunes, qu'à leur âge, avec ce qu'ils ont vu, ils sont déjà vieux. Il a cru, alors, qu'il luttait pour un monde nouveau, régénéré, meilleur.

Clouzot a 32 ans au moment de la déclaration de la guerre en 1939 et il vient de passer quatre années en sanatorium, de 1934 à 1938. Jusqu'alors, il a appris son métier par l'assistanat, les adaptations, les dialogues. La maladie lui permet d'acquérir une grande culture littéraire. Il revient au cinéma en 1938 et il signe des adaptations qui portent sa marque personnelle, ce que Roland Lacourbe qualifie de style net et incisif servi par la maîtrise technique, de vives confrontations dialoguées, des intrigues soignées et des adaptations qui bouleversent, remanient, repensent les textes en cinéma[61]. Après juin 1940, Clouzot continue à tourner et, en 1942, signe son premier long métrage avec *L'assassin habite au 21*. Ce film est bien reçu. Il est suivi du *Corbeau* en 1943.

60.Paul Éluard, « Comprenne qui voudra », *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1945, p. 38. La première strophe de ce poème dit :

Comprenne qui voudra
Moi mon remords ce fut
La malheureuse qui resta
Sur le pavé
La victime raisonnable
A la robe déchirée
Au regard d'enfant perdue
Découronnée défigurée
Celle qui ressemble aux morts
Qui sont morts pour être aimés

61.Roland Lacourbe, « Henri-Georges Clouzot 1907-1977 », *Anthologie du cinéma* n° 94, p. 96. *L'Avant-scène Cinéma*, n° 186, 15 avril 1977.

Le Corbeau est immédiatement un grand succès. Le film aborde sans complaisance et sans détour, comme souvent chez Clouzot, un sujet dérangeant, celui des lettres anonymes. En 1943, la délation est un fléau bien réel et c'est par milliers que les lettres anonymes arrivent sur les bureaux des diverses polices. La tentation de la délation est plus forte que tout. Le cinéma et la littérature ne cesseront de souligner l'odieux de cette pratique[62].

Clouzot sait recréer une atmosphère lourde, étouffante. Même si le scénario de Louis Chavance date d'avant-guerre et s'inspire d'une histoire qui s'est passée à Tulle à partir de 1917, ce long métrage tourné à la Continental connaîtra les interdits de la censure d'après-guerre et il exposera son réalisateur à l'ostracisme dont feront preuve plusieurs de ses pairs dans le milieu cinématographique, les plus véhéments étant les communistes. Interdit de tournage, il ne pourra revenir à la réalisation qu'en 1947 avec *Quai des Orfèvres*, suivi de *Manon* en 1949, et d'un sketch, *Le Retour de Jean*, pour le film *Retour à la vie*, la même année.

Clouzot met en scène des personnages qui portent en eux et le bien et le mal. Il a une vision pessimiste de la nature humaine, celle-ci s'exprimant pleinement dans *Manon*, et plus encore dans *Le Retour de Jean* [63]. Clouzot surprend et dérange en dévoilant un court

---

62.Elle est dans *Jéricho*, *Les Portes de la nuit*, *Mon village à l'heure allemande*, *Les Forêts de la nuit*.

63.Sketch pour le long métrage *Retour à la vie* (1948-1949, nb, 120 minutes). Ce film traite du retour des prisonniers. L'histoire du retour de Jean (interprété par Louis Jouvet), ancien prisonnier de guerre, est forte et troublante. Il habite une maison de chambres et a toutes les difficultés à supporter la vie en commun avec les autres pensionnaires, à supporter la vie tout

(suite...)

instant le sombre abîme que chacun porte en soi. On juge insupportable l'idée qu'un homme ordinaire devienne un tortionnaire, un salaud; c'est la victoire du nazisme. Clouzot stigmatise les hypocrites et les mesquins. La ligne critique des communistes ne change pas d'un iota, que ce soit par rapport au *Corbeau*, à *Manon* ou au sketch *Le Retour de Jean*. La qualité technique n'est pas remise en cause, elle est même souvent louée, mais les thèmes de dégénérescence, d'amoralisme et de corruption reviennent constamment, et ces images sont décidément bien peu compatibles avec la vision du peuple en marche[64].

Les clivages de la guerre, de l'épuration, de la guerre froide divisent tout autant la critique cinématographique que la société française en général. *Le Monde*, *France Soir*, *Libération* signent d'excellentes critiques de *Manon*. Ces journaux y voient une oeuvre puissante, dense, une peinture sans défaut de l'après-guerre que les Français viennent de connaître[65]. Les clivages marquent aussi la presse des anciens résistants. Le critique de *La Voix du Maquis* a beaucoup aimé l'oeuvre de Clouzot. C'est une pièce noire et le monde

---

63.(...suite)
court. Il trouve un soir un Allemand évadé dans sa chambre. L'homme est blessé et Jean égare la police parce que lui aussi sait ce que cela veut dire d'avoir la police à ses trousses. Jean apprend toutefois que cet Allemand est un tortionnaire et commence alors un terrible face à face, l'ancien prisonnier voulant savoir ce qui pousse un homme en apparence tout à fait ordinaire à devenir un bourreau. Pour forcer l'Allemand à parler, il lui refuse le verre d'eau qui calmerait sa soif, il le maintient en vie un peu plus longtemps pour finalement, une fois les réponses données, lui administrer une dose mortelle de morphine pour que la police ne trouve plus qu'un cadavre. Jean a montré ce que personne ne veut voir : la banalité du mal.

64.Pour *Le Corbeau*, voir *L'Écran français* (clandestin), mars 1944, p. 1 et 6; pour *Manon*, voir *L'Écran français*, 15 mars 1949; *L'Humanité*, 12 mars 1949; *France d'abord*, n° 294, 17 mars 1949, p. 8; pour *Retour à la vie*, voir *Ce Soir*, 28 septembre 1949; *L'Écran français*, 28 septembre 1949.

65.Critique de Jeander dans *Libération*, 9 mars 1949.

dans lequel l'action se déroule est « triste, veule, antipathique, désespéré, mais malheureusement reconnaissable[66] ».

La majorité souligne le portrait qui est fait des milieux de la prostitution et du marché noir sans s'attarder au statut FFI de des Grieux, à sa désertion pour rester avec Manon, au désarroi de cette génération confrontée aux réalités d'après-guerre. C'est la presse communiste qui soulève cette question de l'image de la Résistance. Elle est sans contredit abordée par Clouzot, même si la presse communiste ne la relève que pour déplorer la façon dont Clouzot en parle et, aussi, même si la presse non communiste n'y accorde aucune importance. Des Grieux est un résistant et un déserteur, un jeune homme de bonne famille et un assassin. Pur et impur, bien et mal toujours coexistent.

Jean-Pierre Barrot accuse Clouzot d'être passé à côté du vrai problème que posait son « des Grieux 1945 », et ce problème non résolu est :

> [celui] de la réadaptation à une vie sociale normale qu'ils n'avaient jamais connue, de tous ces jeunes, ces très jeunes gens à qui les circonstances (activités clandestines, sabotages, maquis) avaient imposé d'apprendre à vivre hors la loi[67].

Cette question restera présente dans les quelques années qui suivront. Elle refait surface dans d'autres films de cette période,

---

66. *La Voix du Maquis*, n° 77, 13 août 1949, p. 6.

67. *L'Écran français*, 15 mars 1949.

tel le sketch de Clouzot pour le long métrage *Retour à la vie*, et aussi dans *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte, sorti en 1952. Les anciens résistants luttent contre les séquelles de la guerre, et c'est dans le contexte de critiques de plus en plus insistantes, de procès de résistants à la chaîne, que s'amenuise inexorablement le thème cinématographique de la Résistance, que ses dérives sont explorées toujours plus douloureusement. L'après-guerre a rongé l'espoir et les certitudes.

Retour à la vie [68] touche à un sujet sensible, le retour des prisonniers et des déportés. A vrai dire, un seul sketch traite des déportés, c'est le premier, *Le Retour d'Emma* réalisé par André Cayatte. Les quatre autres sketches mettent en scène des prisonniers de guerre. Au cinéma, la déportation est restée tabou jusqu'à ce film. Il y avait bien une scène dialoguée mentionnant Buchenwald et Dachau dans le scénario du film de Marcel Carné, *Les Portes de la nuit*, mais elle ne se trouve pas dans le film[69].

Depuis la fin de la guerre, en mai 1945, le souvenir des déportés est faussé. Dans son étude sur la commémoration en France, Gérard Namer souligne que les déportés raciaux sont ignorés alors

---

68. *Retour à la vie* (France, 1949, nb, 120 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo. Le film compte 5 sketches : 1. *Le Retour d'Emma* d'André Cayatte; 2. *Le Retour d'Antoine* de Georges Lampin; 3. *Le Retour de Jean* de Henri-Georges Clouzot; 4. *Le Retour de René* de Jean Dréville; 5. *Le Retour de Louis* également de Jean Dréville. Charles Spaak a écrit le scénario et les dialogues de quatre des cinq sketches, l'exception étant celui de Clouzot.

69. Jacques Prévert, *Le Crime de monsieur Lange. Les Portes de la nuit. Scénarios*, Paris, Gallimard, 1990, p. 194-195.

que les déportés politiques sont assimilés aux combattants[70]. Pour les cérémonies commémoratives de l'Armistice de 1918, les 10-11 novembre 1945, les morts en déportation ont été l'objet, comme Namer le qualifie, d'une confiscation politique, aussi bien de la part des communistes que des gaullistes, parce que les déportés ne sont pas des combattants mais avant tout des victimes; ils sont donc peu utilisables dans la bataille de la mémoire.

> Toute commémoration est une préférence; toute commémoration est un rejet dans l'oubli d'autres choses, d'autres événements, d'autres personnes qu'on aurait pu commémorer ce même jour[71].

Le dossier de précensure de *Retour à la vie* révèle que la Commission de contrôle s'est attachée aux prisonniers sans faire de distinction entre prisonniers et déportés. Dans son avis favorable à six voix contre une, elle signale toutefois que le film devra toujours « être traité avec un maximum de délicatesse de touche afin d'éviter tous incidents avec les associations de prisonniers, voire avec les représentants des armées étrangères[72] ». L'avis défavorable est venu du ministère de la Population qui écrit le 22 juillet 1948 :

> Étudiés séparément les sketches ne semblent pas soulever d'objections graves, mais de leur ensemble, il ressort une impression pénible. Il semble qu'il n'y ait eu

---

70.Gérard Namer, *Batailles pour la mémoire*, p. 128-129, 158.

71.*Ibid.*, p. 144.

72.CNC, CCFC, dossier de précensure de *Retour à la vie*. Note de G. Huisman (président de la Commission de contrôle) à Michel Fourré-Cormeray (directeur du CNC), 20 juillet 1948. Fourré-Cormeray transmet ce message au producteur Jacques Roitfeld le 24 juillet 1948.

> qu'amertumes au retour des prisonniers. Une vue plus humaine et moins a priori de la question aurait pu évoquer des émotions plus diverses et [« il semble », ces deux mots ont été rayés] également plus vraies. Un tel projet ne mérite pas un avis favorable[73].

La Commission juge du film à sa séance du 12 septembre 1949 et émet un avis favorable, l'autorise pour tout public et pour l'exportation. Il est cependant interdit en Sarre. *Retour à la vie* est mal reçu par la critique, toutes tendances confondues. On n'aime pas le pessimisme, l'amertume, la dérision. Les difficultés des prisonniers sont refoulées. Il est encore trop tôt semble-t-il. On reproche aux sketches de ne pas montrer un seul retour normal[74]. Raymond Barkan croit que ce sujet était important et qu'il a été traité trop superficiellement. Il n'apprécie pas que certains réalisateurs se soient contentés de railler « les faux résistants, les enrichis du marché noir et les injustices des comités d'épuration ». Pierre Barlatier, de *L'Écran français* (28 septembre 1949), est sorti de ce spectacle « avec une impression de gêne, un malaise, une sorte de honte et de dégoût ». Il ne comprend pas non plus « cette continuelle ironie à propos de la Résistance ». Le sort des déportés est mal évalué, sinon laissé de côté, tout comme dans les commémorations.

Jean Dréville est celui qui est le plus critique par rapport aux faux résistants et aux comités d'épuration. Nous avons vu précédemment que cela n'est pas le fait du hasard, puisqu'il a dû

73.CNC, CCFC, dossier de précensure de *Retour à la vie*. Lettre manuscrite du 22 juillet 1948, signée G. de Laage, au nom du ministère de la Population.

74.*Ce Soir*, 28 septembre 1949, critique de Raymond Barkan.

lui-même faire face à ces comités. Il ne cache pas que tel était d'ailleurs son propos dans *Le Retour de René*, interprété par Noël-Noël. Le second sketch de Dréville, *Le Retour de Louis*, conte l'histoire d'un prisonnier qui revient marié à une jeune Allemande. Dréville s'est inspiré d'un fait vécu dans son village à la fin de la guerre.

André Cayatte avait, quant à lui, travaillé à la Continental et il avait dû subir une suspension de courte durée en septembre-octobre 1944. Suspension qui fut rapidement levée pour circonstances atténuantes. Prisonnier évadé en 1940, Cayatte a travaillé pour Alfred Greven, mais avait aussi été résistant dans le mouvement Ceux de la Résistance[75]. C'est tout de même lui, le prisonnier évadé, qui traite de la déportation avec *Le Retour d'Emma*. L'image qu'il donne des Français ordinaires, ceux qui sont restés chez eux et qui ont tenté de passer au travers tant bien que mal, est sordide. Emma ne rentre chez elle que pour y mourir, mais non sans avoir auparavant subi les propos faussement attentionnés de neveux qui ont usurpé sa signature en son absence pour toucher un héritage. *Retour à la vie* égratigne encore assez profondément pour que la gêne saisisse le spectateur.

1951-1953 : troublante amnistie

Jusqu'en 1947 existait dans les films une certaine unanimité à propos de la valeur positive de la « culture hors-la-loi »

75.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, p. 194-196.

développée pendant l'Occupation et qui avait pris toute son ampleur à la suite de la promulgation du Service du travail obligatoire (STO). L'historien Roderick Kedward croit que cette culture s'était développée en véritable structure alternative par rapport à la légalité de Vichy qui, excédant ses droits, était de plus en plus perçue comme « illégale ». L'autorité, la justice, la légitimité réelles reposaient maintenant sur ceux qui étaient, techniquement parlant, des hors-la-loi[76]. C'est peut-être la seule unanimité qu'il faille chercher au cinéma car l'unanimité exprimée au sujet de la vision de la France pendant la guerre a surtout été le fait de l'interprétation des films et non le fait des films eux-mêmes.

Il s'agit bien de la valeur positive accordée à la vie dans l'illégalité ou aux actions illégales en général. Il ne s'agit pas de la vie des maquisards en particulier, quoique leur sort ait pu engendrer une acceptation plus large de ce mode de vie dans la société en général, puisque de plus en plus de familles se savaient démunies devant l'arbitraire de Vichy. Il y a des films qui instaurent clairement une hiérarchie entre les diverses formes qu'a pu prendre la Résistance et qui portent un jugement de valeur sur elles. Pensons à *La Bataille du rail* ou au *Père tranquille*, qui dévalorisent l'action des maquisards par rapport à celle accomplie par les cheminots ou bien encore par des gaullistes dans le réseau du *Père tranquille*. *Bataillon du ciel* marque une préférence pour ceux qui sont partis rejoindre la Résistance extérieure par rapport

---

76.Roderick Kedward, « The Maquis and the Culture of the Outlaw (With Particular reference to the Cévennes) », *in* Roderick Kedward et Roger Austin, dir., *Vichy France and the Resistance. Culture & Ideology*, Totowa (NJ), Barnes & Noble, 1985, p. 244.

à ceux qui sont restés en France. L'unanimité évoquée ici ne concerne que la valeur positive accordée aux actions illégales commises dans la Résistance. Elle ne les rend pas légales mais elle les légitime. Cette unanimité n'existe pas dans l'écrit mais résiste quelques années au cinéma.

Avec *Manon*, *Retour à la vie* et *Nous sommes tous des assassins*, les résistants ne sont plus au-dessus de tout soupçon et cela fait écho à la situation réelle de nombre d'entre eux qui, à la fin des années 1940, se retrouvent devant les tribunaux et en prison pour des actes commis au moment de la guerre. Cela fait aussi écho à la réputation ambiguë des réfractaires et des maquisards. La Résistance entière est touchée par l'amplitude de la critique de l'épuration, à laquelle s'ajoute l'important débat sur l'amnistie dont la chronologie s'étend de 1947 à 1953 avec deux dates clefs : les lois d'amnistie promulguées le 5 janvier 1951 et le 6 août 1953. Une première loi d'amnistie partielle avait été promulguée le 16 août 1947. Elle avait la particularité d'amnistier conjointement des faits de collaboration et des délits pouvant être reprochés à des résistants[77]. Le grand débat est celui de l'amnistie de 1951 car il touche le coeur de la mémoire de la Résistance. Cette bataille « est un enjeu de société grave, car au carrefour de la loi, de la morale et du souvenir[78] ».

77.Loi n° 47-1504 du 16 août 1947 portant amnistie, surtout les titres I (Amnistie accordée pour certaines infractions) et II (Amnistie accordée en faveur de certaines catégories de délinquants), *Journal officiel de la République française*, 17 août 1947, p. 8055-8058.

78.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 2e édition 1990 [1987], p. 66.

Cette question bouleverse les résistants mais ils ne peuvent l'éluder. Parmi les anciens résistants non communistes, le général Cochet, au nom du Comité d'action de la Résistance (CAR), se prononce en faveur d'une telle loi. Dans l'ensemble, le général Cochet juge qu'elle donne satisfaction au CAR parce qu'elle annule les injustices et donne aux coupables l'occasion de se reprendre; elle empêche toutefois les hommes qui ont servi l'ennemi de se regrouper; elle interdit également de faire l'apologie de la collaboration[79]. Dans le même numéro de *La Voix de la Résistance*, Rémy Roure va même plus loin en écrivant qu'il aurait été utile que la Résistance elle-même en prenne l'initiative. Malgré les résurgences de l'époque, Roure croit que la Résistance aurait dû s'impliquer plus franchement dans ce débat, car son rôle devait être d'empêcher ce retournement inouï, rôle qui aurait été facilité par une attitude généreuse. La Résistance se serait ainsi placée à la tête de la nation.

> [Une] courageuse prise de position en faveur des faibles et des prudents, de ceux qui ont été trompés et qui se sont trompés et par de larges gestes de réparation envers ceux qui furent victimes de vengeances politiques et personnelles[80].

Un mois plus tard, Rémy Roure déchante. Il écrit que sa position en faveur de l'amnistie allait très au-delà, en matière de pardon et d'oubli, de la pensée même de ses camarades. Il désirait une réconciliation nationale, il la croyait possible mais sans pour

---

79. *La Voix de la Résistance*, n° 97, 15 janvier 1951, p. 6.

80. *Ibid.*

autant être à sens unique. L'acquittement de Maurice Bardèche montre que cette contrepartie n'existe plus. Il voit des hommes, favoris du régime de Vichy, mener librement campagne contre la Résistance. Il constate « l'illusion de la bonne foi et du patriotisme de nos adversaires, qui furent et qui restent les ennemis de la patrie[81] ».

Ce n'est pas un problème spécifiquement français comme le montre l'exemple italien. Ce sont d'ailleurs ces mêmes anciens résistants non communistes qui avaient, dans leur journal, attiré l'attention sur l'Italie en mai 1950. Dans ce pays aussi la Résistance était en proie à des campagnes de dénigrement. Les résistants italiens s'étaient réunis en congrès à Venise avec pour tâche de faire renaître l'esprit de la Résistance, de lutter contre l'atmosphère réactionnaire créée par la propagande néofasciste. Les résistants italiens constatèrent que les efforts généreux de la démocratie en faveur de la réconciliation ont été pris pour un signe de faiblesse. Ce congrès est un cri d'alarme et le journaliste termine en écrivant que c'est un avertissement qui s'adresse aussi à la Résistance française, et même à la nation française[82].

Le climat général est aussi empoisonné par plusieurs affaires qui éclaboussent les milieux d'anciens résistants, dont celle des faux certificats de Résistance en mars 1949. Une cascade d'affaires judiciaires font les manchettes en 1949-1950 : l'affaire Lejeune;

81.« Nous prenons acte », *La Voix de la Résistance*, n° 99, 15 février 1951, p. 1.

82.*La Voix de la Résistance française*, n° 87, 15 mai 1950, p. 2.

l'affaire Achiary[83]; le procès Lacipiéras; le procès Martineau, une affaire d'agent double; l'affaire Scaffa, épisode scabreux qui implique le réseau Honneur de la police; l'affaire Coissard. A ces causes pendantes, il faut ajouter des cas où la lutte anticommuniste joue un rôle majeur comme dans celui de l'expulsion du général Luiz Fernandez, héros de la Résistance dans le Midi, accusé de travailler pour le compte du Kominform. D'anciens résistants organisent une vaste campagne de presse pour empêcher cette expulsion[84].

Tous ces débats, controverses et actions en justice nourrissent une campagne de dénigrement qui prend de plus en plus d'ampleur, au point de provoquer une démarche officielle de l'ancien état-major clandestin des FFI auprès du ministre de la Défense nationale. Ses membres, conduits par Alfred Malleret (général Malleret-Joinville dans la Résistance), député communiste de la Seine, remettent une lettre au chef de l'état-major particulier du ministère de la Défense le 30 juin 1949.

Ils protestent contre les poursuites et les condamnations dont de nombreux membres des FFI sont aujourd'hui l'objet en raison d'actes de guerre accomplis sur l'ordre de leurs chefs pendant

---

83.Son arrestation, le 22 décembre 1949, soulève une immense émotion dans les milieux de la Résistance. Achiary est mis en liberté provisoire dès le 28 décembre. On reproche au commissaire Achiary, de la Brigade de sécurité du territoire d'Afrique pendant la guerre, d'avoir fait subir de graves sévices au cours d'interrogatoires. Ses accusateurs furent tous trois détenus, entre 1942 et 1944, pour faits de collaboration dans les locaux de la S.T. d'Afrique. Un résistant couvert de médailles qui se révèle un tortionnaire. Les milieux de la Résistance, dont le Mouvement de libération nationale, le Comité d'action de la Résistance et même la Fédération des déportés et internés, ont commis l'erreur de se porter à sa défense.

84.*Franc-Tireur*, *Libération* et *Combat* du 23 décembre 1948; *Ce Soir* du 24 décembre 1948.

l'Occupation; ils s'élèvent contre la campagne de dénigrement systématique qui, amorcée peu après la Libération, n'a cessé de croître en ampleur et en agressivité, avec l'arrestation brutale et la condamnation le plus souvent injuste d'un nombre toujours plus grand d'anciens FFI; ils demandent que les faits qui peuvent être imputés à ces soldats soient et demeurent de la seule compétence des tribunaux militaires[85], et que le ministère mette fin à l'odieuse campagne de dénigrement qui les frappe, car le ministre a le devoir de défendre les anciens combattants des FFI contre la calomnie et l'arbitraire[86].

Le journal *France d'abord*, organe des anciens FTP, est très actif dans la défense des résistants emprisonnés ou accusés. La question s'éternisera même pendant de longues années et l'amnistie complète pour les anciens résistants faisait encore partie des initiatives parlementaires souhaitées en 1966. Si de nombreux résistants ne sont plus incarcérés en raison de remises de peine ou de libérations conditionnelles, ces façons de faire laissent subsister des interdictions de séjour, alors que l'amnistie prévoit la suppression des peines accessoires[87].

85.Cette requête s'explique par le fait que personne ne peut se porter partie civile dans les affaires traduites devant les tribunaux militaires.

86.Dépêche de l'AFP, Paris, 30 juin 1949.

87.*France d'abord*, n° 724, mai 1966, p. 3. L'article fait aussi état que le dernier résistant détenu pour des faits en rapport avec la Résistance, a été libéré en octobre 1965, après 18 ans de détention. Il s'agit de Gaston Couvert.

Nous sommes tous des assassins

C'est donc avec une sensibilité exacerbée que les communistes engagent le débat avec le cinéaste André Cayatte au moment de la sortie de *Nous sommes tous des assassins* en mai 1952[88]. Cayatte signe ici un réquisitoire contre la peine de mort, mais en fondant son récit sur l'histoire véridique d'un dénommé Demay, jugé aux assises de la Seine, qui a commis des crimes comme ceux perpétrés par le personnage de Le Guen dans le film.

Le premier tiers du film est consacré à la vie et aux actes qui mènent Le Guen en prison. L'histoire est la suivante : René Le Guen sort tout droit de la « zone », véritable bidonville aux portes de Paris. Jeune homme au moment de l'Occupation, il est recruté par des résistants pour accomplir coups durs et basses oeuvres, c'est-à-dire tuer des Allemands, faire des sabotages, exécuter un traître de son réseau. Sa motivation est l'argent. Il ne pose pas de question, il se plie à ce que son chef lui demande de faire. A la Libération, il fait le coup de feu dans Paris et continue tout simplement dans cette voie après la fin des hostilités. Il tue ainsi trois autres personnes.

Le passage devant la cour et la condamnation à mort sont comprimés en une scène qui tient en une minute (36'-37'). Le Guen est l'individu antisocial par excellence. Pour prévenir d'autres crimes, la peine de mort est demandée. Le reste du film se concentre

---

88. *Nous sommes tous des assassins* (André Cayatte, 1952, nb, 115 minutes). Copie 35 mm du CNC.

pour une bonne part sur le sort des condamnés à mort, le terrible rituel des derniers instants alors qu'au milieu de la nuit, des hommes, déchaussés pour ne pas alerter le condamné, entrent dans la cellule commune, se saisissent de celui qui sera guillotiné à l'aube, l'emmènent sur le lieu de l'exécution, taillent son col de chemise, lui permettent un dernier moment avec l'aumônier qui tente d'apaiser un peu celui qui va mourir. L'avocat de Le Guen ayant demandé un recours en grâce, Le Guen attend et est trois fois le témoin du départ d'un compagnon de cellule.

Les plaidoyers contre la peine de mort sont présentés par divers personnages : l'avocat de Le Guen, maître Philippe Arnaud; la patronne du café situé en face de la prison, qui dit la misère et l'exaspération des pauvres; le docteur Detouche devant la cour, qui présente des solutions médicales et sociales; le père Simon, le nouvel aumônier, qui refuse d'être associé au rituel. Le film revient sur la Résistance et la mort du traître, l'imprimeur Sautier, au moment où sa veuve tente de rafistoler le récit de son exécution pour qu'elle soit mise au compte de la Gestapo et ainsi sauver au moins la mémoire de son mari.

La Commission de contrôle examine le scénario en précensure à l'automne 1951. Neuf avis sont favorables; un avis est défavorable (l'Intérieur) et quatre représentants demandent l'interdiction aux mineurs (la présidence du Conseil, l'Éducation nationale, la Santé

publique et la Population, la Famille)[89]. Dans son formulaire de précensure, monsieur Rondepierre (Intérieur) fonde son avis défavorable sur la puissance du film en tant que moyen d'expression.

> De quoi faire un très beau livre. De quoi faire une pièce de théâtre. Mais la puissance de suggestion du cinéma est telle que je ne crois pas, en toute conscience, que l'on puisse laisser projeter un tel film devant des dizaines de milliers de spectateurs. Donc avis défavorable.

Le ministère de la Justice n'y voit toutefois pas d'empêchement majeur. Le formulaire de monsieur Ceccaldi, son représentant, porte ces observations :

> La Chancellerie ne fait pas d'objection de principe à ce film à thèse, qui s'annonce de qualité. Il me paraît désirable que l'oeuvre garde à l'écran l'objectivité du scénario, qu'elle fasse le procès de la peine de mort sans faire celui de l'administration pénitentiaire; c'est à cette condition que seront levées les réserves qu'un film aussi réaliste sur la peine capitale appelle du point de vue de l'ordre public. Il ne semble pas, enfin, en raison de ce réalisme nécessaire à la démonstration (le drame de la vie des condamnés dans leur cellule jusqu'à l'exécution), que l'interdiction aux moins de 16 ans puisse être évitée.

Lorsque la Commission de contrôle a à juger du film lui-même, huit représentants votent désormais l'interdiction aux mineurs de moins de 16 ans contre trois qui accorderaient un visa général[90]. La maison de production UGC est avertie par lettre le 16 mai 1952 que

---

89.CNC, CCFC, dossier *Nous sommes tous des assassins*, série de formulaires de précensure après examen du scénario, décembre 1951.

90.CNC, CCFC, dossier *Nous sommes tous des assassins*, vote du 7 mai 1952.

le film reçoit son visa d'exploitation sous réserve de l'interdiction aux moins de 16 ans. Le 11 juin 1952, le directeur de l'UGC demande la levée de cette interdiction au ministère de l'Information en faisant valoir que le film, primé à Cannes - il a reçu le prix spécial du jury - n'a pas été interdit aux enfants par l'organe de censure de la Centrale catholique du cinéma. Le ministère lève l'interdiction[91]. L'Union française des oeuvres de cinéma éducateur laïque (UFOCEL) classe aussi « ce généreux plaidoyer contre la peine de mort » dans la catégorie « Pour familles[92] ».

Bien reçu par la presse et par le public, le film connaît un bon succès. Claude Mauriac écrit que *Nous sommes tous des assassins* est un film audacieux dont l'importance sociale et morale est significative alors que les « véridiques images d'André Cayatte donnent un support matériel à ce que nous savions sans être capables de le sentir[93] ». *L'Écran français* signe une critique élogieuse de cette « oeuvre généreuse et poignante », mais ne peut éviter quelques remarques négatives à propos de « l'introduction trop longue », et cela nous renvoie directement à la partie qui parle de la Résistance. Georges Sadoul déplore l'idée que peuvent reprendre des gens de mauvaise foi, c'est-à-dire celle que « la Résistance fut

---

91.CNC, CCFC, dossier *Nous sommes tous des assassins*. Lettre de J. Léger (directeur de cabinet, ministère de l'Information) au CNC, 12 juillet 1952.

92.Fichier UFOCEL, n° 4, *Nous sommes tous des assassins*.

93.*Figaro littéraire*, 31 mai 1952.

l'école du crime ». Il projette son inquiétude en prêtant aux auteurs son propos.

> L'ambivalence est fâcheuse, bien que les intentions des auteurs n'aient pourtant pas été de calomnier des exploits héroïques pratiquement bannis depuis longtemps de nos écrans. Pour eux, Le Guen n'était pas un résistant conscient, mais un dévoyé devenu tueur. Par son histoire, Cayatte et Spaak ont entendu avant tout dénoncer la guerre.
>
> [...] Il se peut que le personnage de Le Guen ait été inspiré par un fait authentique de la chronique judiciaire. Mais pour atteindre le vrai, il faut choisir non seulement l'*authentique* mais le *caractéristique*. Et l'horreur quotidienne des tueries, la collaboration, la police, la Gestapo, le marché noir recrutèrent, pendant la guerre, infiniment plus de criminels que les erreurs indiscutables de certaines catégories de résistants...[94]

L'authenticité était jusque-là un critère essentiel et c'est souvent en son nom que les films montrant la Résistance étaient bien ou mal accueillis par la critique. Voilà qu'elle n'est plus suffisante car elle ne favorise pas toujours les résistants et, de plus en plus, les critères et le vocabulaire critique s'élargiront pour rendre compte de ce qui est caractéristique, de ce qui s'attache à l'esprit, à l'ambiance de la Résistance. Toutefois, le critère de l'authenticité ne disparaîtra pas; il est présent encore aujourd'hui. Pour la presse des anciens résistants, l'authenticité restera toujours un critère important.

Les réserves de Georges Sadoul se retrouvent aussi chez Henri Michel quoique, comme Sadoul, il loue les qualités cinématographique

---

94.Georges Sadoul, « Plaidoyer contre la guillotine », *L'Écran français*, mai 1952.

et humaine de l'oeuvre. Un tel réquisitoire, écrit ou lu, ne pourrait posséder la force de persuasion du film utilisé à des fins de propagande. Michel aurait seulement souhaité qu'une telle force fût employée pour une cause plus grande. La guerre a changé les critères de jugement.

> [A]près la sanglante démonstration du mal que peuvent faire des doctrines inhumaines desquelles toute action de justice est *a priori* proscrite, au siècle des fusillades d'otages, de l'incendie d'Oradour et des camps de concentration, lorsque des générations entières ont été élevées dans le culte de la violence, et qu'elles sont bien éloignées encore de brûler aujourd'hui ce qu'elles adoraient hier, est-ce bien le moment de nous émouvoir sur quelques épaves de la société? A. Cayatte a mis en scène un faux résistant qui se grise de tuer à la Libération : dérèglements, hélas! que la Résistance a dû déplorer et subir. Ne valait-il pas mieux accuser la guerre en général et, pour la France, l'Occupation, génératrice de tous les maux? [...] Sur ces problèmes, qui sont les véritables problèmes de notre époque, nous attendons toujours le réquisitoire du cinéaste[95].

La presse des anciens résistants est très critique envers le film de Cayatte. *Témoignage chrétien* (30 mai 1952) déteste vigoureusement et le propos et la manière. Du côté des communistes, c'est Robert Menegoz-Genestal, un ancien FTP devenu réalisateur de courts métrages, qui engage le débat avec Cayatte en publiant une lettre dans laquelle il se fait l'interprète des résistants. Il déplore que tout au souci d'étayer une thèse que les résistants ne peuvent qu'approuver, Cayatte présente la Résistance comme une école du crime. Comme Sadoul, Menegoz-Genestal refuse d'y voir là une

---

95. *Éducation nationale*, 26 juin 1952.

intention délibérée de Cayatte[96]. Il se défend bien d'avoir de la Résistance une image d'Épinal, car les périodes troublées produisent des individus troubles. Il s'inquiète toutefois du danger de ne montrer que les côtés troubles de certains milieux de la Résistance. Dans les conditions de l'époque, Menegoz-Genestal pense que l'image déformée que Cayatte donne d'un passé encore brûlant risque d'apporter de l'eau au moulin des dénigreurs.

Au passage, il pourfend les attentistes, ceux qui, écrit-il, étant disposés à suivre l'ordre de De Gaulle de ne pas tuer d'Allemands, ne risquaient pas, à ce compte, d'apprendre à tuer dans la Résistance. Il regrette ainsi que des braves gens ont craint de lutter parce qu'ils estimaient que la Résistance n'était pas l'affaire des honnêtes gens. Menegoz-Genestal croit que Cayatte aurait dû mettre l'accent sur le caractère d'exception du personnage de Le Guen. C'est aussi ce que demandait Sadoul, le *caractéristique*, et non seulement l'*authentique*. Menegoz-Genestal juge de l'impact du film sur les résistants et écrit que l'oeuvre les heurte alors que les idées généreuses de Cayatte à propos de la peine de mort les auraient ralliés à son combat. « J'ai dû discuter longuement avec des camarades pour qu'ils ne condamnent pas votre film en bloc. »

André Cayatte répond qu'il déplore que l'épisode prête à un malentendu, qu'il n'avait pas l'intention de peindre la Résistance,

---

96.Lettre de Robert Menegoz-Genestal à André Cayatte, 24 juin 1952, publiée dans *France d'abord*, n° 465, 26 juin 1952, p. 7.

ni même un résistant, mais simplement un personnage, exceptionnel dans son comportement, et qui est l'expression d'une réalité.

> Le Guen a été jugé aux Assises de la Seine sous son vrai nom, Demay, après avoir accompli des crimes analogues à ceux qu'il commet dans le film, et dans les mêmes conditions. Condamné à mort, la presse judiciaire tout entière - composée de rédacteurs de journaux tous issus de la Résistance, de l'extrême gauche à l'extrême droite - a pétitionné en sa faveur parce qu'elle estimait que Demay-Le Guen était l'exemple même d'un individu dont le crime était le produit d'une certaine époque, d'un certain milieu et de certaines circonstances[97].

Le choix d'un résistant n'est cependant pas inconséquent. Il ajoute à la portée de l'argumentation, il retire aux seuls résistants des valeurs spécifiques qu'ils devraient incarner dans la société d'après-guerre et, finalement, il jette le doute sur certaines morts qu'on croyait héroïques.

Les autres condamnés à mort dans le film ne peuvent faire état d'un temps où leurs actions auraient été légitimes. Gino, le Corse, est pris dans un engrenage de vendetta familiale, le docteur Dutoit est accusé d'avoir empoisonné sa femme, Marcel a tué sa petite fille parce qu'elle pleurait. Le Guen, lui, a commencé à tuer sur ordre de la Résistance et l'avocat s'appuie sur cette circonstance pour expliquer les meurtres qui vont suivre.

> Le meurtre de Sautier explique, prépare les autres. Le Guen a tué un homme, un Français, par ordre. A cette époque des gens instruits, respectables et respectés avaient d'excellentes raisons d'abattre un autre

---

97.Réponse d'André Cayatte, *France d'abord*, n° 468, 17 juillet 1952, p. 7.

> Français. Et brusquement, au jour J, la chose est interdite. Les gens respectables déposent les armes mais Le Guen, lui, qui n'a rien compris avant, pendant, après, continue de tuer comme on lui a appris. C'est d'ailleurs la seule chose qu'on lui ait jamais apprise. Vous ne croyez pas que dans les crimes qu'il a commis la responsabilité de tous est engagée? La mienne et la vôtre aussi? Vous ne croyez pas que si j'avais pu dire tout cela aux jurés, Le Guen aurait bénéficié de circonstances atténuantes?[98]

Ce qui dérange les anciens résistants, c'est que ce personnage n'a aucune motivation morale, politique ou patriotique pour être dans la Résistance. La motivation de Le Guen ne change pas pendant ou après la guerre, il exécute et tue pour l'argent, pour gagner sa vie. Il aurait aussi bien pu être gestapiste ou milicien. Un jour il est « exécuteur », le lendemain « tueur ». L'exécuteur est rarement montré dans les films sur la Résistance, car c'est un personnage difficile à évaluer. Jean-Pierre Melville a toutefois réussi à le faire dans *L'Armée des ombres*, en donnant au personnage du Bison une réelle épaisseur psychologique et un engagement entier dans la Résistance. Melville a réussi parce qu'il a abordé directement la délicate question du processus de déshumanisation vécu dans la Résistance.

Dans le film de Cayatte, les valeurs dont les anciens résistants se croient volontiers porteurs, les idéaux de justice sociale, le courage, l'abnégation, la solidarité, la générosité, ne sont pas exprimées par les personnages associés à la Résistance mais

---

98.Maître Philippe Arnaud au juge d'instruction du tribunal militaire, *Nous sommes tous des assassins* (91'-92'15"). Texte établi à partir du film. Il est à noter que l'argument de l'avocat est présenté devant le tribunal militaire qui a à juger des actes commis pendant la guerre, alors que c'est la cour d'assises qui a condamné Le Guen à mort pour les actes commis après la guerre.

bien par ceux qui présentent le plaidoyer contre la peine de mort. C'est l'avocat qui construit sa défense sur les circonstances et les conditions sociales, qui pousse la générosité jusqu'à recueillir le jeune frère de Le Guen; c'est le médecin qui adopte une approche dans laquelle l'individu physique et social tout entier est pris en considération, soigné, guéri si possible; le père Simon s'appuie sur sa foi pour condamner ici l'injustice humaine; la patronne du café prend la défense des pauvres gens que la misère pousse à bout. En filigrane, le film nous dit que la société n'a pas besoin des résistants pour exprimer ces valeurs. D'autres voies mènent à un engagement tout aussi significatif.

Finalement, l'épisode du tribunal militaire et de la confrontation avec la veuve de l'imprimeur Sautier dépeint une réalité trouble : un traître qu'on croit un héros, un homme dont la mort rachète ou masque la trahison. L'idée apparaît aussi dans *Jéricho* d'Henri Calef et *Le Jugement dernier* de René Chanas.

Au bout du compte, tous ces éléments s'additionnent et Le Guen personnifie les dérives de la Résistance. Plusieurs autres scènes impliquant des résistants dans le scénario[99] ne sont pas dans le film, mais elles sont accablantes parce qu'elles expliquent la nécessité de recourir à des individus tels que Le Guen, par exemple quand l'imprimeur Sautier suggère à ses chefs de réseau de choisir

---

99.BIFI, CF 620, scénario dactylographié de Charles Spaak, s.d., 104 p. Cette copie dactylographiée non datée est postérieure au découpage manuscrit du 9 novembre 1951.

Le Guen pour cambrioler l'appartement d'un Allemand qui détient des documents dont la Résistance tient à s'emparer.

> Sautier propose Le Guen, qui lui a donné toute satisfaction dans les petites missions qui lui ont été confiées. Les autres hésitent, car il leur paraît que Le Guen est dépourvu d'intelligence et de jugement.
> - Bien sûr, dit Sautier, mais il a du sang-froid et pour peu qu'on lui paie à boire, rien ne l'arrête ...
> Mme Sautier intervient: - Et sans jamais discuter ...
> Sautier: - On lui apprendra [à forcer un coffre-fort]... Et s'il est surpris, il foncera dans l'obstacle ... Une brute, d'accord, mais un homme utile et plus indiqué pour ce genre d'expédition qu'un dentiste ou un juge au tribunal de Commerce...[100]

L'attitude de Cayatte face à la peine de mort est univoque, mais celle se rapportant au choix du résistant Le Guen ne l'est pas. Il explore ici deux univers : celui de la prison, la cellule des condamnés à mort, de façon réelle et physique, et celui de la société qui génère et ensuite regarde et juge les condamnés. Les dessins préparatoires du décorateur Jacques Colombier mettent en évidence la place de la caméra dans ces scènes qui sont similaires dans la version filmée. La caméra regarde souvent les prisonniers du dehors, c'est-à-dire de l'autre côté des barreaux qui prennent une importance réelle dans l'organisation de l'image et une importance symbolique dans le plaidoyer du film[101].

L'exploration de l'univers social qui génère les actes criminels nous mène à des causes multiples, mais le fait que Cayatte

---

100.BIFI, CF 620, p. 17-18.

101.BIFI, CF 620 bis, scénarimage (storyboard) du décorateur Jacques Colombier. Dessins à la plume et photographies de plateau en regard.

fasse porter le gros de son argumentation sur le cas d'un ancien résistant plonge le spectateur dans cet autre univers, clandestin et illégal. Même si telle n'était pas son intention avouée, le cinéaste ouvre une perspective sur ce qu'il pouvait y avoir d'équivoque dans les actes commis par des résistants pendant la guerre, même si ces actes sont couverts par des ordonnances légales du temps d'Alger et du Gouvernement provisoire. Il met en cause le choix des hommes, la stratégie des actes à accomplir[102], les séquelles de la guerre. Il n'est donc pas surprenant de voir les anciens résistants se rebiffer devant cette démonstration, surtout dans le contexte de la fin des années 1940 et du début des années 1950 évoqué plus haut.

Le Silence de la mer

Il y a eu d'autres films à propos de la Résistance pendant cette période. Tous ont suscité des critiques de la part des anciens résistants, surtout des communistes, quoiqu'ils aient accueilli très favorablement *Le Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville. Les deux films de Georges Péclet, *Le Grand Cirque*, adapté du livre de Pierre Clostermann et dédié aux Forces aériennes de la France libre (FAFL), et *Casabianca*, d'après le récit du commandant l'Herminier, déçoivent la presse. Ce dernier film avait toutefois son importance dans le récit de la reconquête du territoire qui commence avec la libération

102.Deux scènes faisant état des otages exécutés en représailles aux attentats contre le personnel allemand ont aussi été abandonnées entre le scénario (CF 620, p. 16, 18) et la version filmée.

de la Corse. *Le Grand Rendez-vous*, long métrage de Jean Dréville sur l'opération Torch, soulève de fortes réactions pour et contre.

Le Silence de la mer [103] est l'adaptation cinématographique du récit que Vercors (Jean Bruller) a publié clandestinement pendant la guerre aux Éditions de Minuit. Le film est d'une grande fidélité au texte. Nous sommes à l'hiver 1941. Un officier allemand francophile, Werner von Ebrennac, prend ses quartiers dans une maison de campagne réquisitionnée qui est habitée par un homme et sa nièce. L'oncle est le narrateur de l'histoire. Pour montrer leur désapprobation et signifier leur résistance, les deux habitants de la maison refusent d'adresser la parole à l'officier. Celui-ci croit à l'amitié franco-allemande, déploie un grand charme, s'éprend de la nièce, mais le silence continue. L'Allemand vient, le soir, entretenir ses hôtes de ses idées et de ses espoirs, mais ce ne sont que de longs monologues. S'il n'y a jamais de réponse de la part de l'oncle et de la nièce, il y a toutefois une écoute attentive. Lors d'une visite au cercle des officiers allemands, von Ebrennac comprend finalement la terrible réalité du nazisme et demande sa mutation dans une unité combattante. Le dernier soir, la nièce lui murmure « adieu ». C'est tout ce qu'il entendra d'elle.

Après Dunkerque, Jean-Pierre Melville (né Grumbach) passe en Angleterre et s'engage dans les FFL. C'est à Londres, en 1943, qu'il découvre le texte de Vercors dans une version anglaise, *Put Out the*

---

103. *Le Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1947-1949, nb, 85 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

Light. Le côté anticinématographique du récit le séduit et il pense tout de suite à en faire un film, en essayant « un langage constitué uniquement d'images et de sons, d'où le mouvement et l'action seraient pratiquement bannis[104] ». Le défi esthétique est immédiatement présent dans la conception de ce film. Démobilisé en octobre 1945, Melville essaie d'entrer dans l'industrie du cinéma mais une stricte règlementation rend l'accès difficile, et Melville rejette ce système en devenant son propre producteur. Une gageure pour celui qui signe son premier long métrage.

> 1. Je n'avais pas obtenu les droits d'adaptation du livre.
> 2. Je n'avais pas de carte syndicale de réalisateur, puisque je ne voulais pas être syndiqué.
> 3. Je n'avais pas le droit aux « bons de déblocage » de pellicule, n'étant pas « qualifié » professionnellement...
>
> Ma position personnelle de liberté me privait donc automatiquement de toute aide, financière ou autre[105].

Il tourne son film en 27 jours avec une équipe réduite et un petit budget, dans la maison même où Vercors a écrit son récit. Ce dernier refusait d'accorder les droits d'adaptation à Melville mais, pour parvenir à ses fins, Melville se porte garant par écrit de présenter le film terminé à un jury de résistants choisi par Vercors et de se conformer à leur verdict. Si le film n'est pas jugé acceptable, Melville brûlera le négatif. Au départ, Vercors croyait qu'en refusant son autorisation, il respectait le sentiment exprimé

---

104. Rui Nogueira, *Le Cinéma selon Melville*, Paris, Seghers, 1973, p. 39.

105. *Ibid.*, p. 33.

par ses amis résistants; malgré tout, ceux-ci ont été convaincus par le film[106].

Melville tourne en marge du système de production mais il trouve au moins une complicité essentielle auprès d'un laboratoire dans lequel les bobines sont développées. En tournant sans l'autorisation du CNC qui le met à l'amende, et sans équipes syndiquées, il se met à dos les communistes qui détiennent, par le biais de la CGT, une position de force dans la profession. Melville considérait les structures syndicales du système de production français, celles des techniciens et celles des patrons, « omniprésentes et dictatoriales[107] ». La critique communiste ne suit toutefois pas complètement ce parti pris hostile et elle nuance son appréciation du film. Son ingéniosité technique est aussi remarquée : Melville était assez fier de la scène du petit-déjeuner dans la cuisine, tournée en composite, où l'image est nette sur toute la profondeur de champ (12'- 13'). Si la communauté cinématographique reçoit plus ou moins bien ce film, il est cependant un succès commercial et critique. Melville gagne son pari professionnel et esthétique.

Jean-Pierre Melville réussit à sortir son film dans un important circuit de distribution grâce à des directeurs qui croyaient fermement à la qualité de l'oeuvre. Le film passe alors

---

106. *A dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, Éditions François Bourin, 1991, p. 37.

107. Rui Nogueira, *op. cit.*, p. 49.

dans de grandes salles et attire un public important. Vercors, dans l'échange de correspondance avec Melville, considérait que *Le Silence de la mer* fait partie « du patrimoine de la France[108] ». Il faut dire que la connaissance publique du livre avant la sortie du film était grande car le récit avait été réimprimé dès la Libération par les Éditions de Minuit, et il était devenu un des plus gros succès de librairie d'après-guerre. Les spectateurs savaient ce que ce texte représentait.

Dans la presse générale, l'opinion la plus négative se retrouve dans *Le Monde* du 28 avril 1949 où le critique croit qu'une adaptation cinématographique ne peut servir ce thème. Une succession de monologues ne fait pas un film et il juge que la mise en scène de Melville est à peu près inexistante. La critique est toutefois plus hostile à Vercors qu'à Melville. Le critique de *France Soir* (30 avril 1949), tout en rendant hommage à la conscience et à la persévérance de Melville pour mener son projet à bien, considère néanmoins que ce film est le type achevé de ce qu'il ne faut pas faire. Si un film peut être un prélude à la méditation, il ne peut être la méditation elle-même. Il en profite pour décocher une flèche à Vercors qui aurait exigé de Melville que son travail « prit le caractère d'une pieuse traduction littérale ». C'était insultant pour Melville qui signait là une oeuvre tout de même personnelle malgré la fidélité au texte.

108.Rui Nogueira, *op. cit.*, p. 32.

Par contre, dans la presse communiste, Raymond Barkan dans *L'Écran français* (26 avril 1949) et Yvonne Genova dans *Ce Soir* (24 avril 1949) dressent un bilan très positif malgré les réserves. Barkan déplore quelque gaucherie de mise en scène et surtout la monotonie que le film dégage. Il fait toutefois l'éloge de Melville et rappelle la grandeur du récit de Vercors. Il faut se souvenir que, malgré ses fréquents accrochages avec les communistes, Vercors est resté un compagnon de route du Parti jusqu'en 1956. « Quand on a été frères d'armes, jusqu'à la fin, dans la Résistance et le péril, se rester mutuellement fidèles le danger passé me semble plutôt une vertu[109]. »

Il y a alors un certain paradoxe à voir, d'un côté, les syndicats hostiles à toute cette entreprise de Melville alors que de l'autre, l'auteur du texte est tenu en haute estime par les écrivains du Parti. Membre du Comité national des écrivains (CNÉ) pendant la guerre, Vercors a aussi fait partie, mais quelques mois seulement à l'instar des Seghers et Camus, du Comité d'épuration de l'édition créé à la Libération. Leurs démissions en chaîne ont fait beaucoup de bruit au tournant de 1944-1945.

Vercors a aussi siégé au comité de rédaction d'*Europe*, revue publiée par les communistes. Il conserve toutefois son indépendance car les compagnons de route, comme le souligne Ariane Chebel d'Appollonia, ne sont pas assujettis « aux mêmes contraintes que les encartés, ne sont pas soumis aux lois de la pesanteur

---

109. *À dire vrai*, p. 114.

stalinienne[110] ». Ses relations avec les communistes subissent des glaciations et des réchauffements soudains. En 1947, Vercors déclare son attachement au socialisme tout en rejetant le modèle soviétique pour l'Occident, mais en janvier-février 1949, lors du procès Kravtchenko, il se retrouve aux côtés du PCF. Quand *Le Silence de la mer* arrive sur les écrans en avril 1949, il n'y a pas lieu pour les intellectuels et la critique communistes de l'assommer.

Malgré la sévérité de l'oeuvre, le film de Melville est un grand succès. Raymond Barkan le jugeait en dessous de son modèle mais il considérait également que l'essentiel était accompli, c'est-à-dire que « la pensée qui sourd du *Silence de la mer* s'offre désormais à des millions de spectateurs[111] ». Le long métrage disparaît cependant du circuit cinématographique pour ne ressortir en salles qu'en 1987. Il a par contre été présenté au moins quatre fois à la télévision française, ce qui est déjà un sort enviable quand on le compare à celui d'autres films sur la Résistance[112]. Nicole Stéphane, qui jouait le rôle de la nièce et qui est ensuite devenue productrice, se réjouissait de cette nouvelle sortie en 1987, surtout qu'elle avait elle-même, mais vainement, essayé de le

---

110.Ariane Chebel d'Appollonia, *Histoire politique des intellectuels en France (1944-1954)*, tome II, *Le Temps de l'engagement*, Bruxelles, Complexe, 1991, p. 42.

111.*L'Écran français*, 26 avril 1949.

112.CNC, le fichier de diffusion des films cinématographiques à la télévision donne trois diffusions : 1958 (ORTF); février 1964 (ORTF); mars 1990 (Antenne 2). Dans *Le Monde* du 10 novembre 1987, Jacques Siclier parle de deux diffusions seulement, en 1964 et en 1974. Cela donnerait alors quatre diffusions du film à la télévision française et une nouvelle sortie commerciale en salles en 1987.

ressortir. Elle déplorait le fait qu'après sa sortie triomphale, ce film ait été mis à la poubelle[113].

En 1949, le film sert une interprétation qui apparaît similaire à celle qui a fait le succès du livre auprès des Anglais pendant la guerre, c'est-à-dire évoquer le côté non pas passif, mais pacifique de la Résistance; elle ne fut pas que violence. Les autorités britanniques avaient été séduites par la nature pacifique, la dignité, la sérénité du texte de Vercors. Le film de Melville renforce le glissement d'interprétation qui a fait du livre, dont l'objet initial était de convaincre de résister, un reflet réel, un témoignage de la France qui résistait[114]. De toutes parts c'est cette interprétation qui domine les commentaires. *Le Silence de la mer* en version cinématographique n'appelle pas à la résistance, il montre une autre forme de résistance.

C'est ce qu'en a retenu Nicole Stéphane en évoquant ses souvenirs de tournage[115]. Elle se sentait très loin du personnage de la nièce car elle-même avait quitté la France pour s'engager dans

---

113. *Pariscope*, 4 novembre 1987.

114. Voir James Steel, *Littératures de l'ombre*, p. 65, 66-69. Cette métamorphose est due au temps écoulé entre la conception et la diffusion de l'oeuvre. L'inspiration du récit date de 1940, la rédaction de 1941, la première diffusion de 1942 avec seulement 900 exemplaires environ répartis en deux tirages. Le livre parvient en Angleterre et une deuxième diffusion est faite en 1943, en milliers d'exemplaires cette fois. Il y a aussi des tirages aux États-Unis.

115. Témoignage de Nicole Stéphane dans le documentaire de Pierre Beuchot, *Cinéma de l'ombre* (28'- 31'45"). Elle a quitté la France en 1942, via l'Espagne, pour rejoindre Londres et s'engager dans les FFL. Elle rencontre Jean-Pierre Melville en 1943, et il lui fait découvrir le texte de Vercors. Nicole Stéphane a suivi l'armée au moment du débarquement en Normandie et de l'entrée en Allemagne, puis elle est démobilisée en 1946. Elle tourne dans quelques films. Nous la retrouverons productrice de *La Vie de château* de Jean-Paul Rappeneau en 1965.

une toute autre forme de résistance. Elle avoue qu'elle connaissait peu ou pas du tout la Résistance intérieure en France, ou du moins cette Résistance-là. Elle finit par comprendre le personnage et s'aperçoit qu'elle était une sorte de Jeanne d'Arc. Elle croit qu'énormément de Français se sont reconnus dans l'oncle et la nièce, « des Français qui furent fiers, nobles, tranquilles, qui n'ont pas agi, qui ont agi d'une autre façon ».

Le film, tourné après-guerre, pouvait plus difficilement rendre l'appel du livre, mais c'est Melville qui signe l'adaptation du texte et il a veillé à ce que la chronologie soit sensiblement déplacée en aval malgré un carton « 1941 » en ouverture. Dans le texte de Vercors, von Ebrennac cite le personnage d'Angus dans *Macbeth* :

> Maintenant il sent ses crimes secrets coller à ses mains. A chaque minute des hommes de coeur révoltés lui reprochent sa mauvaise foi. Ceux qu'il commande obéissent à la crainte et non plus à l'amour. Désormais il voit son titre pendre autour de lui, flottant comme la robe d'un géant sur le nain qui l'a volée[116].

L'oncle se demande alors si von Ebrennac pense au même tyran que lui, mais l'Allemand dit : « N'est-ce pas là ce qui doit troubler les nuits de votre Amiral? » Von Ebrennac fait référence à l'amiral Darlan et cela correspond à la rédaction de l'oeuvre en 1941. Dans le film (49') von Ebrennac dit « votre président? »,

---

116.Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Albin Michel, 1951, réimpression dans Le Livre de Poche, p. 42-43.

faisant référence à Laval plutôt qu'à Darlan[117]. Ce mot déplace la chronologie du film vers la seconde moitié de 1942, alors que la situation intérieure est de plus en plus difficile et que la Résistance s'est considérablement développée depuis 1941. Pendant l'été et l'automne de 1942, les mesures antisémites ont pris une ampleur nouvelle et tragique, la Relève et le STO s'organisent et, finalement, la France entière est occupée en novembre.

Le film met le spectateur face à une autre forme de Résistance que celle qu'on a vue au cinéma depuis la Libération. La séduction spirituelle contre laquelle Vercors voulait mettre ses compatriotes en garde n'est plus la même dans le film. Souvent filmé en contre-plongée, l'Allemand, aussi séduisant soit-il dans son discours, domine ses hôtes. L'image transforme les rapports entre les personnages qui ne sont plus comme dans le livre. Melville a aussi ajouté deux scènes, dans lesquelles il laisse aux personnages la chance d'exprimer leur refus de façon encore plus catégorique.

Une première scène (27') en extérieur de jour, l'hiver. Von Ebrennac rencontre la jeune femme sur un chemin enneigé. Elle promène le chien. Il la salue, elle n'a pas un regard pour lui. Une seconde scène est ajoutée à la fin du récit (82'- 84') lors du départ de von Ebrennac. Dans le texte, Vercors fait dire à l'oncle narrateur : « Il était parti quand, le lendemain, je descendis prendre ma tasse de lait matinale. » Dans le film, Melville montre

---

117.Laval est arrêté le 13 décembre 1940 et remplacé par Flandin. Ce dernier est rapidement remplacé par l'amiral Darlan, le 10 février 1941, et il reste en poste jusqu'au retour de Laval au pouvoir le 18 avril 1942.

von Ebrennac dans sa chambre, le matin. Il est habillé et ouvre les volets. Il finit de mettre son ceinturon quand un coup frappé à la porte le surprend et, pendant un instant, un fol espoir se lit sur son visage. C'est elle qu'il espère, mais ce n'est que son ordonnance qui vient chercher ses affaires. Von Ebrennac descend pour quitter la maison; il s'arrête quelques instants près de la porte d'entrée. Son regard fait une dernière fois le tour de cette pièce qu'il aime. Ses yeux se posent sur un livre d'Anatole France, placé sur le guéridon de l'entrée. Dans le livre est placée une coupure de journal contenant une phrase de France qui dit : « Il est noble qu'un soldat désobéisse à des ordres criminels. » Le vieil homme se tient dans l'embrasure du fumoir. Von Ebrennac et lui échangent un long regard mais aucune parole n'est prononcée et l'officier s'en va.

C'est le genre de scène qui pèse d'un grand poids dans l'oeuvre de Melville. L'image concentre toute la charge émotive, exprimée dans le long échange d'un regard. Gabriel Vialle écrit que tout le cinéma de Melville développe une thématique dans laquelle la recherche de la chaleur humaine, le contact difficile entre les êtres, l'importance des gestes, des bruits, des objets de la vie quotidienne tiennent une place essentielle[118]. Nous verrons plus loin comment Melville revient sur ces thèmes dans *Léon Morin, prêtre* (1961), et surtout dans *L'Armée des ombres* (1969).

118.Gabriel Vialle, « Jean-Pierre Melville 1917-1973 », *Anthologie du cinéma*, tome 8, Paris, L'Avant-Scène, 1974, p. 545.

Dans cette scène finale, la séduction spirituelle de l'Allemand est ici aussi, non seulement rejetée, mais c'est également la France qui porte les valeurs salvatrices. Cela nous renvoie à l'avertissement qui suit la dédicace au tout début du film :

> Ce film n'a pas la prétention d'apporter une solution au problème des relations entre la France et l'Allemagne, problème qui se passera aussi longtemps que les crimes de la Barbarie nazie perpétrés avec la complicité du peuple allemand resteront dans la mémoire des hommes (1'- 2').

Melville parle directement des valeurs universelles que la France exprime et de l'ombre qui planera longtemps sur les relations franco-allemandes. Vercors n'aurait pas choisi une accusation aussi directe, car on sait l'importance des idées d'Aristide Briand dans sa vie et son oeuvre. Il est vrai cependant que Vercors va à l'encontre de toute une politique de rapprochement franco-allemand qui avait marqué l'entre-deux-guerres en faisant que la Belle rejette la Bête[119]. L'oeuvre cinématographique arrive après, alors qu'on connaît toute l'horreur. Vercors lui-même dit qu'il n'aurait pu écrire son texte en 1944. On lui a assez reproché cet Allemand trop aimable mais il répond :

> Cela n'eût rien signifié que ses hôtes se refusent à lui s'il s'était montré grossier ou agressif! Il fallait que ce fût le meilleur des Allemands possible, avec toute sa séduction, puisque mon récit avait pour but de faire comprendre à mes lecteurs, et en premier aux écrivains, qu'il ne fallait pas se laisser séduire, même par un Otto Abetz « grand ami de la France », ni par un

---

119.James Steel, *op. cit.*, p. 128-129.

> Drieu La Rochelle et sa *Nouvelle Revue française*, ni par un Ernst Jünger, auteur d'un livre, *Jardins et routes*, plein d'amabilité et d'amour pour notre pays[120].

Ce livre est une tentative de démystification de la collaboration, et rejeter la collaboration, c'était déjà un premier pas important vers l'esprit de la Résistance. Il y a aussi un autre aspect dans le livre, l'image de la France, surtout face aux Alliés. « C'est à l'étranger qu'il faut prouver que l'esprit vit encore en France[121]. » Une considération similaire animait la critique cinématographique envers les premiers films faits à la Libération. Il fallait montrer au monde que la France avait résisté dans la dignité.

Les pilotes et les marins

Avec *Le Grand Cirque* [122] et *Casabianca* [123] de Georges Péclet en 1950 et 1951, ce sont les forces armées, l'aviation et la marine, qui prennent l'écran. Les livres de Pierre Clostermann et du commandant Jean l'Herminier furent tous les deux des *best-sellers* d'après-guerre. Les films, eux, furent plutôt mal accueillis par la

---

120. *A dire vrai*, p. 32.

121. Jacques Debû-Bridel, *Les Éditions de Minuit. Historique*, cité dans James Steel, *op. cit.*, p. 33.

122. *Le Grand Cirque* (Georges Péclet, 1949-1950, nb, 104 minutes). Copie 35 mm du CNC. Adaptation du livre de Pierre Clostermann, *Le Grand Cirque. Souvenirs d'un pilote de chasse français dans la R.A.F.*, Paris, Flammarion, 1948.

123. *Casabianca* (Georges Péclet, 1950-1951, nb, 84 minutes). Copie 35 mm du CNC; copie ininflammable (safety) mais en voie de détérioration. Adaptation du livre de Jean l'Herminier, *Casabianca. 27 Novembre 1942 - 13 Septembre 1943*, Paris, France-Empire, 1949.

presse en général. Ce ne sont pas des oeuvres marquantes du point de vue cinématographique comme a pu l'être *Le Silence de la mer*. Leur intérêt réside dans l'interprétation historique des événements et dans la construction d'une historiographie parallèle. *Le Grand Cirque* conte la vie et les exploits d'un petit groupe d'aviateurs qui a rejoint l'Angleterre pour continuer la lutte. Pilotes des Forces aériennes de la France libre (FAFL), ils effectuent au sein de leur unité « Alsace » des missions conjointes avec la RAF.

Quatre pilotes sont les principaux personnages. Pierre Despont, le seul personnage composite, représente en fait Pierre Clostermann. Ils accomplissent des missions de défense et d'accompagnement en Angleterre et au-dessus du continent. Le temps du film court jusqu'à la fin de la guerre en Europe en mai 1945. Deux des quatre héros du film meurent en mission. Un troisième, abattu au-dessus de la France, rentre en Angleterre via l'Espagne mais il ne pourra plus voler. A la fin, au jour de la victoire, Despont reste seul, attristé et désabusé. Il a connu la camaraderie de l'escadrille, les missions dangereuses et épuisantes, les coups durs, les promotions et la mort de ses compagnons, l'indifférence de ses compatriotes durant les campagnes de 1944-1945.

Ce film, dont la production a été facilitée par l'armée de l'air, connait beaucoup de succès. *Libération* (23 mars 1950) se désole toutefois de le voir prendre l'affiche sur des écrans français qui ont déjà vu défiler une demi-douzaine de films d'aviation français et étrangers dans les récents mois. Ils se

ressemblent tous. Pour *Radio Cinéma* (26 mars 1950), il s'agit d'un film honnête et vrai qui cherche surtout à peindre la psychologie des aviateurs plutôt que des épisodes sensationnels; le critique écrit aussi que les aviateurs qui ont vu le film prétendent ne guère se reconnaître, alors que pour le grand public, tout cela a un grand air de vérité. Le film restera un témoin du sacrifice consenti. Il est vrai que les protagonistes ont souvent les plus grandes difficultés à accepter les synthèses des cinéastes.

La presse communiste démolit ce film et en donne immédiatement une interprétation politique dans le but d'attaquer le gaullisme[124]. Dans *L'Écran français*, les auteurs du *Grand Cirque* sont accusés de réhabiliter la guerre et de préparer la prochaine en montrant des pilotes français qui ignorent que la cause du peuple français dans cette guerre était celle de la liberté contre le régime de terreur nazi. Ces pilotes qui ont une pensée fraternelle pour leurs opposants de la Luftwaffe, reprendraient demain le combat à leurs côtés pour abattre un nouvel ennemi désigné, entendons l'Union soviétique.

Pour discréditer encore plus le film, Suzanne Rodrigue accuse les auteurs d'avoir cisaillé les documents historiques et les actualités de guerre. Il est rare de voir porter de telles accusations à propos de documents d'archives et des actualités car ces documents ne sont pas, surtout les actualités, des images brutes. Elles ont déjà fait l'objet d'un montage tout aussi chargé

---

124. *L'Écran français*, 20 mars 1950; *Action*, 20 mars 1950.

de sens que les montages subséquents. Suzanne Rodrigue en parle comme de sources intouchables, ce qu'elles ne sont pas, mais c'est habituellement un sujet laissé de côté par les critiques, car les actualités et les images d'archives ont alors un statut de vérité.

Dans *Le Grand Cirque*, les éléments d'interprétation historique qui sont les plus significatifs sont les choix des épisodes des missions aériennes, la critique de l'état-major et les hésitations à faire passer ces critiques du livre au scénario et enfin au film, la critique de l'indifférence des Français pour les actions militaires du dernier hiver de la guerre. L'équipe du film, André Castelot, Georges Péclet (scénario et adaptation) et Joseph Kessel (dialogues), a laissé de côté la chronologie précise du livre et sa critique de la Résistance intérieure.

Les bombardements d'avant 1944, sur des installations françaises ou sur des installations allemandes situées en France, ne sont pas indiqués dans le film alors que Clostermann écrit qu'il a fait plusieurs missions de ce genre, accompagnement et chasse, en 1942 et en 1943, ainsi que des missions de bombardement des sites de fusées V1 dans le nord de la France en décembre 1943. Péclet a préféré ne pas rappeler les destructions en France, les pertes civiles non voulues mais inévitables dans ce genre d'actions, tant que les préparatifs du débarquement ne sont pas imminents.

Dès qu'un pilote est abattu au-dessus de la France, des Français ordinaires se portent à son secours. Tout danger ne peut

venir que de l'Allemand. Le curé qui sauve Desmarets mentionne un réseau d'évasion vers l'Espagne et l'Angleterre, et c'est la seule allusion à un système d'aide quelconque, organisé, qui fonctionnerait en France occupée. Dans ce film, la Résistance en France est à peu près inexistante. La scène où est évoqué un certain colonel Desmarets, père du pilote et résistant en France, est biffée au scénario[125]. La résistance d'un officier évoquerait sans doute le souvenir de l'Organisation de Résistance de l'armée (ORA), qui évoquerait à son tour le souvenir de l'autre général, le général Giraud.

Il est également fait silence sur les reproches acerbes de Clostermann adressés à l'entourage de l'état-major où il est affecté pendant trois mois, avant de demander une réaffectation au front.

> Je n'aurai plus à m'inquiéter du ministère de l'Air de Paris, avec ses incohérences, ses colonels gâteux, ses « résistants », ses contre-ordres, et tous les individus louches, aux uniformes bizarres, qui ont apparu là-bas à la surface comme l'écume sur la confiture[126].

Ce film a la double originalité de montrer les aviateurs français en action hors du territoire national, et de dépasser la chronologie habituelle des films produits en 1944-1946 qui tend à s'arrêter à l'apothéose de la libération de Paris. L'importance accordée à la libération de Paris marque la signification de l'événement qui eut, il est vrai, un considérable retentissement

---

125.BIFI, CF 91-82, *Le Grand Cirque*, scénario et adaptation, p. 123.

126.Pierre Clostermann, *op. cit.*, p. 177-178.

international. Cependant, cette insistance semble aussi s'inscrire dans le modèle traditionnellement centralisateur, autant de la vie politique française que de la conception géographique du territoire. Ce repli sur Paris servait la conception de la France en guerre, alors que la lutte sur les fronts hollandais puis allemand remet les combats dans la perspective européenne d'une guerre mondiale. Dans cette perspective d'un conflit mondial qui n'est pas terminé même si 90 % du territoire français est libéré, les appétits individuels à l'oeuvre dans les sphères de l'état-major apparaissent d'autant plus mesquins.

Georges Péclet tourne ensuite *Casabianca*, d'après le récit du Commandant l'Herminier, avec le concours de la Marine nationale. Le film sort en mai 1951. Le récit commence avec le sabordage de la flotte, le 27 novembre 1942, et l'évasion réussie du sous-marin *Casabianca* de la rade de Toulon. Il se termine avec son entrée en rade d'Ajaccio pour y débarquer un commando, un mois avant la libération de l'île en septembre-octobre 1943. Se sauvant de Toulon, le bâtiment réussit à gagner Alger où l'amirauté lui confie plusieurs missions en Corse occupée.

L'action du film se passe en mer, à Alger et en Corse. Péclet n'a pu éviter ici de parler de la Résistance intérieure en Corse, mais sans pour autant lui rendre justice. C'est justement ce souvenir qui pose problème pour la critique des journaux issus de la Résistance, tels que *Témoignage chrétien* ou *Franc-Tireur*, et montre au grand jour les clans qui se sont formés dans la famille

communiste à propos de la mémoire de la Résistance. Ce moment coïncide avec la mise à l'écart des communistes qui se sont illustrés dans la Résistance, au profit de la stabilité intérieure du PCF. Dès 1945, écrit Stéphane Courtois, Staline a rappelé à l'ordre ceux qui s'étaient opposés à la politique du pacte germano-soviétique en 1939-1941, par exemple Charles Tillon. Au PCF, la purge commence en avril 1950 au XII[e] congrès du Parti à Gennevilliers, où 25 membres du Comité central perdent leurs fonctions. La génération de la Résistance est écartée des responsabilités[127]. Les grands journaux communistes illustrent l'opinion du Parti alors que la petite presse résistante illustre l'opinion des anciens résistants communistes.

Ainsi, le critique d'*Humanité Dimanche* (27 mai 1951), Francis Cohen, n'est-il pas hostile au film malgré les négligences qu'il souligne, à savoir que la Résistance corse était organisée par le Front national et que de Gaulle s'est joint aux Anglo-Saxons pour refuser toute aide à la Corse soulevée. Il accorde à *Casabianca* le mérite de faire revivre un épisode héroïque du passé récent de la France, au cours duquel s'est manifestée « la profonde unité de notre peuple - des plus simples gens aux officiers supérieurs - pour libérer la France de l'occupation fasciste et regagner la liberté et l'indépendance nationale ». Toute la presse communiste s'aligne

---

127. Stéphane Courtois, *Le PCF dans la guerre. De Gaulle, la Résistance, Staline*, Paris, Éditions Ramsay, 1980, p. 475-478. Voir aussi Annie Kriegel (*Les Communistes français dans leur premier demi-siècle 1920-1970*, Paris, Seuil, 4[e] édition 1985, p. 134) qui évoque « le destin curieusement semblable dans son inachèvement de la quasi-totalité des cadres communistes que la Résistance révéla : Tillon, Casanova, Lecoeur, Joinville, Kriegel-Valrimont, Guingouin, Giovoni, Hervé, Chaintron [et] Rol-Tanguy ». Il est à noter que Giovoni était justement une figure de la Résistance corse.

sur cette leçon à tirer du film, l'union qui assure l'indépendance de la France.

Même son de cloche dans *L'Écran français* (n° 307). François Timmory va toutefois illustrer le fossé grandissant au PCF. Il apprécie « la belle descente du maquis allant libérer Ajaccio[128] ». C'est exactement la scène qui provoque les foudres de *France d'abord* qui accuse Péclet de donner une image complètement fausse de la Résistance, de n'avoir aucune idée du « processus » de la Résistance. Péclet ignore ses noyaux actifs et le développement progressif de l'esprit résistant dans la population française; il en donne une image purement agreste alors que la lutte clandestine est aussi un phénomène urbain, surtout lors des manifestations qui préludent à l'insurrection; il montre un maquis attentiste, « journiste », qui descend des montagnes en colonnes par six... le « maquis-fleuve » qui est une falsification; il donne une fausse image des sphères dirigeantes de la Marine car, « en jetant le voile de l'oubli sur ses traîtres, la Marine dévalue du même coup ses héros[129] ».

---

128. Cette scène est assez longue (69' - 74') et elle est structurée par la bande sonore. Dans la montagne corse, en plein jour, un homme annonce qu'Alger a promis de l'aide. Les hommes se mettent en marche et descendent des montagnes. Les rangs grossissent, la hâte et la volonté se lisent sur les visages. En tête, trois hommes dirigent la petite armée de maquisards. La course en ordre dispersé du début se mue en marche rapide, au pas cadencé. Les hommes sont jeunes, presque tous armés. Un drapeau tricolore flotte au milieu du groupe. C'est un défilement qui semble inépuisable avec une alternance de plus en plus rapide des prises de vues en champ/contrechamp. La bande sonore donne d'abord le thème musical du *Chant des partisans* puis, après quelques secondes de silence, s'opère la mutation vers une musique militaire, le son du tambour marquant le pas lorsque les hommes se rangent en ordre. Les maquisards se sont transformés en soldats.

129. *France d'abord*, n° 410, 7-14 juin 1951, p. 8.

La Marine nationale, où règne un climat particulier après la guerre, a prêté son assistance pour le tournage de ce film. L'épuration de la marine, si elle affecta sévèrement les officiers supérieurs, fut dans l'ensemble loin d'être aussi rigoureuse que celle de l'armée. Toutefois, les divisions internes y furent plus profondes et elle n'avait pas de souvenirs glorieux des années de guerre[130]. Elle joue entièrement des épisodes, dont celui du *Casabianca*. Dans le film, l'ordre du sabordage n'est pas entendu mais il y a quelques plans de navires détruits.

Plusieurs scènes donnent la mesure du décalage entre histoire et mémoire. Après que le *Casabianca* est entré dans le port d'Alger escorté par un croiseur anglais, les officiers du sous-marin sont inquiets de la réception que leur réserve l'amirauté française. Ils sont rapidement rassurés par un accueil chaleureux (7'- 9'50") et apprennent que deux autres sous-marins se sont échappés de Toulon. Le refus de rallier l'Afrique du Nord comme l'amiral Darlan le demandait et la responsabilité du sabordage sont complètement gommés, l'amirauté agit comme si les destructions de Toulon étaient le fait des Allemands, en se réjouissant de l'évasion de quelques bâtiments. La confusion extrême qui a régné à Alger dans les deux semaines précédentes ne transparaît nullement.

La scène suivante se passe dans les locaux mêmes de l'amirauté où se tiennent des officiers et deux civils, un Parisien nommé Delac

---

130.Peter Novick, *L'Épuration française 1944-1949*, Paris, Balland, 1985, p. 155-156. Traduction de *The Resistance versus Vichy : The Purge of Collaborators in Liberated France*, 1968.

et un Sarde nommé Luccioni. Ordre est donné au commandant du *Casabianca* de les mener en Corse où ils doivent installer un émetteur radio. En arrière-plan, un calendrier donne la date du 30 novembre 1942 (9'50" - 10'50"). Dans la réalité, cette installation de la fin de 1942 est une action conjointe de l'Office of Strategic Services (OSS) et du Service de renseignement de l'armée, qui se trouve sous le commandement du général Giraud. Ce n'est pas un hasard si elle porte le nom de *Pearl Harbour*. L'agent est américain et se nomme Frederic Brown, son opérateur radio est Griffi[131]. Comme dans *Bataillon du ciel*, il y a un resserrement sur le conflit franco-allemand qui limite la représentation des forces en présence. L'action des alliés est minimisée dans le cas des Anglais et passée sous silence dans celui des Américains.

En face, chez l'ennemi, la patrouille italienne est d'une inefficacité complète. Les vrais problèmes viennent des Allemands, ils viennent aussi parfois des Alliés eux-mêmes qui sont accusés de refuser leur concours au moment crucial du soulèvement des Corses, tout occupés qu'ils sont par le débarquement à Salerne. La Marine nationale a assuré Giraud de son concours, quels que soient les risques, alors qu'un officier anglais confirme que, effectivement, la France doit agir seule.

Le renvoi historique à Giraud est intéressant car nous avons vu comment sa présence n'est jamais réellement affirmée dans les

---

131.Fabrizio Calvi, *OSS. La Guerre secrète en France 1942-1945. Les services spéciaux américains, la Résistance et la Gestapo*, Paris, Hachette, 1990, p. 79-82.

films bien qu'elle soit réelle. Elle disparaît du scénario du *Grand Cirque* lorsque la mention d'un officier résistant est éliminée; elle est ignorée dans *Mission spéciale* lorsque le commissaire Chabrier se rend en Suisse où fonctionne une antenne du Service de renseignements de l'armée. Dans le cas de la Corse, il était fort difficile d'éliminer sa présence puisque c'est lui qui a organisé l'opération de renfort qui a permis la libération de l'île, au grand dam du général de Gaulle. Le film fait toutefois la part belle à la marine qui se porte au secours de l'action prévue par Giraud. La Corse est une île, on n'y échappe pas, c'est de la mer que viendront les renforts. La marine prend cette réussite à son compte.

L'Opération Torch

Dans *Le Grand Rendez-vous* de Jean Dréville[132], Alger est encore en vedette, cette fois-ci lors des préparatifs et des tractations qui préludent au débarquement américain en Afrique du Nord (7 et 8 novembre 1942). Les films qui situent leur action en Afrique du Nord pendant la guerre baignent dans un flou artistique en ce qui a trait aux forces en présence, aux actes des militaires français, à la survie de Vichy après Vichy. *Le Grand Rendez-vous* n'échappe pas à ces difficultés et Dréville opte pour des personnages composites au risque de ne pas assez parler des uns ou de rendre les autres ubiquistes.

---

132. *Le Grand Rendez-vous* (Jean Dréville, 1949-1950, nb, 105 minutes). Copie 35 mm du CNC.

La chronologie couvre quelques mois à partir de la fin de l'été, en août-septembre, avant la rencontre de Cherchell (octobre), jusqu'à la journée du 8 novembre 1942, alors que les troupes américaines débarquées à l'aube pénètrent finalement dans Alger. Elles viennent relever les quelque 375 volontaires qui ont pris les points stratégiques de la ville pendant la nuit - afin d'empêcher les troupes françaises sous l'autorité de Vichy de tirer sur les troupes anglo-américaines, précision bien sûr absente du film. « Alger n'était pas une place à "cueillir" comme un fruit mûr[133]. » Les ordres de Pétain étaient de résister à toute agression et, comme le rappelle Robert Paxton, la réaction de Vichy est rigoureusement conforme à ce que ses responsables avaient proclamé qu'elle serait : si nous sommes attaqués, nous nous défendrons[134]. A Alger, le plan de neutralisation a fonctionné et les pertes sont peu élevées comparativement au Maroc, grâce justement à l'action de la Résistance locale et de certains militaires patriotes.

Ce film aborde un des événements clefs de la guerre, un tournant dans son évolution, une phase décisive pour Vichy et la France. Il reçoit une large couverture médiatique. La presse générale et spécialisée, ainsi que la petite presse résistante ont décortiqué ce film, ses personnages composites, son action synthétisée, ses silences. La forme remporte les suffrages, tous s'entendant sur la sobriété de Dréville et l'interprétation des

---

133. Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. 1 *Le rebelle 1890-1944*, p. 610.

134. Robert O. Paxton, « La coupure décisive pour Vichy (novembre 1942). L'État français vassalisé », *La France des années noires*, t. 2, *De l'Occupation à la Libération*, Paris, Seuil, 1993, p. 16.

acteurs. La critique est divisée sur le fond et, c'est sans surprise, ce clivage se fait sur les fractures de la guerre froide. Toutefois, plus que jamais, la vérité historique est le premier critère de jugement. Cette vérité, Georges Sadoul la croit desservie par le recul du temps alors qu'il aurait dû permettre de dégager les perspectives et d'acquérir l'objectivité. « [...] Le recul du temps et de l'espace ont surtout permis de substituer une fable politicienne à la réalité historique[135]».

Le Figaro (14 février 1950) croit par contre que cette version, trop simplifiée tout de même car elle n'apporte qu'une vérité partielle, ne trahit cependant pas l'essentiel. Louis Chauvet donne raison à Dréville d'avoir opté pour la formule déjà employée dans *La Bataille de l'eau lourde*, c'est-à-dire le moins possible de roman, presque un documentaire. *Opéra* (22 février 1950) va plus loin et commente la façon dont le film montre les officiers qui exécutent les ordres de Vichy : « [..] ils sont présentés non comme des filous, mais de braves gens victimes de la discipline. Cela aussi correspond à la vérité, du moins dans l'immense majorité des cas. » François Chalais, du *Parisien* (16 février 1950), signe une critique très positive et apprécie que le film s'appuyât sur des documents authentiques et des références indiscutables. Mentionnons que Guy Calvet, coscénariste, comptait parmi les insurgés d'Alger; il avait animé des groupes de combat, tout comme José Aboulker et le capitaine Pillafort. Chalais ne fait que reprendre à son compte les

---

135. *Les Lettres françaises*, 16 février 1950.

termes de la bande-annonce du film, repris en voix off durant le déroulement du générique.

> [...] Tous les faits et toutes les circonstances sont vraies. Tourné sur les lieux mêmes où se déroulèrent les événements qu'il relate ...
> ... ce film est la reconstitution exacte des faits historiques. Il est la Réalité. Il est la Vérité[136].

Jean Dréville tempérera ultérieurement ces propos si catégoriques mais bien dans l'esprit des années d'après-guerre.

> Ce film ne peut pas avoir l'authenticité de l'*Eau lourde*, ni même de N.N. [*Normandie-Niemen*] car, si les éléments qui le composent sont relativement dans la vérité historique, il y a quand même une composition dramatique plus « fabriquée » que pour l'E.L. [*La Bataille de l'eau lourde*] et aussi la présence d'acteurs professionnels qui ajoutent au côté fiction. La complexité des composants des différents groupes de résistants (qui s'ignoraient parfois l'un l'autre) m'a conduit à un travail de synthèse[137].

En 1987, Dréville dit du *Grand Rendez-vous* qu'il s'agit d'un « film à acteurs, qui se passe dans un contexte historique[138] ». C'est faux, puisqu'il ne s'agit pas d'une intrigue placée là par hasard et qui aurait tout aussi bien pu se retrouver dans la France de Napoléon III, mais bien d'un « récit cinématographique » des événements d'Alger.

136.BIFI, CF 002082.

137.Correspondance avec l'auteur, 14 février 1993.

138.Claude Guiget et Emmanuel Papillon, *Jean Dréville. Propos du cinéaste...*, p. 163.

Chaque film qui aborde un épisode nouveau de la guerre pose ses marques. J.-L. Tallenay salue ce film de reconstitution et écrit que « le cinéma peut, avec des films comme celui-ci, construire pièce à pièce une fresque populaire de la Résistance et de la Libération[139]». Prendre appui sur l'authenticité est une préoccupation qui n'est pas seulement une stratégie de mise en marché, dirions-nous aujourd'hui, mais traduit bien une volonté de faire oeuvre historique.

Le Canard enchaîné (15 février 1950) aborde les choses sous un autre angle et, tout en saluant le travail bien fait dans le meilleur style des grandes productions américaines sur la guerre secrète, il note que le film rend bien la « vivante et trouble réalité » d'Alger où les choses étaient moins tranchées, moins nettes qu'en France; tout le monde est partout à la fois dans ce grand double jeu où « les pétainistes sont dans la résistance, les résistants dans le pétainisme ».

Les communistes, on s'en doute, sont les plus hostiles. *France d'abord* rassemble tous ses ennemis par une formule cocasse mais bien sentie : « Huile Lesieur + Coca Cola = Eau de Vichy[140]». Le Coca-cola est le symbole de cette Amérique haïe des communistes et la sortie de ce film est une occasion supplémentaire de dénoncer ce fléau. Les États-Unis, dès 1948 et dans le cadre du plan Marshall, ont entrepris en France une vaste offensive culturelle, justement

---

139. *Radio-Cinéma*, 26 février 1950.

140. Critique de R. Menegoz-Genestal, *France d'abord*, n° 344, 2-9 mars 1950, p. 8.

dans le but de contrer la propagande communiste. Ils continuaient ainsi, en territoire français, les luttes de la guerre froide[141]. Kuisel parle même d'un zèle idéologique de croisade anticommuniste qui accompagne la nouvelle hégémonie américaine en Europe. Il n'y a pas lieu d'être surpris de la véhémence des communistes français.

Dréville est carrément accusé d'avoir falsifié l'histoire[142]. Armand Monjo, critique de *L'Humanité*, titre son article « Au "Grand rendez-vous" du mensonge ». Qualifié de film dangereux qui abuse les gens de bonne foi mal informés, *Le Grand Rendez-vous* a effectivement dû gommer des épisodes gênants. Robert Menegoz-Genestal fait allusion, dans sa critique, au général Mast qui demanda la modification du scénario à son avantage et il renvoie à une critique parue dans le journal de Romans-Petit (*La Voix de la Résistance*, 23 février 1950), selon laquelle la censure a interdit certaines vérités affligeantes. Ces deux assertions se vérifient à la comparaison du scénario au film et à la lecture du dossier de censure.

La scène de Cherchell au scénario ne met pas en avant le général Mast plus que les autres[143]. Dans le film, c'est en voix off

---

141.Richard Kuisel, *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 21.

142.Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises*, 16 février 1950; *Action*, 20 février 1950; *Ce Soir*, 12 février 1950.

143.BIFI, CF 2827, *Franklin arrive...* [premier titre du film *Le Grand Rendez-vous*], scénario de Jacques Rémy et Guy Calvet, janvier-mai 1949, p. 65-70.

que le général Mast prend de l'importance[144]. Quant à la Commission de contrôle, la précensure du scénario est faite en février 1949. D'intéressantes observations viennent de monsieur Santoni qui s'oppose au passage du scénario qui met en cause l'administration du Méditerranée-Niger à propos du traitement des déportés politiques employés au Trans-Saharien après 1940. Objection qui porte fruit puisque nulle mention de ces mauvais traitements ne se retrouve dans le film. Les autres remarques d'intérêt se retrouvent sous la signature du commandant Célérier, en date du 17 février 1949 :

> Ce scénario n'est autre chose qu'un démarcage du livre de Chamine *La Conjuration d'Alger* [145]. Chacun des personnages principaux sont (*sic*) parfaitement reconnaissable : Lemaigre-Dubreuil, d'Astier, Aboulker, etc... Par ailleurs les faits relatés appartiennent déjà à l'Histoire et à une Histoire trop récente pour se permettre de ne pas la respecter avec exactitude.
>
> Par conséquent, le scénario doit être retouché là où il n'est pas conforme à la vérité historique, surtout quand il s'agit de faits importants. Par exemple: le Plan de défense n'a pas été subtilisé dans les bureaux de l'État-Major, mais tout simplement fourni par le Général Mast. Au cours de l'entrevue historique de Cherchell, la visite des gendarmes a seulement failli se produire. Surtout, à cette entrevue étaient présentes de hautes autorités militaires françaises telles que le Général Mast, le Cap. de frégate Barjot, etc... représentant le Général Giraud[146].

144.*Le Grand Rendez-vous* (46'- 48'). L'importance de Mast est soulignée, ainsi que celle du groupes des patriotes. Les Américains rendent hommage à Mast. Le dossier de renseignement remis aux Américains est très précis. L'apport des Français est présenté comme considérable.

145.Le commandant Célérier fait ici référence au livre de Chamine, *Suite française, la Conjuration d'Alger*, Paris, Albin Michel, 1946. Dans sa *Bibliographie critique de la Résistance*, Henri Michel dit de ce livre qu'il est un reportage vivant, un peu diffus et romancé; il dépeint les acteurs mais ne connait pas les négociations (p. 197-199).

146.CNC, CCFC, dossier *Le Grand Rendez-vous*, avis de précensure, 17 février 1949.

Le président de la Commission demande au Centre national de la cinématographie de délivrer une autorisation provisoire de tournage, « étant entendu que MM. Rémy et Calvet vont me rapporter très rapidement le dialogue modifié dans le sens des observations du Commandant Célérier[147] ».

Les visas d'exploitation et d'exportation sont accordés, mais le film est interdit en Sarre. Huisman rappelle alors que la commission ne fait aucune objection mais il estime qu'avant d'accorder le visa, « il conviendrait de soumettre le film aux personnalités citées dans le générique de façon à éviter des erreurs historiques trop grossières[148] ». Ce générique est effectivement assez long, quoique bien en deçà du scénario qui nommait les militaires français morts et remerciait de leur concours une liste impressionnante d'acteurs de ces événements[149]. Le générique du film est plus succinct. Il rend hommage aux morts français, aux

147.CNC, CCFC, dossier de précensure; demande faite par Georges Huisman, président de la Commission, 23 février 1949.

148.CNC, CCFC, dossier *Le Grand Rendez-vous*, séance du 23 novembre 1949, observations manuscrites.

149.BIFI, CF 2827, *Franklin arrive*, dédicace.

Américains, au Groupe des cinq[150], au général Jousse, aux chefs et compagnons d'Afrique du Nord[151].

Le plus gênant est que ceux auxquels est d'abord dédié le film, Pillafort, Dreyfus et Bonnier de la Chapelle, sont tués par des militaires français, ceux-là mêmes qui sont restés fidèles à Vichy au moment du débarquement ou, dans le cas de Bonnier de la Chapelle, quelques semaines après le débarquement, dans la prolongation indue du vichysme qui fut favorisée par la diplomatie américaine. Ces ambiguïtés et gommages correspondent toutefois à la ligne générale du film qui met d'abord de l'avant le Groupe des cinq et plus particulièrement le personnage de Darvey, ce dernier représentant en fait Jacques Lemaigre-Dubreuil. Darvey dirige les négociations avec les Américains; il est de tous les moments importants du film. C'est lui qui rappelle les autres à l'ordre, entendons les gaullistes et les communistes, en réitérant l'objectif

---

150.Le Groupe des cinq est composé de Jacques Lemaigre-Dubreuil (homme d'affaires); d'Henri d'Astier de la Vigerie (lieutenant de réserve); de Jean Rigault (homme de confiance de Lemaigre-Dubreuil); du colonel Van Hecke (chef des Chantiers de jeunesse d'Algérie) et de Tarbé de Saint-Hardouin (secrétaire d'ambassade). Après le refus du général Weygand, l'ambassadeur américain Robert Murphy se rabat sur ce groupe. Jean Lacouture écrit qu'ils sont « peu groupés et beaucoup plus que cinq », tantôt trois, tantôt 20, et aucun n'est gaulliste (*De Gaulle*, t. 1 *Le rebelle 1890-1944*, p. 598). José Aboulker les qualifie d'extrême-droite de la Résistance, car leurs projets de société étaient très proches de ceux préconisés par le gouvernement de Vichy (intervention de José Aboulker lors de la conférence de Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Institut d'histoire du temps présent, 16 novembre 1992).

151.Générique du film *Le Grand Rendez-vous*. En cartouches sur fond gris, c'est la mémoire du capitaine Pillafort, du lieutenant Dreyfus et de l'aspirant Bonnier de la Chapelle qui est rappelée. A la suite du générique des artisans du film, un déroulant continue la dédicace aux hommes d'État, aux chefs militaires et aux soldats des Nations unies, à Robert Murphy et au général Clark, aux chargés de mission et leurs adjoints. Sont ensuite nommés les « artisans du débarquement » : le Groupe des cinq, puis le général Jousse, conseiller militaire du Groupe des cinq et président de l'Association de la libération française du 8 novembre 1942 et « les Chefs et les Compagnons d'Afrique du Nord qui se reconnaîtront dans les héros de ces images ». Les noms précis qui ont disparu du générique (Aboulker, Achiary, Cordier, etc.) étaient surtout dans le groupe gaulliste.

primordial, le départ de l'envahisseur, au-delà de toutes dissensions politiques qui n'ont pas leur place à ce moment crucial (18'- 19').

La résistance gaulliste est de ce fait minimisée et elle n'est pas nommée. Par contre, le rôle des militaires patriotes est bien exploité, le général Mast étant un bon exemple. Des événements importants furent complètement gommés, par exemple l'arrestation du général Juin, commandant en chef des forces françaises d'Afrique du Nord, par le groupe de José Aboulker. Une grosse prise qui aurait été fort indigeste pour le commandant Célérier. Il n'y a que l'amiral Darlan qui est irrécupérable, il coule à pic. Le même censeur militaire n'a vu aucun inconvénient à ce que Darlan soit traité d'« ordure » (84').

Il y a un traître de service, le personnage de Forestier, en liaison directe avec les Allemands. Il est montré en opposition avec les Français, qu'ils soient civils, militaires ou fonctionnaires. Forestier travaille directement pour l'occupant et a déjà sévi à Toulouse où il a causé le démantèlement d'un réseau, l'arrestation puis l'exécution de dix hommes. Il y a ici un écrasement de la chronologie car Toulouse est en zone sud, donc non occupée jusqu'au 11 novembre. S'il est vrai que la Gestapo sévissait déjà en zone sud bien avant l'occupation totale de l'Hexagone, la responsabilité dernière de la mort des hommes de ce réseau reste indéterminée.

Il y a deux morts dans le film : Forestier qui est tué par Lecointre[152] alors qu'il tente d'échapper aux résistants qui viennent de le démasquer (60'); et François, abattu par les Allemands à la porte de Radio-Alger (90'). Les escarmouches qui sont survenues là avant l'entrée des Américains dans la ville, sont en réalité le fait d'autres Français. La mort de Forestier, exécuté sommairement, et précisément par Lecointre, est une forme de dénonciation de l'épuration. On connaît l'opinion de Dréville à ce sujet et il a saisi cette occasion pour l'exprimer de nouveau.

Le dernier élément d'interprétation historique tient en une très courte scène à la fin du film. Un homme arrive dans un café bondé où tout le monde écoute la radio. Il enlève discrètement la francisque qu'il porte à la boutonnière (88'). Cela laisse entendre qu'il vient de se produire un réel changement de politique intérieure française en Afrique du Nord avec le débarquement, alors qu'en fait il n'en est rien. Le vichysme reste bien vivant, les communistes demeurent en prison, les gaullistes sont écartés du pouvoir. La politique américaine a tout subordonné au succès de l'opération militaire et même cela est un demi-échec car, si le plan de neutralisation a fonctionné à Alger, il y aura des centaines de morts au Maroc et la Tunisie sera le théâtre d'une campagne militaire acharnée et coûteuse.

152.Lecointre est plus précisément associé aux communistes dans la scène où Darvey appelle à l'unité.

Bilan cinématographique

Le tassement de la représentation de la Résistance sur deux axes, gaulliste et communiste, est perceptible dans l'immédiat après-guerre, mais il n'est pas absolu comme nous avons pu le voir avec des films comme *Vive la liberté!* ou *Mission spéciale*. Pendant la période 1947-1952, la complexité de la formation de la Résistance se révèle malgré les manques et les silences, mais la Résistance intérieure reste moins bien vue que la Résistance extérieure. Cette hiérarchie, amorcée dès l'après-guerre, se trouve encore renforcée pendant ces années 1947-1952.

La période est marquée par la diminution du thème. Dans sa thèse, Sylvie Lindeperg l'attribue, d'une part, au tarissement des principales sources de production de la geste héroïque, le Service cinématographique des armées (SCA) et le Comité de libération (CLCF), et, d'autre part, à une reconversion du cinéma de fiction due principalement aux effets de la guerre froide et à la déconsidération des communistes[153]. Ajoutons que les divergences et les désaccords qui s'expriment au sein même des groupes résistants, divergences considérées aujourd'hui comme saines et positives, respectant les convictions profondes et les fortes personnalités engagées dans la lutte, furent alors vécues comme autant d'échecs, de reculs, d'abandons. S'y greffent les critiques de la Résistance et de l'épuration avec parfois un étirement de la chronologie vers

153.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 485-487.

l'après-guerre comme dans *Le Bal des pompiers* ou *La Bataille du feu* [154].

La production française doit aussi coexister avec une importante production étrangère sur des sujets similaires, pensons entre autres au film *Le Grand Cirque* qui prend l'affiche alors que plusieurs longs métrages sur l'aviation sont sortis à peu près au même moment. Enfin, mentionnons le discours historique qui s'organise. La médiation de l'écriture présente, d'un côté, une histoire documentée par des archives et, de l'autre, une histoire documentée par des témoignages. Chacune a son assise géographique et, de manière générale, la première prend le pas sur la seconde.

Les perspectives cinématographiques s'élargissent vers d'autres lieux de résistance, la Résistance française extérieure et militaire (FFL; Londres; Alger) et la Résistance extérieure étrangère (Norvège); les valeurs militaires sont particulièrement prisées, telles que l'esprit de corps, la camaraderie virile, le respect de la hiérarchie et le sens du devoir. S'expriment aussi

---

154. *Le Bal des pompiers* (André Berthomieu, 1948-1949, nb, 95 minutes). Copie 35 mm du CNC. Ce film chevauche la période des combats de la Libération et l'après-guerre. « Comme au bal des pompiers, c'est toujours les mêmes qui dansent. » Un enrichi du marché noir, devenu opportunément un « résistant de septembre », n'est pas autrement inquiété pour ses activités illicites et lucratives du temps de l'Occupation, et encore trouve-t-il à se plaindre de la crise morale, de la crise de justice que vit la France. L'amertume devant les ratés du processus de l'épuration y est clairement exprimée (Bobine 10, 1'50" - 3').

La Bataille du feu (Maurice de Canonge, 1948-1949, nb). Je n'ai pu voir ce film mais le scénario original, signé Jacques Companeez, se trouve à la BIFI (CF 1836, 1946, 279 p.). L'histoire se passe dans le monde des sapeurs-pompiers mais le récit couvre la guerre et l'après-guerre. Il y est fait mention d'un maire collaborateur et dénonciateur qui n'est pas inquiété à la fin de la guerre, et de l'écoeurement des témoins devant une épuration qui a laissé bien des coupables en liberté. Ces éléments font sûrement partie du film tourné car, dans sa critique, *France d'abord* (5 mai 1949) fait l'analogie entre le scénario du film et la situation de 1949: les traîtres sont en liberté et les résistants en prison.

d'autres formes de résistance, comme la plongée intérieure du *Silence de la mer*.

Il y a une volonté affichée de redonner du lustre aux militaires, d'où un important gommage de l'attitude et des actes des hauts gradés français, surtout en Afrique du Nord. Pensons entre autres aux généraux Juin et Noguès, aux amiraux Estéva, Derrien et Laborde. Le poids de Londres comme centre névralgique des résistances reste primordial, mais Alger s'ajoute comme second centre de décision.

Après l'énoncé se rapportant à la légalité du régime du maréchal Pétain par un des personnages de *Vive la liberté!* (1946), aucun film ne reprend cette affirmation et Vichy reste, assez commodément, sans statut spécifique. C'est un choix bien français, car le cinéma américain ne se gêne nullement pour préciser le statut d'autorité légale d'un régime activement engagé dans une politique de collaboration avec l'Allemagne[155]. Au sortir de la guerre, si la droite politique est discréditée, la Résistance de la droite patriote lui permet d'exister pleinement dans les films où elle se trouve intégrée au combat national. Elle trouve ainsi sa place dans des longs métrages de fiction tels *Peloton d'exécution*, *Vive la liberté!* ou *Bataillon du ciel*.

La Résistance de la droite non gaulliste a de la difficulté à s'exprimer. Les références à Giraud sont indirectes, comme dans

---

155.Voir *Joan of Paris* (États-Unis, Robert Stevenson, 1942, nb, 90').

Réseau clandestin (2e époque de *Mission spéciale*, 61') alors que les résistants portent un toast à la Corse qui vient de se libérer. La mémoire de la Résistance de la droite non gaulliste existe parfois, soit en parallèle avec la mémoire gaulliste, par exemple dans *Mission spéciale* alors que le groupe issu du Deuxième bureau, d'obédience giraudiste, a des contacts en Suisse et à Londres, soit en s'alignant complètement sur la mémoire gaulliste sans laisser de traces ailleurs que dans les documents préparatoires des films, comme c'est le cas dans *Le Grand Cirque* alors qu'un passage évoquant un colonel résistant, sans doute de l'ORA, est biffé au scénario.

L'importance de l'authenticité reste présente pendant toute la période, quoique de plus en plus contestée au fur et à mesure que des événements très précis sont montrés dans les films, comme le débarquement en Afrique du Nord ou la libération de la Corse. C'est une préoccupation exprimée par des cinéastes, Clément, Le Chanois, Dréville entre autres, par la presse spécialisée et générale, par la Commission de contrôle. Le critère de représentativité s'ajoute avec *Nous sommes tous des assassins* (1952). L'idée de contribuer à la construction de sources s'amenuise, car elle ne peut être concevable que dans l'immédiat après-guerre alors que l'urgence de la mise en images est fortement ressentie. Elle se fond dans la construction du souvenir autant pour le public français que pour le public étranger.

La déception ressentie au retour des genres connus d'avant-guerre s'explique en partie par la conviction que la guerre a

profondément marqué la France, et qu'après ne peut pas être comme avant. Un événement historique d'une telle ampleur ne peut que forcer l'invention d'un cinéma nouveau. Cette invention même aurait valeur historique car elle marquerait la coupure subie. L'aspect documentaire d'un film devient une valeur ajoutée, et est particulièrement apprécié par la critique, mais un élément de réflexion manque même si les yeux sont tournés vers l'Italie du néoréalisme. C'est qu'une invention spécifiquement cinématographique et esthétique ne porte pas en soi une dimension historique en rapport direct avec les événements récents.

L'ambition de créer quelque chose de nouveau à partir de la réalité et de l'expérience de la guerre est restée inassouvie. Le cinéma a son rythme propre. Attendait-on de lui qu'il crée un mythe fondateur pour la France d'après-guerre? Il ne répond qu'en partie à cette attente et il faudrait plutôt regarder du côté de la critique et des choix du public comme facteurs essentiels dans la création du mythe fondateur. Dans l'ensemble de la production française et de la distribution des productions étrangères en France, le thème cinématographique de la Résistance reste marginal. Cette marginalité illustre peut-être le mieux la marginalité des résistants dans la France de 1940-1945, même si l'analyse filmique laisse parfois entendre le contraire, soit une France engagée majoritairement dans la lutte. L'analyse révèle trop d'exceptions pour que le terme d'unanimité soit valide, du moins en ce qui concerne les films de fiction.

Pour la période plus tardive, le cinéma utilise plus souvent l'adaptation. La première mise en forme émane du livre avant l'écriture du scénario, par exemple *Le Silence de la mer, Casabianca, Le Grand Cirque.* Les livres délimitent plus précisément l'action, ordonnent les gestes et les motivations. Cet ordre est amplifié dans les films. Le foisonnement des actions diverses tend à disparaître alors qu'on le retrouvait souvent dans les récits et les films de la première période. Il correspondait à une certaine réalité pour les résistants qui étaient souvent des touche-à-tout. Les scénarios originaux, de plus en plus rares, se retrouvent cependant à la base des films les plus dérangeants : *Au Coeur de l'orage, Retour à la vie, Nous sommes tous des assassins.*

Les films primés pendant la période 1945-1952 donnent un raccourci saisissant de l'image de la Résistance au cinéma. *La Bataille du rail* remporte le prix spécial du jury et le prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1946. Six ans plus tard, en 1952, *Nous sommes tous des assassins* remporte aussi le prix spécial du jury. Le passage de la Résistance de masse des cheminots, aux dérives d'enfants perdus et violents. Les résistants sont alors dépouillés de leur rôle porteur dans la société d'après-guerre.

Bilan historiographique

L'histoire écrite de la Résistante est marquée par la Résistance militaire et institutionnelle, surtout avec le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, et par une importante

production individualisée d'anciens résistants - souvenirs, témoignages, romans, récits. S'y ajoute la réimpression des grands textes clandestins qui deviennent rapidement des classiques. L'accent sur la Résistance militaire se retrouve aussi au cinéma mais la production individuelle est caractérisée par son côté anecdotique et elle est souvent rejetée comme non significative ou trop romanesque. C'est la difficulté majeure de l'histoire des maquis.

Pour la période 1947-1952, Henri Michel recense environ 300 titres[156], soit une diminution marquée par rapport à la période d'immédiat après-guerre. La Résistance extérieure, essentiellement militaire et non clandestine, est celle qui est la plus rapidement accessible à l'investigation historique. Il s'agit toutefois de l'étude des organismes eux-mêmes et non de leurs rapports avec la Résistance intérieure. Les catégories distinctes de résistants sont d'ailleurs en voie d'être définies par la Commission Lormeau, et cette définition pose en même temps une certaine hiérarchisation : d'abord les Forces françaises libres (FFL), catégorie facile à établir à cause du bulletin d'engagement; viennent ensuite les Forces françaises combattantes (FFC) dont l'engagement était aussi enregistré à Londres; en troisième lieu viennent les Forces françaises de l'intérieur (FFI), organisées militairement, les FFI s'inscrivant dans une forme administrative plus contrôlée; en dernier lieu vient la Résistance intérieure, la plus difficile à délimiter.

156.Henri Michel, *op. cit.*, p. 12.

Les premières tâches d'après-guerre sont donc de rassembler des documents, obtenir des témoignages, établir des chronologies et des répertoires. Des martyrologes et des hagiographies sont aussi publiés. Les discours et messages de Charles de Gaulle avaient, quant à eux, été largement publiés et diffusés dès 1943 et 1944 à New York et Beyrouth, suivis d'éditions complètes à Fribourg en 1944-1945, et à Paris, chez Berger-Levrault, dès 1946. Les livres de souvenirs sont encore une part importante des publications pour la période 1947-1952, par exemple ceux du colonel Passy (Dewavrin) ou de Jacques Soustelle. Du côté des communistes, il y a peu de souvenirs personnels publiés hors des journaux. Cela correspond à une attitude générale du rôle du militant engagé dans la Résistance. Le PCF publie toutefois des lettres de fusillés, en 1948, mais préfère dresser les bilans des années de guerre dans ses rapports[157].

La tendance générale de l'historiographie pendant ces années va du particulier au général, c'est-à-dire des témoignages et souvenirs, vers les études d'organismes centraux comme la France libre ou le Conseil national de la Résistance. Pour les films, la tendance est plutôt contraire, elle va du général au particulier, dérives et désillusions des individus pris dans la tourmente. C'est une tendance à long terme mais qui est déjà perceptible à ce moment.

---

157. Le rapport du X^e Congrès du PCF (Paris, 26-30 juin 1945) est particulièrement intéressant. Intitulé *Sept ans de luttes ardentes au service du peuple contre l'hitlérisme et le fascisme, pour une France libre, démocratique et indépendante*, il dresse le bilan de l'action du PCF depuis le congrès d'Arles en 1937.

Si, pour la période 1945-1946, c'est *La Bataille du rail* qui met en place des éléments historiographiques durables, pour la période 1947-1952 c'est surtout l'image des forces armées qui est réinvestie de prestige (*Bataillon du ciel, Le Grand Rendez-vous, Le Grand Cirque, Casabianca*), alors que la Résistance intérieure est marquée par des controverses (*Au coeur de l'orage, Manon, Le Bal des pompiers, La Bataille du feu, Le Grand Cirque, Nous sommes tous des assassins*). Entre les deux périodes, il n'y a pas que la coupure de la guerre froide, il y a aussi une transformation de l'expression cinématographique due au passage de l'image à l'écrit. Il n'y a pas de vide de l'écriture car, dès la Libération, les écrits foisonnent, mais dans les mois qui suivent il n'y a pas encore de mise en forme historique par l'écriture telle qu'elle se présente quelques années plus tard. Le travail historique opère un tri et hiérarchise les sources disponibles. Ce tri privilégie la Résistance institutionnelle tant au plan historiographique que cinématographique.

1954
Ils étaient tous volontaires (François Villiers, 1954, nb, 26 minutes)

1956
Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1956, nb, 100 minutes)

****

La Résistance intérieure s'est repliée sur elle-même et le silence s'installe après *Nous sommes tous des assassins* (1952). Ce mouvement, amorcé à la fin des années 1940, s'amplifie encore. L'année 1953 est douloureuse pour les anciens résistants. Le 30 janvier, André François-Poncet, ancien ambassadeur (1931-1938) puis haut-commissaire en Allemagne (1945-1953), fait l'éloge de Pétain, « le vainqueur de Verdun », lors de son discours d'entrée à l'Académie française où il occupe le fauteuil laissé vacant par la mort du maréchal le 23 juillet 1951. Cela donne le ton du début des années 1950, au moment où on parle de réarmer l'Allemagne.

Ces années sont cruciales aussi pour toute la gauche. Deux événements marquent en 1956 ce que François Furet qualifie de « fin tardive de la Seconde Guerre mondiale » : la crise idéologique du communisme et l'enfoncement du Parti socialiste (SFIO) dans la guerre d'Algérie[1]. Si la guerre d'Indochine n'avait pas véritablement entamé les liens noués pendant la guerre mondiale, malgré l'isolement des communistes dans leur lutte anticoloniale, le conflit algérien marque une rupture chez les anciens résistants.

---

1. *Les Idées en France 1945-1988*, Paris, Gallimard, 1989, p. 145-146.

En lutte contre l'intervention française en Algérie, Claude Bourdet croit que la Résistance européenne a influencé les révolutions coloniales et que la notion de Résistance s'est universalisée. Si le Parti socialiste de l'époque s'est « affaibli et ligoté par sa participation à la répression coloniale », continue Bourdet, il a pu se regénérer en faisant entrer la révolution coloniale dans sa propre expérience, car il était impossible d'échapper indéfiniment « à la contradiction qui existait entre la glorification de la Résistance française et la condamnation de la Résistance indochinoise et algérienne[2] ».

Les questions internationales continuent de se concevoir dans la logique de la guerre froide avec des alertes comme le « coup de Prague » en 1948 et le début de la guerre de Corée en 1950. La création du Pacte atlantique (avril 1949) a redéfini les alliances et c'est dans ce sillage que s'engage, dès 1950, le débat sur le réarmement allemand. Fondé sur des arguments de politique internationale qui mettent au premier plan le péril communiste, ce projet rencontre l'opposition de la France pour qui l'Allemagne est toujours ennemie, toujours inquiétante. Isolée face à ses alliés, la France propose alors une Communauté européenne de défense (CED), projet qui n'emportera pas l'adhésion, et elle devra finalement céder aux pressions américaines. Ce débat ranime cependant pour un temps l'intensité du souvenir de la Résistance alors que communistes et gaullistes sont, pour des raisons différentes, complètement hostiles au projet de réarmement allemand.

2.Claude Bourdet, *L'Aventure incertaine*, p. 461.

Le 18 février 1953, les condamnés alsaciens du procès d'Oradour, frappés de lourdes peines cinq jours auparavant, bénéficient d'une amnistie spéciale[3]. Après celle de 1951, une deuxième loi d'amnistie des délits liés à l'Occupation est promulguée le 6 août 1953[4]. Les résistants sont amers. Le Comité d'action de la Résistance s'était élevé contre le projet à cause du désaveu des condamnations, mais il voulait cependant se montrer généreux en admettant une amnistie des dégradations nationales. Il craignait que l'amnistie ne fût une réhabilitation[5]. Dès avril 1949, le CAR demandait que les projets de loi à l'étude « prévoient seulement, à l'exclusion de toute amnistie, des mesures de grâce amnistiante individuelles par leur nature et partielles dans leurs effets[6] ». Ces inquiétudes n'empêcheront pas le gouvernement d'agir car l'amnistie « est en France un acte politique traditionnel,

---

3.A Oradour-sur-Glane, le 10 juin 1944, des centaines d'habitants furent massacrés par des SS de la division *Das Reich*. En janvier 1953, 21 responsables sont jugés devant le tribunal militaire de Bordeaux et 14 des inculpés sont des Alsaciens, des « malgré nous », incorporés de force dans l'armée allemande.

4.Des 40 000 personnes emprisonnées pour faits de collaboration en 1945, il n'en reste plus que 62 en 1956. Henry Rousso donne la chronologie suivante (*Le Syndrome de Vichy*, p. 70):

1945	40 000	
1948 (décembre)	13 000	(loi d'amnistie de 1947)
1949 (octobre)	8 000	
1950 (avril)	5 587	
1951 (janvier)	4 000	
1952 (octobre)	1 570	(loi d'amnistie de 1951)
1956	62	(loi d'amnistie de 1953)
1958	19	
1964	aucune	

5.*La Voix de la Résistance*, n° 115, 1er juin 1952, p. 5.

6.*Revue de la France libre*, n° 20, juillet-août 1949, p. 38.

caractéristique de la logique unitaire au fondement de la Nation[7] ». Et l'amnistie est plus qu'une grâce, elle efface la condamnation[8].

La petite presse résistante

Ces questions, crise morale, réarmement allemand, amnistie, se retrouvent dans la petite presse résistante avec d'autant plus d'acuité que cette dernière se concentre sur les débats qu'elle juge essentiels. La presse communiste est celle qui traite ces trois questions de façon plus précise. Par les difficultés qu'ils traversent dans les années 1950, ces journaux fournissent des repères dans cette plage de silence qui se comprend au-delà de l'expression cinématographique. Prenons l'exemple de la *La Voix du maquis* qui a des tirages moins fréquents dès 1949, pour ensuite connaître des difficultés grandissantes au début des années 1950. Le journal devient *La Voix de la Résistance française* en novembre 1949. Ce journal ne cesse de crier son dégoût devant l'impunité dont jouissent les anciens collaborateurs qui publient et se réunissent comme bon leur semble. Chaque numéro du journal contient plusieurs articles sur ce sujet perçu comme une provocation continuelle. En 1953, le journal débute difficilement l'année, il est réduit à quatre pages et il devient mensuel. Ses chroniques de films et de livres disparaissent, au profit d'un recentrage sur des dossiers

---

7.Stéphane Gacon, « L'oubli constitutionnel », *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française?*, Paris, Autrement, 1994, p. 98.

8.Dans *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 95. Sonia Combe rappelle que non seulement l'amnistie s'identifie au pardon et impose l'oubli, mais elle a pour corollaire la fermeture des archives.

jugés plus essentiels tels l'antinazisme et les procès. Il dénonce les acquittements en série par les tribunaux militaires, dont celui du vice-amiral Bérenger[9].

La Voix de la Résistance française va suivre cette évolution pendant les années à venir. Elle se veut de plus en plus le journal du CAR avec la nouvelle série de 1955. Elle présente moins d'informations sur l'étranger et la France en général, et se concentre sur le Comité, les associations de membres, les anniversaires, les problèmes et les questions touchant aux statuts des déportés et des résistants. N'ayant plus de chronique cinéma régulière, chaque mention d'un film a un lien avec les intérêts du journal et du CAR.

Une évolution similaire se fait sentir au journal *France d'abord*, le journal des anciens FTP communistes. Ses grandes luttes à partir de 1951, et surtout 1952, sont l'amnistie, le réarmement allemand, les actions judiciaires intentées contre des résistants. La chronique cinéma hebdomadaire disparaît au début des années 1950 pour céder la place à des critiques ponctuelles s'inscrivant dans la lutte politique du journal. Le choix des films est en rapport avec ces luttes et avec une volonté de promouvoir un cinéma engagé. L'intérêt de *France d'abord* pour le cinéma international, présent dès l'après-guerre, ne se dément pas, et l'Association nationale des anciens FFI-FTPF fait circuler des films dans les salles de province. En 1953, le journal est entièrement tourné vers la défense

---

9. *La Voix de la Résistance française*, n° 129, 15 déc. 1953, p. 3.

des intérêts des résistants et il s'acharne contre le projet de Communauté européenne de défense (CED) qui ouvre la voie au réarmement allemand[10].

Quant à la *Revue de la France libre*[11], elle a voulu, dès le départ, être au service de l'Association des Français libres et respecter l'article 2 des statuts de l'Association, qui « s'interdit expressément toute discussion, propagande ou manifestation ayant un caractère politique ou confessionnel[12] ». Elle poursuit un modèle général de présentation d'une grande figure de la France libre, de nouvelles des sections en France et à l'étranger, de souvenirs, d'une chronique internationale et d'informations pertinentes destinées aux anciens Français libres, entraide, carnet et petites annonces.

Une chronique de livres s'ajoute en décembre 1948. Elle est très axée sur les Français libres. L'Association vend aussi des livres, le plus souvent des récits et des souvenirs. Ce journal est resté loin des controverses qui ont marqué la Résistance intérieure à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Il ne traverse pas à ce moment de crise particulière, si ce n'est celle de la lassitude. La *Revue* cherche de nouvelles idées pour toucher les jeunes. En janvier 1951, elle ajoute une bande dessinée de deux

---

10. *France d'abord*, n° 535, 5 novembre 1953, p. 3.

11. Le *Bulletin de l'Association des Français libres* commence sa publication en décembre 1945. Il devient la *Revue de la France libre* en octobre 1947. C'est un mensuel.

12. *Bulletin de l'Association des Français libres*, n° 2, janvier 1946, 2e cahier, p. 4.

pages, « Les Aventures de Lancelot Soldat de la France Libre », et ajoute plus tard, en 1956-1957, une éphémère chronique de l'Amicale des jeunes de la France libre[13].

Nous verrons ultérieurement, surtout pendant les années 1970 et 1980, que ce choix apolitique, qui pouvait correspondre à une volonté de préserver l'unité chez des volontaires venus d'horizons divers, a un effet sclérosant sur la revue de l'association, de plus en plus prise dans une logique « ancien combattant ». Les résistants de l'intérieur et de l'extérieur ont aussi eu tendance, au fil des ans, à nouer de nouvelles solidarités à partir de critères sociaux ou professionnels plus marqués. Si dans les mouvements et les réseaux d'origine, on se cotoyait sans tenir compte de ces critères, après la guerre, les regroupements se font parfois sur d'autres bases. La déportation est aussi un élément majeur qui défait les réseaux de Résistance d'origine pour reconstituer des nouveaux réseaux à partir du camp de concentration. Le souvenir de la déportation se construira aussi de façon singulière.

13.Ce n'est pas la première tentative de toucher le public enfants/adolescents. Tout comme les communistes avaient la collection « Jeunesse héroïque » dont nous avons dit un mot au chapitre 4 à propos du film *Au coeur de l'orage*, les Français libres avaient aussi leur collection « Jeune France » publiée par fascicules d'une trentaine de pages chacun chez France-Sélection. C'est Henri d'Alzon qui signait ce roman d'action, illustré par Brantonne, et intitulé *Les Enfants de la Lorraine* avec le sous-titre *Agents secrets de la Résistance*. Au premier trimestre de 1947, *Les Enfants de la Lorraine* en sont au numéro 23. Un autre récit publié dans la même collection et écrit par George Fronval s'intitule *Jean-Paul et France Le Lorrain*.

Dix ans plus tard: 1954

Mil neuf cent cinquante-quatre est une année de commémoration. Le dixième anniversaire de la Libération donne lieu à diverses manifestations dont une grande exposition de la Résistance, de la Libération et de la déportation, organisée par le ministère de l'Éducation nationale, au Musée pédagogique, rue d'Ulm. L'exposition reconstitue, par des documents, des cartes et des photographies, l'action de la Résistance et les épisodes de la Libération. On y attend pas moins de 25 000 élèves des établissements parisiens d'enseignement, publics et privés[14]. Les éléments qui nous intéressent le plus ici sont les dates de l'exposition, l'axe historique privilégié et le choix des films de la rétrospective.

L'exposition est inaugurée par le président de la République, Vincent Auriol, le 9 novembre 1954 et se poursuit jusqu'au 9 janvier 1955. Cette date pose le repère du 11 novembre et renvoie à 1918, non à 1944. Dans son ouvrage sur la commémoration en France, Gérard Namer écrit que pour la période 1945-1957, les commémorations de 1914-1918 prennent de plus en plus d'importance par rapport à celles de 1939-1945. Ce phénomène s'instaure du fait de la volonté de De Gaulle de percevoir les deux conflits dans un ensemble de « Guerre de Trente Ans » et de victoire unique. La victoire de 1918 étant univoque, elle favorise ce glissement du 8 mai au 11 novembre[15]. Ce glissement de la Deuxième à la Première Guerre mondiale est une

---

14. *Revue de la France libre*, n° 73, décembre 1954, p. 16.

15. Gérard Namer, *op. cit.*, p. 167.

tendance à long terme car, dix ans plus tard, une circulaire du ministère de l'Éducation nationale a pour objet la « Commémoration en 1964 des anniversaires des événements de 1914 et 1944[16]. »

L'exposition de 1954 s'organise autour de l'axe gaulliste alors que les deux tiers des thèmes sont liés à la France libre, à la Résistance extérieure et à la Résistance militaire[17]. Les grandes figures évoquées sont Jean Moulin, les généraux Leclerc et de Lattre de Tassigny, trois héros dont l'action fut en partie inspirée et largement dirigée par de Gaulle. Les mouvements ne sont pas mentionnés, seuls les réseaux sont bien en évidence. Les réseaux renvoient le plus souvent à la Résistance extérieure et au renseignement qui est d'abord militaire. Les mouvements sont de grandes artères vitales de la Résistance intérieure. Cette disproportion dans la représentation n'est pas le fait des années difficiles que vit la Résistance au début des années 1950. En 1945, le ministère de l'Information avait organisé une grande exposition intitulée « Quatre années de combat pour la Libération », et sur une

16.Circulaire n° 64-121 du 6 mars 1964 aux recteurs, aux inspecteurs d'académie et aux préfets. Texte reproduit en deuxième de couverture dans *Ciné Jeunes*, n° 39, 3e trimestre 1964.

17.Les thèmes concernant l'action de la Résistance et les épisodes de la Libération sont donnés dans l'ordre suivant : 1. Naissance de la France libre; 2. Forces françaises libres; 3. Ralliement des territoires d'outre-mer; 4. Gestapo; 5. Presse clandestine; 6. Réseaux d'évasion et de renseignements; 7. Parachutages; 8. Sabotages; 9. Maquis; 10. Forces françaises de l'intérieur; 11. Conseil national de la Résistance; 12. Débarquements en Afrique du Nord et en Corse; 13. Combats d'Italie; 14. Débarquements en Normandie et en Provence; 15. Libération de Paris; 16. Capitulation allemande. Le thème de la déportation est traité dans une salle à part et est illustré par des photographies, des plans et des cartes, des documents allemands et des objets ayant appartenu aux déportés (*Revue de la France libre*, n° 73, décembre 1954, p. 16).

série de près de 200 photographies, moins de dix se rapportent aux maquis FFI[18].

En 1945, le thème « Résistance » de l'exposition « Quatre années de combat pour la Libération » comptait six photographies dont les sujets, sans être trompeurs, étaient fortement centrés sur de Gaulle. Il y avait deux photographies d'affiches allemandes maquillées; une photographie de deux dessins d'enfants où il y avait sept inscriptions « Vive de Gaulle »; une pierre tombale fleurie avec en haut la croix de Lorraine; une photographie d'une grande foule, vue de dos en plongée, rassemblée devant un magasin Monoprix le 14 juillet 1942[19]; un photomontage d'une douzaine de journaux clandestins, avec *Le Gaulliste* bien placé en haut à droite et une croix de Lorraine évidée en surimpression au milieu de l'affiche[20].

18.AN F41[451]. Ministère de l'Information, Service des expositions. Catalogue de l'exposition « Quatre années de combat pour la Libération » et carton des photographies : 193 clichés en noir et blanc, 30 X 40 cm. Il ne manque que quelques photographies sorties du carton par l'Administration des archives en 1990 et non réintégrées au printemps de 1993.

19.Ce 14 juillet 1942, des milliers de Français sont descendus dans les rues, un peu partout en zone sud. Ces manifestations se veulent une protestation populaire mais elles sont aussi un signe de l'influence de De Gaulle.

> Le 14 juillet 1942 fut une inoubliable journée d'espérance, de réconfort, de joie pour les Français opprimés et affamés, une défaite irrémédiable pour Vichy. [...] La preuve était faite : les Français ne suivaient pas leur gouvernement; ils étaient pour de Gaulle, pour les Alliés, pour la Liberté. (*La Résistance française*, Alger, 1944, p. 77-78).

Alban Vistel écrivait dans *La Marseillaise* clandestine de juin 1944 que ce 14 juillet 1942, des centaines de milliers de Français jetèrent un cri d'espoir. C'est le peuple entier qui, dans « un plébiscite mémorable, [a] désigné au monde son vrai Gouvernement ». (*Héritage spirituel de la Résistance*, Lyon, Lug, 1955, p. 23).

20.AN F41[451], collection de photographies de l'exposition « Quatre années de combat pour la libération », thème XVI « Résistance », six photographies. Il est à noter que cette exposition comptait 32 thèmes, celui de la Résistance arrivant assez loin dans l'énumération. Les 15 premiers concernaient la France libre, les FFL, l'Armée d'Afrique, la Marine, l'aviation, l'empire, et les grandes campagnes militaires d'Afrique, de Tunisie, d'Italie.

L'exposition de 1954 laisse la Résistance intérieure respirer plus librement mais les documents, cartes et photographies créent un ensemble marqué par la Résistance extérieure et par la croix de Lorraine.

Le choix des films de la rétrospective est aussi à considérer. Entre le 2 décembre et le 9 janvier, six programmes hebdomadaires comportent chacun deux films, habituellement un long métrage et un court métrage[21]. Les longs métrages incluent *Odette, agent S.23* d'Herbert Wilcox (Angleterre, 1950); *Un ami viendra ce soir* de Raymond Bernard (France, 1945-1946); *Au coeur de l'orage* de Jean-Paul Le Chanois (France, 1944-1948); *La Dernière Étape* de Wanda Jakubowska (Pologne, 1948)[22]; *La Bataille du rail* de René Clément (France, 1945-1946). Parmi les courts métrages, il y a *La Loi du Talion* et *La Prise de Strasbourg*, ce dernier restant deux semaines à l'affiche, produits par le Service cinématographique des armées; *Ils étaient tous volontaires* de François Villiers (France, 1954) que nous verrons plus en détail plus loin; *De la nuit à la lumière*; *Les*

21.L'horaire se lit comme suit : 2-8 décembre : *Odette, agent S. 23* et *La Loi du Talion*; 9-15 décembre : *Un ami viendra ce soir* et *Ils étaient tous volontaires*; 16-22 décembre : *Au coeur de l'orage* et *De la nuit à la lumière*; 23-29 décembre : *Un jour dans la vie* et *Les Camps de la mort*; 30 déc.-3 janvier : *La Dernière Étape* et *La Prise de Strasbourg*; 3-9 janvier : *La Bataille du rail* et *La Prise de Strasbourg*.

22.Résistante polonaise, arrêtée et torturée, Wanda Jakubowska tourne ce film où elle met en scène les souvenirs de sa détention à Auschwitz et à Ravensbrück. *La Dernière Étape* est un des premiers témoignages sur les camps de concentration. Ce film a circulé dans le monde entier et il reste un important document. Voir Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, Cerf, 1985, p. 32.

Camps de la mort (coproduction alliée, 1945)[23] et *Un jour dans la vie.*

Les films laissent davantage place à la Résistance intérieure non gaulliste et rétablissent un équilibre par rapport aux autres sections de l'exposition. Évidemment, la référence londonienne est presque inévitable et les trois longs métrages français, *La Bataille du rail, Un ami viendra ce soir* et *Au coeur de l'orage*, incluent ce fil invisible. Cependant, seul *La Bataille du rail* a un lien organique avec Londres où les informations sont acheminées par contact radio. Dans les deux autres films, c'est l'écoute de Radio Londres, antenne branchée sur le monde en guerre, qui rappelle l'importance historique du relais londonien dans la réalité et l'imaginaire résistant. Nous ne reviendrons pas sur *Un ami viendra ce soir* et *Au coeur de l'orage* que nous avons vus précédemment, si ce n'est pour rappeler que le premier film, du réalisateur Raymond Bernard, dénonce le nazisme et l'antisémitisme alors que le second, malgré ses difficultés de production, reste l'oeuvre du réalisateur communiste Jean-Paul Le Chanois. Il y a donc place pour d'autres voix dans cette rétrospective de 1954.

Le film de Wilcox, *Odette*, est intéressant à plus d'un titre : il montre des agents de réseaux étrangers actifs en France occupée,

---

23.Ce documentaire (60') est réalisé à partir des documents filmés par les correspondants de guerre français et alliés dans les camps libérés de Colditz, Langestein, Ohrdrus, Dachau, Buchenwald, Tehkla, Belsen, Mittelgladsbach. Dans son livre sur le thème de l'Holocauste dans le cinéma français, André Pierre Colombat écrit que le ton général de ce film présente les Juifs comme des victimes parmi d'autres (*The Holocaust in French Film*, p. 14). Phénomène qui surprend aujourd'hui mais qui était à l'époque assez répandu dans les films sur les camps, alors qu'on ne distinguait pas encore entre camps de concentration et camps d'extermination.

résistants ignorés par la filmographie française[24]. Le colonel Maurice Buckmaster, qui dirigeait la section française du Special Operations Executive (SOE)[25], tient son propre rôle dans ce film et c'est lui qui en fait la présentation au début. Il rappelle que 400 hommes et 38 femmes se portèrent volontaires pour des missions en France. Il a connu tous les volontaires envoyés en France et il vient en quelque sorte authentifier le récit du film. *Odette* montre aussi une femme, entraînée et chargée de mission; il montre enfin une personne bien identifiée, ici Odette Brailly, sujet du film. En France, le cinéma de fiction ne s'engage dans cette voie qu'avec *La Chatte* d'Henri Decoin en 1958, long métrage dont le sujet et le titre créeront ambiguïté et malaise chez les résistants. La Chatte, c'est Mathilde Carré, malgré les dénégations d'Henri Decoin, et Mathilde Carré, personnage trouble de la Résistance, qui passa au service des Allemands, n'est pas exactement l'héroïne souhaitée.

Le thème « Déportation » est présenté dans une salle à part et les films *Les Camps de la mort* et *La Dernière Étape* sont programmés pendant les semaines de Noël et du Nouvel An. Comme le public scolaire est particulièrement visé par cette exposition, cet horaire est pour le moins inconsidéré. La répétition de *La Prise de Strasbourg*, court métrage du SCA, laisse justement supposer l'existence d'un public clairsemé pendant les fêtes de fin d'année.

24.Un autre film anglais, *Carve Her Name With Pride* (Lewis Gilbert, 1957) rendait hommage à Violette Szabo.

25.Le Special Operations Executive est une branche des services secrets britanniques mise sur pied en juillet 1940. Son rayon d'action est international. Le SOE a pour objectif de promouvoir les actions subversives dans les territoires occupés par l'ennemi.

La configuration des lieux et l'horaire des films ne marginalisent pas la déportation mais en font tout de même un élément à part dans le conflit, alors qu'elle devrait s'inscrire dans la continuité de la guerre dont elle est inséparable. Elle fut de toutes les étapes, de tous les fronts, de tous les pays occupés. Pour qu'elle s'accomplisse, l'Allemagne déploya des énergies considérables pendant toute la guerre. La déportation est au coeur de l'obsession raciale, de l'intolérance politique, de l'organisation économique du régime nazi.

La déportation n'est pas un sujet facile et il est presque complètement absent des écrans pour plusieurs raisons. Ce thème a été abordé au cinéma dans *Le Retour d'Emma*, sketch d'André Cayatte pour le film *Retour à la vie* (1949). *Le Retour d'Emma* a dérangé la critique et le public. Le sujet était difficile à envisager du point de vue strictement français. Un court métrage de 1945, *Le Retour* réalisé par Henri Cartier-Bresson, avait aussi abordé ce thème mais, « [c]omme l'indiquent leurs titres - *Le Retour, Retour à la vie* -, ils se préoccupent moins de l'origine de ces internements que de leur achèvement et de leurs conséquences[26] ». Le public a vu les documentaires sur les camps et les films étrangers. Le thème se trouve renouvelé pendant les années 1950, surtout avec le moyen métrage documentaire *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais.

26.Joseph Daniel, *op. cit.*, p. 222.

Le prestige de la France

Nuit et Brouillard[27] est une commande de la Commission d'étude de la Deuxième Guerre mondiale à l'occasion du dixième anniversaire de la libération des camps de concentration. *Nuit et Brouillard* est un va-et-vient entre le passé et le présent, le passé concentrationnaire de la Deuxième Guerre mondiale et, dans la réflexion de Resnais, le présent algérien. Il pose la question de la signification historique et actuelle du phénomène concentrationnaire, avec peut-être l'espoir que l'avenir sera différent, mais l'oubli nous guette.

> Qui de nous veille dans cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue de nouveaux bourreaux? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre?
> .....
> [...] 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 qu'on crie sans fin[28].

Les difficultés de Resnais avec la censure sont bien connues car il a dû camoufler le képi d'un gendarme pour briser le lien visuel entre police française et camp d'internement, alors que la référence narrative aux internés de Pithiviers demeure. La collaboration d'État reste un sujet tabou au cinéma. Puis, c'est « l'affaire » *Nuit et Brouillard*, le film étant retiré de la programmation du festival de Cannes pour satisfaire aux pressions

---

27. *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955-1956, couleurs et nb, 32 minutes). Copie VHS (NTSC).

28. Narration des dernières images du film. Le texte intégral, écrit par Jean Cayrol, se trouve dans *L'Avant-Scène cinéma*, n° 1, février 1961, p. 51-54.

de l'ambassadeur de la RFA. Cela n'empêche pas le film de connaître un grand succès, tant auprès du public que de la critique. Il remporte de nombreux prix et il est largement diffusé à l'étranger, y compris en Allemagne fédérale. Mais l'Allemagne n'en était pas à ses premières contestations. En 1955, elle avait réussi à faire empêcher la projection de *La Route sanglante*, coproduction Yougoslavie-Norvège sur la déportation[29].

Nuit et Brouillard permet de retourner aux affres de la déportation, peut-être d'en renouveler la compréhension, alors que les témoignages écrits s'amenuisent. Les chiffres d'édition, incluant les premières éditions et les rééditions d'ouvrages sur la question des camps et de la déportation, donnent 231 titres pour la période 1945-1949, contre 43 titres seulement pour la décennie 1950-1959[30]. Si les survivants furent rapidement découragés par l'incompréhension généralisée, ce phénomène n'est pas spécifiquement français. Jorge Semprun nous rappelle que le témoignage de Primo Levi, *Se questo è un uomo [Si c'est un homme]* (1947), « magistrale réussite sur le plan de l'écriture; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public », n'obtint une audience que de longues années plus tard[31].

---

29. *La Voix de la Résistance française*, troisième série, n° 1, juillet 1955, p. 4.

30. Christophe Champclaux, « La Seconde Guerre mondiale dans l'édition », *Les Échos de la mémoire. Tabous et enseignement de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Le Monde Éditions, 1991, p. 207.

31. Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p. 259-260.

Le décalage constaté entre l'événement et sa compréhension reste objet d'étude. Encore au milieu des années 1950, le nom de Buchenwald exprimait à lui seul la quintessence de l'expérience concentrationnaire. La distinction même entre camp de concentration et camp d'extermination ne devient tout à fait claire qu'avec la publication de l'étude de Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, en 1961, malgré *Le Bréviaire de la haine* de Léon Poliakov, publié déjà en 1951[32].

Dans son étude sur la représentation de l'Holocauste dans le cinéma français, André Pierre Colombat rappelle que c'est seulement à la fin des années 1950 que des textes littéraires majeurs, tels *La Nuit* d'Élie Wiesel (1958) ou *Le Dernier des justes* d'André Schwartz-Bart (1959), insistent sur la spécificité de l'extermination des Juifs. La représentation cinématographique évolue en parallèle avec l'historiographie et révèle les étapes successives de la prise de conscience de la responsabilité française dans la permanence de la haine et de l'antisémitisme[33]. La perception de la déportation raciale et politique fut d'abord marquée par la confusion dès l'après-guerre. Gérard Namer montre comment, dès novembre 1945, les déportés raciaux seront ignorés au profit des déportés politiques, et ces derniers assimilés à des

---

32.Voir Michaël Marrus, *The Holocaust in History*, Toronto, Lester & Orpen Dennys Limited, 1987. Ce livre est maintenant disponible en français, *L'Holocauste dans l'histoire*, 1994.

33.André Pierre Colombat, *The Holocaust in French Film*, Metuchen (N.J.), The Scarecrow Press, 1993, p. xii-xiii.

combattants alors qu'ils sont des victimes[34]. Ils sont les grands oubliés des commémorations.

Ce sont les associations de déportés, souvent présidées par des communistes, qui s'occupent finalement de leur propre mémoire. C'est bien tard, en 1962 seulement, que le général de Gaulle institue la Journée du souvenir de la déportation[35]. Comme pour l'exposition de 1954, la déportation est traitée à part. Pour ajouter encore à la confusion, à la Libération, les prisonniers et les déportés relevaient du même ministère, de la même façon qu'ils se trouvaient réunis avant la Libération dans le Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés. Les premiers sont pourtant des militaires alors que les seconds sont des civils.

Les requis du STO, dont certains encore aujourd'hui réclament le titre de déportés du travail, ne figurent dans la filmographie que dans la mesure où ils ont refusé le départ, et mieux encore s'ils ont rejoint les maquis. Le pas à franchir entre être un réfractaire et être un maquisard, qui tient au passage à l'action armée, est habituellement esquivé. L'un est l'autre alors que, dans la réalité, on pouvait fort bien être l'un sans être l'autre, refuser de partir sans toutefois accepter de se battre. Ne parlons pas des volontaires du STO qui sont assimilés à des traîtres et contre lesquels il est réclamé de sévir.

---

34. Gérard Namer, *op. cit.*, p. 128-129.

35. *Ibid.*, p. 182.

La déportation est donc un thème qui se décline sur plusieurs modes, brouillant sa compréhension et plus encore sa commémoration. La part de responsabilité de l'État français dans l'entreprise concentrationnaire et génocide reste toujours dans l'ombre à cette époque. Un képi maquillé sauve encore la face. Il n'est pas seulement question du marché intérieur français car, une fois de plus, l'audience internationale du film pèse de tout son poids sur la censure. Le « prestige de la France » reste une expression remplie de sens pour les pouvoirs publics.

Après les turbulences des années 1947-1952, après *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte, *Ils étaient cinq* [36] de Jack Pinoteau, *La Neige était sale* [37] de Luis Saslavsky prend l'affiche au début de 1954. Ce film, dont l'action est censée se dérouler en Europe centrale, pose encore la question des dérives criminelles du temps de guerre. Frank, le personnage principal, est le fils d'une tenancière de bordel. Il vit avec sa mère et les prostituées, trempe dans de louches affaires de marché noir, commet des crimes. Malgré cela, une voisine l'aime d'un pur amour qu'il rejette ignoblement. Quand, enfin, la grâce le touche, il n'est plus qu'un condamné à mort qui sera fusillé à l'aube.

---

36. *Ils étaient cinq* (Jack Pinoteau, 1951-1952, nb, 89 minutes). Je n'ai pu voir ce film. Il est sorti à Paris le 23 janvier 1952 et il aborde le thème de la réadaptation civile, dans une époque tourmentée, de cinq anciens camarades de combat.

37. *La Neige était sale* (Luis Saslavsky, 1952-1954, nb, 100 minutes). Copie VHS (SECAM), Canal+ Vidéo.

Bien que le personnage interprété par Daniel Gélin s'appelle Frank Friedmayer, quand un voisin de palier dit : « Nous sommes tombés bien bas; nous méritons la défaite », puisqu'il n'y a plus de valeurs morales (16'-17'), cela sonne tout ce qu'il y a de plus français. Le film de Saslavsky, terminé en 1952, sort sur les écrans en février 1954, et est interdit aux moins de 16 ans. C'est le « prestige de la France » qui a retardé cette sortie commerciale. Au départ, l'action se déroulait dans une ville d'Alsace. C'est sur les conseils du ministère de l'Information que l'action est déplacée en Europe centrale[38]. A la suite du générique du début, un carton avertit les spectateurs (1'30"-2') :

> LA NEIGE ÉTAIT SALE
> Ne vise qu'à approfondir un cas strictement individuel d'anomalie et d'angoisse.
> Dans le désarroi d'un pays envahi par l'ennemi, les êtres peuvent atteindre les plus hauts sommets du sacrifice et de l'héroïsme.
> Ils peuvent aussi sombrer dans les pires déchéances de l'avilissement.
> Mais il n'y a point de sentier détourné, qui ne parvienne à rejoindre les voies du Seigneur.
> C'est le cas du pitoyable héros de cette histoire, qui trouve à la fin, sa rédemption et ses instants de lumière.
> D'ailleurs tous les personnages sont purement imaginaires. L'action se déroule dans une ville d'Europe centrale.

La scène qui entoure ce carton, au tout début et à la suite jusqu'à 2'30", est celle de la sortie de Frank, dans une aube blafarde, se dirigeant vers le lieu de son exécution. Les coups de feu nous disent qu'hors champ, un homme est mort. C'est aussi la

---

38.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 472, d'après le dossier de censure du film, archives du CNC.

scène de la fin du film. Dès le début, le spectateur sait que le héros va payer ses crimes de sa vie. On retrouve dans ce carton certains termes des critiques au moment de la sortie de *Nous sommes tous des assassins*. Frank Friedmayer, tout comme René Le Guen, est considéré comme un cas individuel d'anomalie. L'avertissement dit que Frank est un anormal, mais, contrairement à l'histoire de Le Guen, tout cela se passe ailleurs. Comme si la France n'avait pas connu « le désarroi d'un pays envahi par l'ennemi ». Cette sombre vision de la France est complètement gommée dans un court métrage documentaire qui sort la même année.

Ils étaient tous volontaires

De façon générale, le film documentaire a développé son audience et son importance pendant la guerre. Il sort de ces années avec un statut d'élite. C'est aussi la guerre qui a répandu le format 16 mm dans le monde entier et hors des salles de cinéma[39]. Nous avons vu précédemment que le qualificatif « documentaire », poussé par la publicité du film ou relevé par la critique, équivaut à une valeur ajoutée pour les films de fiction de l'après-guerre : *La Bataille du rail*, *Bataillon du ciel*, *Le Silence de la mer*, entre autres. Cette valeur ajoutée est liée à l'impression d'authenticité qui est encore fortement associée au documentaire, peut-être en partie parce que l'art du montage a évolué surtout avec le film de fiction. Cela vient de loin, du début du siècle en fait.

39.Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, New York, Oxford University Press, édition révisée 1983, p. 181.

En 1954, François Villiers (né Salomons) présente *Ils étaient tous volontaires*[40]. Ce film est une commande du Comité national des Deux anniversaires à la société Caravelle. Le choix d'un court métrage doit permettre une large diffusion en France, dans l'Union française et à l'étranger[41]. Ce film montre la lutte des Français, entre juin 1940 et août 1944, sur les champs de bataille du monde et en France occupée. La chronologie élimine d'office les combattants de l'hiver 1944-1945, souvent oubliés dans la filmographie, ce qui renforce encore l'idée que l'objectif ultime de la lutte est la libération de la France, serment de Koufra à l'appui, et non pas la défaite de l'Allemagne nazie. La Résistance intérieure y tient la portion congrue. On aura compris qu'*Ils étaient tous volontaires* est un hommage aux Forces françaises libres et aux gaullistes. Le réalisateur, François Villiers, et les deux narrateurs, Jean-Pierre Aumont et Claude Dauphin, font partie de la famille gaulliste.

Jean-Pierre Aumont, frère de François Villiers, avait d'ailleurs porté le message de la Résistance gaulliste extramétropolitaine jusqu'aux États-Unis où il avait tenu la vedette dans *The Cross of Lorraine*[42]. *Ils étaient tous volontaires* est un récit en boucle qui commence sur des images d'après-guerre, dont

---

40. *Ils étaient tous volontaires* (François Villiers, 1954, nb, 26 minutes). Copie 16 mm de la collection du consulat de France à Montréal. En 1992, c'était encore le seul film sur la Résistance française disponible dans les collections de l'ambassade et des consulats de France au Canada.

41. *La Voix de la Résistance*, n° 134, 20 mai 1954, p. 2.

42. *The Cross of Lorraine* (États-Unis, William Taylor Garnett, 1943, nb, 95 minutes).

celles du panneau portant le nom du village martyr de Vassieux-en-Vercors, un autocar qui emmène des visiteurs sur les plages du débarquement, puis des images d'archives du débarquement et de la libération de Paris. Le commentaire explique ensuite, avec les images correspondantes, que, en 1944, le peuple français accueille l'armée libératrice qui efface l'image du désastre de 1940 (0 - 2'). La première place est immédiatement accordée à la Résistance gaulliste : le générique déroule sur des images de port de pêche qui reviendront à l'écran un peu plus loin (3'), alors que des petits bateaux transportent des volontaires rejoindre de Gaulle à Londres, car « ceux qui n'acceptent pas la soumission trouvent les moyens de partir ».

Les jeunes hommes s'engagent dans les Forces navales de la France libre (FNFL). Les territoires d'outre-mer se rallient aussi à la France libre. Leclerc gagne l'Angleterre puis l'Afrique. Le film montre ensuite une succession de portraits de combattants et de résistants morts pour la France : d'Estienne d'Orves, le général Delestraint, Pierre Brossolette, Bertie Albrecht, Gabriel Péri, Jean Prévost, Jean Moulin. Suit un passage sur la presse clandestine qui permet de rassembler les hommes et les femmes. Les images montrent une femme à sa machine à écrire et un texte dans lequel le nom de De Gaulle est mentionné (7'). Des titres apparaissent à l'écran : *Combat, La Voix du Nord, Résistance, Musée de l'Homme*. On sait pourtant que la presse clandestine est souvent née sans aucun concours de l'extérieur et que c'est aussi autour des journaux

clandestins que naissaient d'importants mouvements de Résistance intérieure. Leurs contacts avec Londres étaient inexistants au début, puis assez difficiles.

Les forces armées de la France libre sont ensuite omniprésentes (8'- 14') : FNFL dans la bataille de l'Atlantique; fusiliers marins en Afrique qui rejoignent les Français libres de la Légion et de l'infanterie coloniale; les actions à Suez et à Bir Hakeim; les Forces aériennes de la France libre (FAFL) actives en Afrique, en Union soviétique et en Grande-Bretagne. La narration rend hommage à la population amie qui recueille les aviateurs abattus, et aux réseaux d'évasion qui les renvoient par milliers en Grande-Bretagne. En France même, la population souffre et la Résistance se développe. Il s'agit encore essentiellement de Résistance militaire car il est fait mention des réseaux de renseignement, des actions de sabotage et de la naissance des maquis (15'- 21').

La représentation de la Résistance dans *Ils étaient tous volontaires* est militaire. Les forces extramétropolitaines de la France libre agissent en coordination avec une résistance militaire intérieure qui va se développant alors que le combat intérieur devient de plus en plus militaire. Le narrateur dit qu'aucun maquis ne fut totalement défait (21'). Les dernières minutes du film présentent en montage parallèle (24'- 25') l'avance des chars et la descente des maquisards. C'est l'union des forces françaises : les combattants de l'extérieur qui n'ont cessé, au fil des campagnes,

de faire mouvement vers la France, et les maquisards qui sont devenus les FFI. C'est une armée qui fait jonction, comme dans les images de l'Armée rouge refermant ses pinces autour de Stalingrad.

A la fin, la libération de Paris est évoquée pendant quelques secondes. Puis, le film se termine sur des images symboliques d'une maison détruite et de grands arbres abîmés, suivies d'un fondu final sur des arbres reverdis, témoignant ainsi de la renaissance française. Ce film, dans toute sa simplicité tant chronologique qu'idéologique, a connu un grand succès, fut largement distribué au moment de sa sortie et continue une carrière ininterrompue. En 1960, l'Association des Français libres en possèdait trois copies, une en format 16 mm et deux en format 35 mm, qu'elle faisait circuler dans ses sections à travers le monde[43]. Ce court métrage fait aussi partie de la collection du réseau des ambassades et consulats de France. C'est peu dire que cette oeuvre perpétue une vision réductrice, mais univoque et sereine, de la Résistance française.

En découpant soigneusement dans ce qui a été, François Villiers déroule le fil de l'histoire telle qu'elle aurait dû être, selon les gaullistes, et en se tenant loin de la Résistance politique : les forces armées françaises subissent la défaite en France, mais renaissent en dehors de la métropole et luttent sur tous les fronts, sur terre, sur mer et dans les airs, pour reprendre pied sur le territoire français. Dans l'Hexagone, leurs compatriotes souffrent de l'occupation mais luttent aussi et se préparent au

---

43. *La Revue de la France libre*, n° 127, juillet-août 1960, p. 39.

combat final. Pas de Pétain, pas d'armistice, pas de Vichy, pas de Milice. La France, une et indivisible[44].

Un condamné à mort s'est échappé

Il n'y a pas de prise pour la controverse. C'est aussi une des caractéristiques du film de Robert Bresson, *Un condamné à mort s'est échappé* [45]. Le récit est bien sûr tout autre, et les intentions de Bresson sont différentes, mais en cette période difficile pour la Résistance, ce film arrive à point nommé. Le ressaisissement et l'élévation du discours sur la Résistance sont servis par l'oeuvre, et les résistants apprécient énormément *Un condamné à mort s'est échappé*. L'histoire est toute simple : en 1943, le lieutenant Fontaine est conduit au fort de Montluc, à Lyon, pour y être détenu avant son exécution par les Allemands; il réussit à s'évader avec un autre prisonnier. Le titre avait déjà tout dit. Le propos est ailleurs.

44.Termes faisant écho au film *Une et indivisible* (1943), production de la France libre, réalisé en Angleterre et diffusé en Afrique du Nord dès 1943. Jean-Pierre Jeancolas le présente comme faisant l'historique du gaullisme et la renaissance de l'armée française. « Cinéma d'un monde en guerre 1939-1945 », *Documentation photographique*, n° 6024, août 1976, II.6.

45.*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (Robert Bresson, 1956, nb, 100 minutes). Copie VHS (NTSC).

Le film tire son origine, et son titre, du récit du lieutenant André Devigny, publié dans *Le Figaro littéraire* [46]. A partir de ce texte, Bresson construit une oeuvre exigeante qui traite essentiellement de volonté et de persévérance. La construction dramatique est parfaitement linéaire : Fontaine arrive à la prison, prépare son évasion, s'évade. Pour interpréter ses personnages, Bresson a choisi des acteurs non professionnels. Quelques scènes ont été tournées au fort de Montluc mais le plus gros du travail s'est fait en studio. L'intérieur de la cellule a été exactement reproduit en studio tout simplement pour avoir l'espace nécessaire pour manoeuvrer l'équipement du tournage. Les détails importaient beaucoup à Robert Bresson. Il confia à Louis Malle, assistant technique, la tâche de voir Devigny et de s'occuper de tous les accessoires et de tous les détails. Il dit à Malle : « Je veux que tout soit absolument authentique; ça m'aidera énormément[47]. »

Parmi les documents préparatoires se trouvent les carnets de notes de menuiserie avec les mesures précises de la cellule[48]. Rien n'a été laissé au hasard dans l'organisation de l'espace. Les photographies indiquent la mise en place des éléments de décor et d'éclairage : corniches, fenêtres, cellules, barreaux, verrières;

46.*Le Figaro littéraire*, « Un condamné à mort s'est échappé... », n° 448, 20 novembre 1954, p. 1, 7 et 8, et n° 449, 27 novembre 1954, p. 7-8. Le récit a connu une large diffusion en étant aussi publié chez Gallimard en 1956 et dans la collection « Bibliothèque verte » des éditions Hachette. Cette édition pour enfants fait partie des suggestions de lecture proposées en complément des films par *Ciné-Jeunes*, n° 39, 3e trimestre 1964, p. 40. C'est un numéro spécial sur la Deuxième Guerre mondiale.

47.Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 32.

48.BIFI, CF 1797 bis, carnets de notes et collection de photographies des lieux de tournage.

angles droits nets et nus; jeu d'ombres et de lumière accentué par le noir et blanc; enfermement des murs rapprochés et des couloirs étroits. On a facilement l'impression que, jusqu'aux années 1970, ce sont d'abord la vraisemblance, l'ambiance, l'esprit qui sont garants de l'authenticité, et que ce n'est que plus tard que s'imposera l'obsession de l'authenticité matérielle, de l'objet. Les remarques de Bresson et de différents cinéastes avant lui, René Clément par exemple, nous rappellent que le travail d'accès à ce degré supérieur passe souvent par l'objet, l'objet témoin, l'objet document. C'est au cinéaste d'effectuer ce délicat passage. Bresson dit : « Je désire tourner un film d'objets et un film d'âme; on verra donc essentiellement des mains et des regards[49]. » Au-delà de la sobriété et du dépouillement, Bresson met tout son art au service de l'invisible mais intangible rigueur morale.

Comme Carl Dreyer qu'il admire, Bresson utilise beaucoup de gros plans et de plans rapprochés qui serrent au plus près les personnages et les objets. La caméra est souvent fixée sur les mains ou sur le visage de Fontaine et ses mouvements sont subordonnés aux mouvements du prisonnier. Chaque geste est important dans sa lenteur, sa répétition, sa précision. Le cinéaste a rejeté toute action spectaculaire et toute violence explicite. C'est hors champ que le prisonnier est battu ou qu'il tue la sentinelle allemande.

Si c'est le seul film de Bresson qui présente un résistant comme personnage principal, ce n'est pas l'histoire comme telle qui

---

49.François Truffaut, « Bresson tourne *Un condamné à mort s'est échappé* », *Arts*, 27 juin 1956.

l'a intéressé, mais plutôt la description cinématographique des qualités morales, du courage d'André Devigny. Il ne tient aucun compte du fondement patriotique ou politique de l'engagement de son personnage dans la Résistance. Devigny lui-même, dans son récit, avait très peu parlé de cela. Robert Bresson était à la recherche d'une ressemblance morale[50]. Le critique François Vinneuil écrit :

> [...] qu'ici l'appartenance politique - ou mieux : historique - du héros compte fort peu. Il pourrait être de n'importe quel autre camp, de n'importe quel autre pays, pourvu qu'il eût aussi bonne conscience que le « lieutenant Fontaine » du film[51].

La critique est extraordinairement positive et très élaborée pour expliquer le sens de l'oeuvre de Bresson. François Truffaut signe trois articles sur ce qu'il considère « le film français le plus décisif de ces dix dernières années ». C'est avant tout la forme qui enthousiasme Truffaut, la mise en scène, le découpage, la théorie du jeu des acteurs, la bande sonore : « [...] tout en prenant le contre-pied de toutes les formes de cinéma existantes, [Bresson a su] accéder à une vérité inédite par un nouveau réalisme[52] ». Truffaut estime que le fond est ici soumis à la forme, inscrit en elle[53].

---

50. Cité par François Truffaut dans son article sur Bresson, *Arts*, 27 juin 1956.

51. *Dimanche Matin*, 18 novembre 1956.

52. *Arts*, 14 novembre 1956. Voir aussi ses articles dans *Arts* du 27 juin et du 5 décembre 1956.

53. *Arts*, 5 décembre 1956.

Un seul autre film provoquera des réactions similaires, il s'agit de *Libera me* d'Alain Cavalier (1993). Encore plus exigeant dans sa forme, *Libera me* est un film de visages. Il recherche l'essence du triangle oppression-terreur-résistance en bannissant la parole. Louis Malle a dit de *Libera me* qu'il s'adressait directement à lui, qu'il était sa propre mémoire, la mémoire de ceux qui étaient des enfants pendant la guerre de 1940. « Les visages, les gestes, les vêtements, les silences, la lumière de *Libera me* appartiennent à cette époque de pénombre[54]. »

André Bazin signe une critique très élogieuse du film de Bresson. Il s'attache surtout à la mystérieuse solidarité matérielle et spirituelle des prisonniers[55]. Solidarité que Devigny avait plusieurs fois soulignée dans son récit. Bazin croit que Bresson « ne vise de réalité que morale »[56]. Toutefois, et c'est Vinneuil qui nous le rappelle, le personnage de Fontaine n'est pas un contemplatif, il a pris une décision et il l'entretient constamment[57]. Lucien Rebatet, alias François Vinneuil, est autrement connu et « haï à droite presque autant qu'à gauche ». Il a cependant énormément compté dans la critique cinématographique des années 1930 et des années de guerre; son influence se fait encore sentir pendant les années 1950, quoique dans une moindre mesure. Contrairement à ses idées politiques prohitlériennes et Europe

---

54. *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 78.

55. *Le Parisien libéré*, 19 novembre 1956.

56. André Bazin dans *Éducation nationale*, 24 novembre 1956.

57. *Dimanche Matin*, 18 novembre 1956.

nouvelle, ses opinions en matière de cinéma, bien que nettement antivichystes, révèlent un nationalisme certain[58]. François Vinneuil aime toute la rigueur que Bresson a mise dans *Un condamné à mort s'est échappé*. « De ce jansénisme naît le décor le plus tragiquement exact, une vérité elliptique et inexorable[59]. » Tout comme en juin 1944, quand Vinneuil s'attaquait aux « affairistes étriqués, insassiables » qui n'envisageaient que « l'asservissement du cinéma au capitalisme le plus terrible »[60], il réitère son exigence en 1956.

> Cet homme [Bresson] pour lequel le mot « concession » n'existe pas, a bien droit au titre d'artiste, et au fameux « soutien inconditionnel » - dont on a abusé avec tant de légèreté - de tous ceux qui comme lui n'acceptent pas l'abdication du cinéma devant les marchands[61].

Bardèche et Brasillach ne disaient pas autre chose dans leur *Histoire du cinéma* publiée en 1935 et rééditée pendant la guerre : le cinéma est un art; sa soumission à la commercialisation équivaut à un désastre artistique[62].

58.Philippe d'Hugues, « François Vinneuil critique de l'Europe nouvelle », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, p. 35, 43.

59.*Dimanche Matin*, 18 novembre 1956.

60.Cité dans Philippe d'Hugues, *op. cit.*, p. 43.

61.*Dimanche Matin*, 18 novembre 1956.

62.Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1943 [1935]. Cette édition reprend les mêmes accusations contre l'avilissement du cinéma dans un « commerce de bas étage » que l'édition de 1935. Les différences entre les deux éditions portent sur l'expression d'un antisémitisme acharné et sur des jugements quelque peu « remaniés » concernant le cinéma allemand. Pour faire court, disons que dans l'édition de 1943, certains navets d'outre-Rhin ont été réévalués à la hausse.

Cela n'empêche pas les extrêmes de se rejoindre. Georges Sadoul, toujours très critique des films qui ont traité de près ou de loin le thème « Résistance » depuis la guerre, admire *Un condamné à mort s'est échappé* dans sa totalité. Il insiste sur l'humanisme de Bresson et de son oeuvre. Il n'y voit pas que le chef-d'oeuvre du cinéaste, mais aussi l'un des plus grands chefs-d'oeuvre du cinéma français. Il voit d'abord avec ses yeux de résistant. C'est surtout le propos qui l'intéresse, admirablement servi par la forme, et Sadoul reçoit ce film comme un coup au coeur. Au moment du festival de Cannes en mai 1957, il écrit :

> Cette seconde vision du *Condamné* m'a, pour ma part, bouleversé comme je le fus rarement au cinéma.
>
> [...] Je n'ai jamais vu aussi parfaitement décrits cette année 1943, Lyon, la Résistance, l'occupation hitlérienne que dans ce film où rien (ou presque) n'en est dit et montré. Voilà un travail de recréation exemplaire[63].

Ce film circule rapidement dans les circuits des associations. Pour ce public, l'« appartenance historique » du personnage principal compte beaucoup. Ainsi en Haute-Vienne, lors d'un gala réunissant des anciens des Mouvements unis de Résistance, c'est le colonel Pierre Fourcaud, ami d'André Devigny, qui présente le film. Le journal *La Voix de la Résistance* (janvier 1957) remercie Devigny d'avoir permis de porter à l'écran son incroyable aventure. Il a ainsi apporté, à la mémoire de tous ces héros obscurs de la

---

63. *Les Lettres françaises*, 23 mai 1957.

Résistance qui, eux, n'ont pas eu sa chance et sont morts fusillés à l'aube dans cette même prison, « plus qu'un témoignage, un magnifique hommage ». Les sensibilités diverses font autant de lectures, mais l'expérience humaine et intérieure de la vie en prison révèle l'individu.

Dépendant du point de vue personnel, les critiques parlent de *grâce* ou de *chance*. Dans son étude sur Bresson, Michel Estève explique que la « dimension chrétienne n'est pas obligatoire pour saisir le sens profond du film. On peut en rester à la notion de solidarité, donc à un certain humanisme[64] ». Bresson est croyant, mais il évite la référence à Dieu. Elle est cependant sous-jacente. C'est peut-être André Bazin qui touche au plus près les intentions de Bresson. Il croit que l'accumulation de faits vrais n'a rien de documentaire.

> A travers eux ce n'est pas la vraisemblance matérielle, mais une vérité plus profonde que Bresson cherche à atteindre et qui est quelque chose comme le secret spirituel de cette invention et de cet entêtement hors du commun. Je dis « spirituel » car c'est évidemment au delà de la psychologie qu'est située la source de ce courage[65].

Dans une mouture avant tournage de la continuité dialoguée, le personnage de Fontaine s'appelait Rivière[66]. Tous les autres

---

64.Michel Estève, « *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut* », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 408-409, janvier-février 1992, p. 66.

65.*Éducation nationale*, 24 novembre 1956.

66.BIFI, CF 1797, continuité dialoguée, 91 feuillets dactylographiés, s.d.

personnages portent déjà leurs noms définitifs, seul le personnage principal changera de nom. Riche de sens dans toutes les cultures, l'eau est le symbole de la vie spirituelle et de l'Esprit dans la tradition chrétienne. Les eaux courantes, fleuves, rivières, peuvent être bénéfiques et maléfiques. La fontaine est source d'eau vive et elle est plus étroitement encore associée au bienfait, à l'Esprit donné par Dieu. Les références bibliques abondent. Le sous-titre *Le vent souffle où il veut* renvoie au même thème, car il peut se lire *L'Esprit souffle où il veut.*

En dernier lieu, il faut souligner tout ce que le film de Bresson doit au récit de Devigny. Bien sûr, Robert Bresson a poursuivi un cheminement esthétique tout au long de sa carrière cinématographique, mais il n'est pas inutile de dire combien il a pu nourrir son propos de la forme même du récit d'André Devigny. Texte austère, précis, détaillé et minutieux, *Un condamné à mort s'est échappé* induit déjà une forme de représentation. Devigny ne développe pas son appartenance à un réseau spécifique, ne s'attarde pas sur les coups qu'il a reçus ni sur le passage de la sentinelle qu'il a dû tuer. Par contre, il délimite son espace avec une précision extrême, énumère et décrit chaque objet qui a un lien avec son projet d'évasion, conte chacun de ses gestes, dit ce qu'il doit, physiquement et psychologiquement, aux autres prisonniers. Le lecteur est pris dans le récit obsessionnel de cet homme dont toute l'énergie physique et intellectuelle est mise au service de son évasion.

On comprend alors la portée de ce récit et du film sur la représentation de la Résistance au moment où un silence gênant s'est fait autour d'elle. Au-delà des appartenances politiques, des distinctions de réseaux ou de mouvements, des projets collectifs, du patriotisme ou de l'antinazisme, le résistant André Devigny, alias lieutenant Fontaine, croit à la nécessité de ce qu'il a accompli avant d'être arrêté, de ce qu'il accomplit en prison, et de ce qu'il veut accomplir encore en cherchant à s'évader à tout prix.

Bilan cinématographique

La période 1953-1957 est singulière, d'abord pour notre thématique qui organise la chronologie, car il n'y a véritablement que ces deux films, *Ils étaient tous volontaires* et *Un condamné à mort s'est échappé*, pour s'inscrire directement dans notre filmographie. Elle l'est aussi par l'introduction de nouveaux thèmes connexes, les prisonniers et les déportés, et l'intérêt pour l'individu dans la guerre. Si on est encore loin des représentations de Résistance intérieure civile, fondée sur des arguments politiques, moraux ou religieux, la représentation d'un unique personnage ouvrira la voie aux complexités des représentations de la Résistance encore à venir et invite à réfléchir sur la responsabilité individuelle. Ce n'est pas la nation en lutte, c'est chacun qui doit décider. Mais voyons d'abord rapidement la situation matérielle de fréquentation des salles et l'évolution de la critique cinématographique.

Le nombre de spectateurs était passé de 419 millions en 1946 à 360 millions en 1952. Il remonte à partir de 1953 pour atteindre un autre sommet de 411 millions en 1957, malgré l'augmentation constante du prix moyen des places depuis 1946. Après 1957, on constate de nouveau une baisse brutale avec 327 millions de spectateurs en 1961[67]. Si seulement 1 % des ménages possèdent un téléviseur en 1954, la courbe grimpe fortement pour la période 1955-1967, passant de 125 000 téléviseurs à près de 7,5 millions en 1967, pendant que la courbe de fréquentation des salles pique du nez[68]. Pour la période qui nous intéresse, l'équipement des ménages pour les deux biens de consommation qui modifieront plus directement les taux de fréquentation, le téléviseur et l'automobile, est en accroissement constant. L'effort prioritaire de ces années d'acquisition reste cependant concentré sur les appareils électroménagers. Le modèle matériel américain exprime de plus en plus son ascendant. Ce sont les années de l'Amérique comme modèle de société moderne, une Amérique représentant une forte « tentation socioculturelle » pour les Français[69]. Et cette tentation gagne même la critique cinématographique.

En France, c'est en partie à cause du choc cinématographique d'après-guerre, dû à l'arrivée massive de la production américaine des années 1940-1945 et au néoréalisme italien, que s'est formée une nouvelle critique cinématographique fondée sur

---

67. *Le Film français*, Spécial Cannes 1962, n^os 936-937, p. 59.

68. *Le Film français - La Cinématographie française*, Spécial Cannes 1967, n^os 1193-1194, p. 32.

69. Richard Kuisel, *Seducing the French*, p. 104.

l'interprétation[70]. L'apport le plus significatif dans la transformation de la critique de cinéma vient d'André Bazin. Comme le souligne David Bordwell, c'est Bazin qui formule les questions qui vont occuper la critique cinématographique pour les décennies à venir : dès 1943, il appelle de ses voeux un cinéma d'auteur car il croit fermement que la technique du film permet une écriture; il constitue un modèle de méthode critique en expliquant les films, dont il parle de façon plus substantielle que ce qui avait été déjà fait dans *La Revue du cinéma*, en s'attachant aux nuances de sens et en cherchant à établir les liens entre la richesse thématique et la complexité stylistique[71].

Le sens implicite d'un film est la clef de la critique d'interprétation telle que pratiquée par Bazin et les *Cahiers du cinéma*. Lorsque la revue *Positif* est fondée à Lyon en 1952, elle émane d'une famille idéologique, l'extrême gauche, située exactement à l'opposé de celle des *Cahiers*. Les deux revues ont leur panthéon mais le passage du cinéma d'auteur, dans le sens d'une oeuvre individuelle et personnalisée et du développement d'un style tel que Bazin l'envisageait, à une « politique des auteurs » telle qu'elle finit par s'exprimer dans les *Cahiers*, et qui n'est autre

---

70.David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 45. « The activity of comprehension constructs referential and explicit meanings, while the process of interpretation constructs implicit and symptomatic meanings » (p. 9).

71.*Ibid.*, p. 45. *La Revue du cinéma* avait existé de 1927 à 1930, puis avait été réanimée par Jean-Georges Auriol et Denise Tual en 1946. Elle disparaît en 1949. La revue avait été à l'origine du ciné-club *Objectif 49* qui a connu un grand succès. Bazin y était très actif. En 1951, Bazin et Jacques Doniol-Valcroze fondent *Les Cahiers du cinéma*. Voir à ce sujet Dudley Andrew, *André Bazin*, p. 144-148; 169-171.

qu'un choix de certains auteurs, signale une dérive de sens que Bazin n'agréait pas. Cette dérive a été le fait de jeunes critiques très actifs dans les *Cahiers*, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer. Les mêmes qui se retrouveront derrière la caméra et créeront, à la fin de la décennie, les oeuvres de la Nouvelle Vague.

Très politisée, *Positif* a néanmoins sa politique des auteurs, pas les mêmes que sa rivale, tout simplement, et reste dans la droite ligne de la critique d'interprétation et de la recherche du sens implicite des films. Juste retour des choses, ce mode critique inauguré par les *Cahiers*, et surtout sa politique des auteurs, viendra à son tour stimuler la critique américaine[72]. *Cahiers du cinéma in English* seront d'ailleurs publiés à partir de 1966[73].

Pour notre thème, les analyses critiques de plus en plus personnalisées dans l'optique de la politique des auteurs auront pour effet d'ignorer souvent les films qui comptent ici pour d'autres raisons que celles du langage cinématographique. Exception est pourtant faite pour Bresson, cinéaste auquel les *Cahiers* s'intéressent beaucoup. Il y a effectivement un cheminement dans

---

72.La critique américaine d'après-guerre se fondait essentiellement sur l'importante école de critique littéraire appelée *New Criticism*. Cette école avait déjà réagi contre la tradition philologique qui voulait que l'intention de l'auteur, le sens explicite, soit le guide de l'exégèse. Cette nouvelle critique avait adopté une méthode de lecture détaillée, le « *close reading* », afin de dégager le sens implicite de l'oeuvre. La *politique des auteurs*, développée par la critique cinématographique française, viendra s'ajouter aux éléments de base de la critique d'interprétation anglo-américaine. Voir Bordwell, p. 49.

73.Les textes importants des *Cahiers du cinéma* seront aussi traduits en anglais, dont l'article de Bazin « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957. Voir Jim Hillier, dir., *Cahiers du Cinéma. The 1950s : Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

l'esthétique de Bresson et il sera suivi de près. L'historien regarde avec d'autres yeux et fait d'autres choix. Nous laisserons Bresson en route pour continuer le long du fil thématique. Il reste cependant un élément qui traverse toutes les préoccupations, et c'est celui de l'individualisation. Ce phénomène s'exprime à l'intérieur et à l'extérieur du film. Le choix du personnage, de l'individu dans la guerre, et le choix du cinéaste, de l'individu auteur. Cette concomitance indique que ce n'est pas seulement le regard historique sur la guerre qui s'exprime sur un autre mode mais l'ensemble du champ cinématographique qui est touché par cette personnalisation. Bresson fait le pont pour un court instant.

Dans cette plage de silence à propos de la Résistance, du moins telle qu'elle s'était exprimée cinématographiquement depuis la guerre, *Un condamné à mort s'est échappé* met en place une logique intemporelle, franchit un pas vers l'esprit de résistance. Il le fait avec d'autant plus de force qu'il parle seul. Devigny et Bresson posent le refus comme principe directeur. A partir de lui, l'action prend sens et forme. Implacablement, chaque obstacle est franchi. D'abord les obstacles physiques, la porte, le toit de l'édifice, la cour intérieure, les murs d'enceinte; puis les obstacles humains et psychologiques, l'épuisement physique, le vertige, la méfiance, la peur.

Claude Mauriac, vérifiant ce que Bresson a laissé de côté du récit de Devigny, ne mentionne que les remarques de ton patriotique, les *Marseillaise* ou les *Vive la France!* ou *Vive de Gaulle!* qui

venaient parfois du quartier des femmes[74]. Ce que Mauriac ne relève pas, et que Bresson a délibérément traité hors champ, c'est le moment où Devigny tue la sentinelle allemande. Il en fait un obstacle à franchir dans la suite de l'évasion. Devigny, lui, ne recule pas devant le constat qu'il ne fut plus qu'instinct pendant ces minutes cruciales. Ce n'était pas l'Esprit qui soufflait, c'était la « bête traquée jouant sa dernière chance - un fauve prêt à bondir[75] ».

Par un autre aspect, *Un condamné à mort s'est échappé* reste dans l'action. Quand on regarde les films des années 1950 et 1960 sur les prisonniers de guerre (*Les Évadés*, 1954-1955; *Les Louves*, 1956-1957; *Le Passage du Rhin*, 1960; *Le Caporal épinglé*, 1961-1962; *Les Culottes rouges*, 1962), l'évasion est un geste essentiel. Henri Michel se demande si on peut parler d'une résistance chez les prisonniers de guerre et il répond que la résistance à la propagande allemande ou vichyste dans les stalags et les oflags est une résistance passive. « La formulation d'un esprit de résistance active était la tentative d'évasion[76]. » De ce point de vue, le film de Bresson s'inscrit dans la même logique. Il faut agir, ne pas subir l'oppression sans tenter de s'y soustraire, rejeter toute morale du renoncement, si chère à Vichy, au profit du libre arbitre et de la volonté de s'opposer au destin. Antique opposition *virtù*-

---

74. *Le Figaro littéraire*, 17 novembre 1956.

75. *Le Figaro littéraire*, 27 novembre 1954.

76. Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, p. 135, note 4.

fortuna. Il n'y a pas de place dans ce film pour les ambiguïtés et les déchirements dus à l'existence de Vichy.

Ce film, accueilli si favorablement par toute la critique, sert un ressaisissement du propos sur la Résistance. Il a élévé le niveau du discours et a sans doute contribué au retour du sujet « Résistance » au cinéma. Jean François, qui couvre le festival de Cannes en 1955 pour *La Voix de la Résistance*, invite justement la Résistance à se faire entendre plus fort. Il ne s'agit pas ici seulement de la Résistance du passé, mais aussi de la résistance aux conformismes et aux platitudes[77], alors que le Festival a interdit la projection de *La Route sanglante*, film qui, rappelons-le, traite de la déportation. Regrettant que le cinéma ait été négligé, il entend faire de sa chronique un lieu privilégié, et il lance un appel à « cultiver un enclos de la Résistance dans le domaine cinématographique ».

Le journal adopte en effet cette attitude et, jusqu'au début des années 1960, suivra d'assez près la production qui a un rapport avec ses préoccupations et pas seulement en France. D'un côté il dénonce ce qu'il considère être des films antifrançais, comme *Paths of Glory* (États-Unis, Stanley Kubrick, 1958)[78], de l'autre il rend hommage à des films sur des résistances étrangères, tel *Kanal* (Pologne, Andrzej Wajda, 1957). Le CAR patronne même une soirée au Cinéma d'essai pour rendre hommage à l'insurrection polonaise. Jean

---

77. *La Voix de la Résistance*, troisième série, n° 1, juillet 1955, p. 4.

78. *La Voix de la Résistance*, n° 28, 15 février-15 mars 1958, p. 1.

Pierre-Bloch explique alors que les résistants doivent se tendre la main à travers le monde[79].

De façon générale, les anciens résistants sentent le besoin de se regrouper, de parler plus fort. Daniel Mayer, maintenant président du Comité d'action de la Résistance, lance un appel à l'unité et l'assemblée générale du CAR donne mandat à son bureau de poursuivre les négociations avec toutes les organisations de Résistance pour que soit créé un organisme unique qui représentera moralement l'ensemble de la Résistance française[80].

Bilan historiographique

Pendant les années 1950 se produit une baisse importante dans l'édition d'ouvrages en tous genres concernant la Deuxième Guerre mondiale. C'est une tendance à long terme qui se prolongera dans les décennies suivantes, mais la période voit les plus faibles moyennes annuelles des titres édités. Christophe Champclaux évalue cette moyenne annuelle à 60 titres pendant les années 1950, alors qu'elle avait atteint 300 titres pendant les années 1940[81]. Il y a donc une concomitance avec la production cinématographique concernant la guerre et avec celle de la Résistance en particulier. Néanmoins, la période 1953-1957 voit publier quelques grandes études sur la

79. *La Voix de la Résistance*, n° 29, 15 mars-15 avril 1958, p. 2.

80. *La Voix de la Résistance*, troisième série, n° 2, septembre-octobre 1955, p. 1.

81. Christophe Champclaux, *op. cit.*, p. 206.

Résistance et sur Vichy, en même temps que les Mémoires de grandes figures de la Résistance[82].

La contribution à l'histoire des mouvements, sauf pour *Combat* qui a sa monographie, considérée d'ailleurs par ses auteurs comme un prototype, la contribution à l'histoire des réseaux et des diverses formes d'actions ou des familles politiques repose cependant encore largement sur les souvenirs et les récits. Pendant ces années 1950, la petite presse résistante continue de publier des articles, des témoignages et des souvenirs d'acteurs et de témoins. Elle ne dédaigne pas l'histoire locale et régionale. La *Revue de la France libre* soutient un effort assez constant de travail historique en publiant plusieurs articles sur les Forces françaises libres, les forces aériennes et navales, et la 1re division de la France libre. Ajoutés aux Mémoires de Charles de Gaulle, ces écrits renforcent l'idée maîtresse que le général est le premier résistant et est au centre du développement et de l'action de la Résistance.

En prenant appui sur la *Bibliographie critique de la Résistance* d'Henri Michel, rappelons qu'il n'existe pas encore de chronologie publiée de la Résistance pendant la période qui nous intéresse ici[83]. Les acteurs et les témoins, surtout pour la

---

82.Voir surtout Henri Michel et Boris Mirkine-Guetzevitch, *Les Idées politiques et sociales de la Résistance. Documents clandestins 1940-1944*, Paris, PUF, 1954; Marie Granet et Henri Michel, *Combat*, Paris, PUF, 1957; Robert Aron, *Histoire de Vichy*, Paris, Fayard, 1954; Charles de Gaulle, *Mémoires de Guerre*, Paris, Plon, tome 1, *L'Appel* en 1954, et le tome 2, *L'Unité* en 1956; Jean Pierre-Bloch, *Le Vent souffle sur l'histoire*, Paris, Éditions SIPEP, 1956; Alban Vistel, *Héritage spirituel de la Résistance*, Lyon, Lug, 1955.

83.Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, p. 17-18. En 1950, Henri Michel avait publié un article appelant à la constitution d'une telle chronologie. Quoique presque complétée (suite...)

Résistance intérieure, ignorent d'ailleurs souvent les dates précises des faits ou des événements qu'ils rappellent, et ne les indiquent pas ou le font de façon approximative. A la fin des années 1950, la bibliographie de la Résistance est encore parcellaire. Mis en face de ce développement historique complexe, multiforme, éclaté, Henri Michel énonce tout au long de son livre ce qu'il cherche dans ces titres déjà nombreux : reconstruire la chaîne événementielle, puis aborder les questions de fonctionnement interne et d'objectifs des organismes, mouvements et réseaux.

Témoignages, explications de faits, mises au point, tous ne sont pas égaux devant ces formes d'écriture. Les communistes ont, plus encore que les autres, une conception utilitaire de l'histoire. Ils publient peu de Mémoires, mode individuel par excellence, que s'approprieront quand même certains dirigeants, mais plus tard dans les années 1960 et 1970. Il existe cependant plusieurs biographies et récits. Les communistes sont les résistants contre lesquels on a le plus écrit. Certains ouvrages ont pris position contre la Résistance et lui attribuent des spoliations, mais aucun groupe n'a fait l'objet d'une littérature d'opposition comme celle qui critique les communistes. Sont dénoncés leurs positions politiques nationales et internationales, leur stratégie de guerre et leurs objectifs dans et pour la Résistance, leur tenace volonté d'épuration[84].

83.(...suite)
au début des années 1960, il déplore encore qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une publication au moment où il sort sa bibliographie critique en 1964.

84.Cela avait commencé dès les années 1940 et continue dans les années 1950. Voir entre autres Raymond-Léopold Bruckberger, *Nous n'irons plus au bois*, Paris, Amiot-Dumont, 1948; Jean Paulhan, *Lettre aux directeurs de la Résistance*, Paris, Éditions de Minuit, 1952; Amilcare Rossi (Angelo (suite...)

Les communistes vivent alors des années difficiles. Après avoir subi une hémorragie de ses effectifs entre 1948 et 1952, le PCF répond à l'onde de choc de 1956 par un durcissement de ses positions idéologiques. Cette année infernale pour les communistes commence en février avec le rapport Khrouchtchev au XX^{e} congrès du PCUS et se termine sur l'intervention soviétique à Budapest en novembre. Double rupture, une à l'intérieur du parti, qui va décimer les rangs des intellectuels membres ou proches du PCF, une autre qui va rompre le consensus dans le mouvement communiste international et, pour certains partis, va provoquer un tournant à l'égard de l'URSS. Non seulement le PCF émet-il des doutes quant au rapport Khrouchtchev, mais il soutient l'intervention soviétique en Hongrie[85]. Il se singularise encore plus des autres partis communistes en refusant toute atteinte à la tradition stalinienne[86].

Le présent est difficile, mais le passé l'est tout autant pour le PCF. Lui qui glorifiait la Résistance à tout venant, le PCF a tourné le dos à plusieurs de ses dirigeants anciens résistants. Démissionnaires, rétrogradés, exclus, la liste s'allonge depuis le début des années 1950 : Charles Tillon, Auguste Lecoeur, Auguste Havez, Pierre Hervé, Maurice Kriegel-Valrimont, Georges Guingouin.

84.(...suite)
Tasca) qui publie trois ouvrages entre 1948 et 1954. A ces textes s'ajoutent des ouvrages d'inspiration plus sociologique, sur les rapports entre les intellectuels et le communisme, tel *Le Communisme* de Dyonis Mascolo en 1953, ou les rapports avec le marxisme, *L'Opium des intellectuels* de Raymond Aron en 1955.

85.José Gotovitch, Pascal Delwit et Jean-Michel De Waele, *L'Europe des communistes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 201-204.

86.Annie Kriegel, *op. cit.*, p. 279.

Entre l'automne de 1949 et l'été de 1952, c'est tout le mouvement communiste international qui est touché par un revirement majeur au sujet des militants antifascistes, ceux de la guerre d'Espagne comme ceux de la Résistance européenne. En France, ils sont rétrogradés ou expulsés, tandis qu'à l'Est, ils sont mis en accusation, condamnés, exécutés ou emprisonnés. Au sein du PCF, cette mouvance « Résistance » est représentée par Charles Tillon, Georges Guingouin, Marcel Rayski, le journal *France d'abord*, l'Association des anciens combattants FFI-FTPF. En butte à l'hostilité croissante de la direction du Parti, 1952 marque leur défaite.

> Moscou condamne l'apparition au sein du Parti de tout groupe spécifique constitué sur la solidarité et la mémoire d'une expérience commune, qu'il s'agisse de la lutte armée, de l'appartenance à la communauté juive ou au monde des immigrés politiques d'Europe centrale[87].

Stéphane Courtois conclut que la guerre et la Résistance, dans toutes leurs dimensions, historique, commémorative, politique et idéologique, deviennent des sujets quasiment tabous pour les 15 années qui vont suivre[88]. Si la bibliographie communiste est alors presque en panne en ce qui a trait à la Résistance, cela ne veut pas dire que toute la place est occupée par la famille gaulliste.

---

87. Stéphane Courtois, « Luttes politiques et élaboration d'une histoire : Le PCF historien du PCF dans la Deuxième Guerre mondiale », *Communisme*, n° 4, 1983, p. 16.

88. *Ibid.*, p. 18. Il y aura tout de même des nouveaux titres qui paraîtront au tournant des années 1950-1960, mais ils ne remettront pas en cause l'interprétation officielle du conflit telle qu'elle se présente au début des années 1950.

Nous l'avons vu plus haut, le tournant des années 1950 fut particulièrement difficile pour les anciens résistants. La nouvelle décennie voit des auteurs se porter à la défense de la Résistance, surtout celle des premiers jours, et leurs livres vont contribuer au changement de ton à son égard[89]. Pour eux, la révolte morale est l'essence de la Résistance. Et ce mot révolte ne sort pas du néant, il est profondément chargé de sens dans la foulée de *La Sédition humaine* (1949) et de *Plus ou moins homme* (1950) de Vercors, et de *L'Homme révolté* (1951) d'Albert Camus. Et il en acquiert chaque jour davantage dans le contexte de la guerre d'Algérie.

Dans *La Mémoire courte*, Jean Cassou dresse un constat pessimiste de l'évolution de la France en général et de la Résistance en particulier. Il croit que lorsque la Résistance est devenue une coalition de partis, son caractère originel en a été changé; de fait moral, elle est devenue fait politique. Il appelle cependant ses concitoyens à se souvenir car la mémoire est chose capitale. « L'homme atteint à sa plénitude par la mémoire longue. » C'est la conscience collective qu'il faut juger et ce n'est pas affaire de tribunaux, ni de châtiment ou de vengeance. Cassou reproche aux Français d'avoir accepté Vichy, car « le consentement à la servitude dégrade un peuple[90] ».

89.Pensons à Jean Cassou, *La Mémoire courte*, Paris, Éditions de Minuit, 1953; Jean Guéhenno, *Aventures de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1954; Alban Vistel, *Héritage spirituel de la Résistance*, Lyon, Lug, 1955.

90.Jean Cassou, *La Mémoire courte*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 70-71, 8, 43.

Reprenant le mot de Philippe Viannay, « nous sommes des rebelles », Jean Cassou écrit que les lois de Vichy trouvent place dans le vaste corpus de la loi française. Les lois restent, les rebelles passent[91]. Par naïveté, poursuit Cassou, les résistants croient que l'histoire de France est faite de sursauts moraux mais cette vue est illusoire.

> La ligne véritable et effective est peut-être celle des réactions, justement, des contre-révolutions, des restaurations, - des collaborations. Ce serait le fil secret, la suite providentielle, et qui assure l'ordre et se renoue après chaque protestation de quelques consciences individuelles et chaque élan de la conscience populaire[92].

Selon Jean Cassou, la continuité nationale, telle qu'elle se définit aujourd'hui, passe l'éponge sur la Résistance - voire la diffame et l'avilit par des procès à la sauvette de quelques coquins, l'amnistie de tous les autres, et en prêchant la réconciliation dans l'aveuglement. A ces Français devenus trop passifs, ayant perdu le sens de leur indépendance, Cassou redit qu'ils ont un rôle à jouer dans une authentique démocratie et que la France a un rôle à jouer dans le contexte international bipolaire. Il est pessimiste? Laissons l'optimisme aux Américains et aux démocraties populaires, écrit-il, le pessimisme est la façon

---

91.Jean Cassou, *op. cit.*, p. 74. Indomitus (Philippe Viannay), *Nous sommes des rebelles*, Paris, Défense de la France, 1945. Dans ce livre, Viannay s'en prenait aux notables et aux partis qui se servirent de la Résistance à leurs fins.

92.*Ibid.*, p. 77.

la plus saine d'envisager la réalité. L'optimisme est un signe d'infantilisme, car ce siècle est noir[93].

Bien accueilli par les résistants, *La Mémoire courte* est présenté comme une méditation. Il faut aller au bout du pessimisme pour trouver les raisons de l'action. *La Voix de la Résistance* voit dans ces pages l'évocation « de nos colères, nos joies, nos déceptions, notre fierté ». Les résistants doivent prendre conscience que « le passé engage[94] ». Le livre de Cassou se mérite aussi le prix de la Résistance, prix fondé par le Comité d'action de la Résistance pour récompenser le livre qui, paru dans l'année, « exaltait le mieux la fidélité à l'esprit qui nous rassembla[95] ».

Pour Alban Vistel aussi, la Résistance fut d'abord une exigeance morale, un événement d'ordre spirituel[96]. Il y a donc plus qu'une coïncidence entre ces publications et l'épure cinématographique de Bresson. Finalement, livres et film dépassent les mémoires gaulliste et communiste, cherchent à dépasser les clivages politiques et à réitérer le point d'origine de la révolte. « Toute valeur n'entraîne pas la révolte, écrit Camus, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur[97]. » C'est dans cette direction que Cassou, Guéhenno, Vercors, Alban Vistel, Bresson

---

93.Jean Cassou, *op. cit.*, p. 80, 125-130.

94.*La Voix de la Résistance*, n° 130, 15 janvier 1954, p. 1.

95.*La Voix de la Résistance*, n° 133, 20 avril 1954, p. 4.

96.Alban Vistel, *Héritage spirituel de la Résistance*, p. 56.

97.Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 26.

regardent. Quant à la valeur ou à l'originalité de la Résistance en tant que phénomène historique, Bresson lui-même se sent peu concerné par ces questions. Il n'empêche que son film sert le ressaisissement et l'élévation du discours sur la Résistance, et cette conséquence est appréciée des résistants.

Le thème de la Résistance va revenir à l'écran avec un nombre important de productions pendant la période 1958-1971. Cela se fera toutefois dans un esprit tout autre que celui qui est ébauché dans le film de Bresson. Un tel style cinématographique, malgré l'apport de Bresson à la théorie du montage, malgré l'accueil de la critique, peut difficilement faire école. Ce ton est rare, sinon unique et différents facteurs, dont des facteurs non cinématographiques, feront qu'il restera tel. L'image de la Résistance telle qu'elle se présente dans *Un condamné à mort s'est échappé* est surtout l'image du résistant, au-delà de son « appartenance historique » pour reprendre les termes de Vinneuil. D'un côté, elle pose un idéal exigeant, de l'autre elle cadre mal avec les circonstances qui entourent son passage à l'écran. En Algérie, c'est la guerre et l'image de la Résistance française, si elle s'ancre dans le passé, se construit dans le présent.

1958
La Chatte (Henri Decoin, 1958, nb, 105 minutes)

1959
Marie-Octobre (Julien Duvivier, 1959, nb, 100 minutes)
La Nuit des espions (Robert Hossein, 1959, nb, 80 minutes)
Babette s'en va-t-en guerre (Christian-Jaque, 1959, couleurs, 100 minutes)
La Sentence (Jean Valère, 1959, nb, 76 minutes)
La Verte Moisson (François Villiers, 1959, nb, 98 minutes)

1960
Normandie-Niemen (Jean Dréville, 1959-1960, nb, 120 minutes)
La Chatte sort ses griffes (Henri Decoin, 1959-1960, nb, 102 minutes)
Le Septième jour de Saint-Malo (Paul Mesnier, 1959-1960)
Le Bois des amants (Claude Autant-Lara, 1960, nb, 96 minutes)

1961
Un taxi pour Tobrouk (Denys de La Patellière, 1961, nb, 95 minutes)
Léon Morin, prêtre (Jean-Pierre Melville, 1961, nb, 112 minutes)

1962
Les Honneurs de la guerre (Jean Dewever, 1960-1962, nb, 85 minutes). Première à Berlin le 22 février 1962.
La Planque (Raoul André, 1961-1962, nb, 83 minutes)

1963
Le Jour et l'heure (René Clément, 1962-1963, nb, 115 minutes)

1966
La Vie de château (Jean-Paul Rappeneau, 1965-1966, nb, 92 minutes)
Le Coup de grâce (Jean Cayrol et Claude Durand, 1964-1966, 100 minutes)
La Ligne de démarcation (Claude Chabrol, 1966, nb, 90 minutes)
La Longue Marche (Alexandre Astruc, 1965-1966, nb, 90 minutes)
Martin soldat (Michel Deville, 1966, couleurs, 90 minutes)
Paris brûle-t-il? (René Clément, 1965-1966, nb, 165 minutes)
La Grande Vadrouille (Gérard Oury, 1966, couleurs, 118 minutes)

1967
Un homme de trop (Constantin Costa-Gavras, 1966-1967, couleurs, 90 minutes)

1968
Le Franciscain de Bourges (Claude Autant-Lara, 1967-1968, couleurs, 110 minutes)
Drôle de jeu (Pierre Kast, 1967, couleurs, 90 minutes); avant-première à la télévision et sortie en salles en mai 1968.

1969
L'Armée des ombres (Jean-Pierre Melville, 1969, couleurs, 150 minutes)

1970
Le Mur de l'Atlantique (Marcel Camus, 1970, couleurs, 111 minutes)
Nous n'irons plus au bois (Georges Dumoulin, 1968-1970, couleurs, 90 minutes)

1971
Le Chagrin et la pitié (Marcel Ophüls, 1969-1971, nb, 250 minutes). Film produit pour la télévision, mais d'abord sorti en salles.

****

En politique internationale, les tensions du tournant de la décennie sont surtout celles de la guerre froide, tant sur le front de Berlin que sur celui de Cuba, alors qu'en France, c'est la réalité de la guerre d'Algérie qui domine. Puis, tout d'un coup, en 1958, la France a rendez-vous avec le passé et avec la Résistance. Le général de Gaulle revient au gouvernement. Il est devenu l'homme de l'heure à cause de son passé prestigieux pendant la Deuxième Guerre mondiale. Il aura à faire face à la guerre d'Algérie, cette guerre qui déchire le pays, et les consciences, et nourrit deux obsessions : l'une, politique, qui mènera au terrorisme de l'OAS, l'autre, morale, autour de la douloureuse question de la torture pratiquée par l'armée française. La guerre d'Algérie va également déchirer les résistants. Finalement, c'est en 1962 que les accords d'Évian mettent fin à une guerre qui avait mis bien du temps à se nommer, et à la longue phase 1939-1962 durant laquelle la France a toujours été en guerre, chez elle ou à l'étranger.

Pour de Gaulle, 1962 est l'année des accomplissements : il met un terme à la guerre d'Algérie; il affirme plus encore les institutions de la V^{e} République qu'il a lui-même promue; il signe

un accord franco-allemand. Il avait saisi et accepté la division de l'Allemagne. Cette acceptation n'est pas sans lien avec un lointain but de guerre de la France aux heures sombres de 1939, c'est-à-dire le démembrement de l'Allemagne. En politique intérieure comme en politique internationale, de Gaulle poursuit des objectifs précis, un État fort et une vision du monde qui permette à la France de jouer un rôle à sa mesure.

La France des années 1960 est en phase de croissance économique et démographique, débouchant sur les mouvements sociaux de la fin de la décennie. L'arrivée sur la scène sociale d'une nouvelle génération massive est un des éléments clefs des turbulences revendicatrices de la période. Pour les résistants, c'est l'envers de la médaille qui commence à les préoccuper sérieusement, c'est-à-dire le vieillissement de la génération de la guerre. Dans la petite presse résistante, on le constate nettement par l'augmentation des articles touchant aux sujets suivants : la forclusion fermant les listes de résistants inscrits, les appels lancés aux résistantes pour qu'elles se fassent connaître, les statuts divers des combattants, leur accès aux régimes de pension, de préretraite et de retraite, les problèmes de santé spécifiques, séquelles physiques et psychologiques de la guerre. Le temps qui passe amène une autre urgence au devant de la scène, tout de suite après l'accord franco-allemand, et c'est celle de la prescription des crimes contre l'humanité. Mai 1965 est la date butoir. Dès 1963, mais surtout tout au long de l'année 1964, les forces se regroupent pour que ces crimes soient déclarés imprescriptibles.

La période 1958-1971 est fertile en films sur la Résistance alors que plus de 25 longs métrages de fiction sortent sur les écrans français. Du film d'espionnage à la comédie, de l'épopée au drame, tous les genres sont permis. La Résistance extérieure et la Résistance intérieure française sont présentes, y compris la France libre sur les fronts d'Afrique du Nord et d'Europe de l'Est. Deux blocs se distinguent dans cette production, la coupure s'effectuant en 1962-1963. La première période 1958-1963 est plus hétéroclite et tourmentée avec, en fin de parcours, l'affirmation que la police française est non seulement aux ordres de l'occupant, mais en partage les valeurs (*Le Jour et l'heure* et *La Planque*). C'est ce développement que nous suivrons. La seconde période se concentre surtout sur trois années, de 1966 à 1969, elle masque cette plaie nouvellement ouverte et retrouve des marques qui se situent davantage dans le droit fil du conflit franco-allemand. Finalement, en 1971, arrive sur les écrans *Le Chagrin et la pitié*, point de rupture signalant l'aboutissement d'un lent processus à l'oeuvre pendant la décennie écoulée.

La chronique de *La Chatte*

La période s'ouvre sur un film qui rappelle un personnage controversé de la Résistance. Il s'agit de *La Chatte* d'Henri Decoin[1]. Ce n'est pas tellement le scénario qui fait problème, mais plutôt le titre. L'histoire du film est celle de Cora, jeune femme

1. *La Chatte* (Henri Decoin, 1958, nb, 110 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Ce film sera suivi de *La Chatte sort ses griffes* (1960, nb, 102 minutes).

qui devient membre du réseau de Résistance de son mari lorsque ce dernier meurt en tentant d'échapper aux Allemands. Elle rencontre un journaliste qui devient son amant, mais il est en réalité un officier allemand et il sera chargé de démanteler son réseau. Elle s'aperçoit trop tard de son erreur. Arrêtée, elle ne livre aucun nom, mais l'officier en sait déjà assez pour que les camarades de Cora soient arrêtés. Il obtient par contre que Cora soit épargnée et libérée. En sortant du quartier général de l'Abwehr, elle est abattue pour trahison par le chef du réseau, Assas, qui avait échappé à la rafle. Jusqu'ici, rien de controversé. C'est le titre *La Chatte* qui réveille de douloureux souvenirs.

Ce nom de code était celui de Mathilde Carré, agent du grand réseau *Interallié*, qui était devenue la maîtresse de Hugo Bleicher, officier de l'Abwehr. Cette infiltration-trahison a fait tomber une centaine de membres du réseau *Interallié* en novembre 1941. Mathilde Carré a aussi fourni de faux renseignements à Londres. Elle rejoint clandestinement l'Angleterre à la fin de février 1942 et y est arrêtée en juillet suivant. Elle passe le restant de la guerre en prison avant d'être renvoyée en France le 1er juin 1945. Sa captivité se prolonge jusqu'à sa condamnation à mort en janvier 1949 à la suite d'un long procès. Sa peine est commuée puis, en novembre 1954, elle bénéficie d'une grâce totale et est libérée.

Des procès, des intervenants qui ont publié chacun leur version des événements, un épisode très complexe, qui connait encore des rebondissements à la fin des années 1950, bref, une histoire

sans fin, mais pour tout le monde, la Chatte, c'est Mathilde Carré, et intituler un film *La Chatte*, c'est jouer sur cet épisode tragique. Le scénario s'en démarque juste assez pour rendre plausible l'avertissement du Comité d'action de la Résistance placé au début du film et selon lequel toute ressemblance avec des faits réels ne serait que pure coïncidence... Le CAR avait obtenu cette mention après avoir protesté auprès du producteur, mais dénonce tout de même le film comme une falsification historique[2].

La Commission de contrôle des films cinématographiques émet un avis favorable à l'exploitation et à l'exportation du film, et l'autorise pour tout public, mais « le représentant de la Défense nationale signale que le titre *La Chatte* est susceptible de critiques de la part d'Associations de Résistants[3] ».

Michel Brault, qui évita de justesse l'arrestation à la suite de la trahison de « La Chatte », ne cesse de réclamer que l'on change de titre, car il considère ce film « comme la réhabilitation de Mathilde Carré[4] ». L'avis du CAR, au début du film, était censé atténuer cet amalgame, mais il persistera. En juillet 1958, la revue *Historia* mentionne que le cinéma s'est emparé d'un épisode trouble de la guerre, Decoin ayant mis en scène l'histoire de « La Chatte ». Plus près de nous, en 1989, Guylaine Guidez écrit que « La Chatte » a été l'objet d'études, d'un roman et d'un film français interprété

---

2. *La Voix de la Résistance*, n° 42, 15 mai - 15 juin 1959, p. 3.

3. CNC, CCFC, dossier *La Chatte*, séance du 16 avril 1958, annotation manuscrite.

4. *Le Journal de Paris*, 22 janvier 1958.

par Françoise Arnoul dans le rôle principal[5]. L'amalgame que craignait Michel Brault s'est réalisé.

Le film est un immense succès commercial. La maîtrise du cinéaste Henri Decoin, la vedette féminine, le mélange Résistance, espionnage, érotisme et la controverse autour du sujet ont permis cette réussite[6]. Les recettes permettront même de tourner une suite et ce sera *La Chatte sort ses griffes*, sorti en mars 1960. C'est l'occasion que choisit le vice-président du CAR, Jacques Destrée, pour dénoncer à nouveau le titre du film qui, dans le sillage du succès du premier épisode, risque de réhabiliter complètement Mathilde Carré aux yeux du public[7]. Le générique est précédé des réserves d'usage, mais Destrée déplore que « [...] pour les centaines de milliers de spectateurs, La chatte ne sera plus une pourvoyeuse des bagnes nazis, mais une admirable patriote ».

Il serait indu de parler ici de film biographique, mais *La Chatte* représente toutefois une première incursion du cinéma de fiction dans la description d'un personnage facilement identifiable et, autre nouveauté, ce personnage est une femme. Ce mouvement tient à la fois de la plus grande individualisation dont il a été question à la fin du chapitre précédent, y compris la vie privée de plus en

---

5.Guylaine Guidez, *Femmes dans la guerre 1939-1945*, Paris, Perrin, 1989, p. 210.

6.Le film connait une carrière prolongée à la télévision. En 1987, entre autres, lors d'un cycle Françoise Arnoul programmé par Canal+, *La Chatte* sera diffusé cinq fois en onze jours. Jacques Siclier y présente le film comme une parfaite reconstitution de la vie à Paris et dans la France occupée; atmosphère, dangers, force de l'occupant, sont autant de rappels des années 1940 (*Télérama*, n° 1938, 4 mars 1987, p. 144-145). Maintenant en VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

7.*La Voix de la Résistance*, n° 49, avril 1960, p. 1.

plus présente à l'écran, du statut différent des vedettes féminines ainsi qu'à la représentation cinématographique des résistantes.

Même si, dans l'immédiat après-guerre, de grands acteurs ont tenu des rôles de premier plan, pensons à Louis Seigner, Pierre Blanchar, Louis Salou, leur emploi n'était guère comparable à celui des actrices qui tiendront des premiers rôles en 1958-1959, Françoise Arnoul, Brigitte Bardot, Marina Vlady ou Danielle Darrieux. Depuis la guerre, les femmes ont rarement tenu des premiers rôles, sauf le personnage de la nièce dans *Le Silence de la mer*. Il s'agit cependant d'un film de Jean-Pierre Melville, et nous verrons plus loin comment Melville se distingue à ce propos. Jusqu'à cette date, dans le cinéma de fiction, il s'était plutôt agi d'une Résistance sans visage, anonyme et d'abord masculine. Comme c'est souvent le cas en histoire des femmes, la chronologie de la représentation des résistantes est différente de celle des résistants. Plutôt que de se présenter à l'écran en bloc, elles apparaissent par catégorie d'âge et de situation familiale, avec, au début, une majorité de femmes jeunes et célibataires. Les mères de famille arriveront surtout dans les années 1960.

Le récit de *La Chatte* s'insère dans le cadre du conflit franco-allemand, avec la référence londonienne comme lieu de décision. Il s'agit d'un réseau de renseignement entièrement voué à la collecte d'informations militaires. Il n'y a pas d'ambiguïtés, ni par rapport à Vichy, ni par rapport aux motivations des résistants. Les stéréotypes du bon et du mauvais Allemand sont

présents, ainsi que ceux de l'amour impossible et de la femme soumise au sentiment amoureux, même au péril de sa vie. Le récit s'étale de décembre 1943 à l'hiver 1944, enclavé dans la période de l'Occupation. Le film se termine sur l'image de la Résistance qui doit, impitoyablement, rendre justice elle-même.

C'est plus drôle en couleurs

L'automne 1959 s'annonce plus gai avec la sortie de *Babette s'en va-t-en guerre*[8] qui met en vedette Brigitte Bardot. La comédie s'avérera un créneau extrêmement intéressant pour les producteurs. Ce film-ci raconte les aventures d'une jeune femme qui fuit Conflans en 1940 et, par hasard, se retrouve en Angleterre, femme de ménage au quartier général de la France libre. On lui confie une mission en France occupée, enlever un général allemand, mission qu'elle remplit avec l'aide d'un militaire français, dont elle est amoureuse, et de résistants.

Ce film est le premier de notre série qui soit une comédie, le premier qui soit en couleurs et, attrait supplémentaire pour les spectateurs, en cinémaScope[9]. On n'a pas lésiné sur les moyens, ni

---

8. *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959, couleurs, 100 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo. Le scénario est de Raoul Lévy et Gérard Oury, le même Oury qui misera avec succès sur la veine comique en réalisant *La Grande Vadrouille* en 1966.

9. Lancé par la Twentieth Century Fox en 1953, le cinémaScope s'inscrit dans une stratégie de concurrence face à la télévision qui se développe alors rapidement aux États-Unis. Comparé au format standard sonore des années 1950, dont le rapport des dimensions de l'image sur l'écran est de 1 x 1,37, le rapport du cinémaScope est de 1 x 2,55. La bande son est un attrait supplémentaire, car ce procédé permet les effets stéréophoniques. Le cinémaScope eut beaucoup de succès, mais les coûts élevés d'équipement des salles freinèrent son développement. Un format moins large, 1 x 2,35, est rapidement devenu le standard Scope encore en usage aujourd'hui.

sur les appuis. Le carton d'ouverture remercie les Forces armées françaises et l'Association des Français libres pour le concours qu'ils ont apporté à la réalisation de ce film. On comprendra que la vision de l'histoire présentée dans ce long métrage est toute entière tournée vers la France libre et vers Londres comme centre de décision de la Résistance. Qui dit vision gaullienne dit un resserrement sur le conflit franco-allemand, dit une France unie contre l'occupant, dit la France libre et, surtout, de Gaulle au centre de la Résistance, de toute la Résistance.

La comédie joue énormément sur le hasard. *La Vie de château* (1965) et *La Grande Vadrouille* (1966), entre autres, joueront aussi ce registre du résistant-malgré-lui qui se voit impliqué par le jeu des circonstances, des rencontres, des méprises. C'est par le biais de la comédie qu'il est le plus facile d'introduire l'élément circonstanciel qui a pu se trouver à l'origine d'engagements tout à fait réels dans la Résistance. Un parent, un ami, un voisin dans le besoin, et un engrenage se met en route, alors que c'est dans l'urgence qu'il a fallu agir, prendre ses responsabilités et, finalement, choisir.

La comédie touche une corde sensible mais, en 1959, c'est en voisins, en alliés, en partenaires européens que la France et l'Allemagne vivent au jour le jour. N'est-on pas tout proche de l'historique accord franco-allemand de 1962? Le temps a fait son

oeuvre, croirait-on, mais la clef de l'accueil favorable du public[10] se trouve plutôt dans la transposition. Dans la comédie, il y a des degrés et des genres. En France, on a d'abord ri par la satire, celle du *Bal des pompiers* (1948-1949), le sketch *Le Retour de René* dans le long métrage *Retour à la vie* (1949). De qui se moque-t-on dans ces deux films? Des résistants de la onzième heure, des « résistants de septembre », des épurateurs zélés, de la génération spontanée de personnages tels ceux d'*Au bon beurre* [11] qui croient qu'ils ont « résisté » en fournissant quelques sandwiches aux FFI pendant l'insurrection parisienne.

Babette n'est pas une satire, mais une comédie, et une comédie burlesque quand le film présente les SS et la Gestapo, car il travestit entièrement ces personnages. Plus ils étaient féroces dans la réalité, plus ils sont extravagants dans le film. Il n'était pas possible de faire de l'humour avec eux. Ils arrivent donc à l'écran sous forme burlesque. Le personnage de « Papa Schultz », redoutable chef de la Gestapo interprété par Francis Blanche, est grotesque parce qu'il est caricatural jusqu'au fantastique, à l'irréel. C'est exactement cette interprétation qui sera parodiée de façon extravagante dans *Papy fait de la résistance* (1983) pour en faire la caricature de la caricature.

---

10. *Babette s'en va-t-en guerre* se retrouve en 7^{e} place sur la liste des 75 meilleurs résultats de la saison 1959-1960 de la fréquentation d'exclusivité à Paris, avec 282 743 entrées en 13 semaines dans trois salles parisiennes. *Le Film français*, n^{o} 832-833, spécial printemps 1960, p. 54.

11. *Au bon beurre* est d'abord un livre mordant, celui de Jean Dutourd (1952) dont Édouard Molinaro a fait un téléfilm (1981, couleurs, 180 minutes).

Le film est assez bien accueilli par la critique de la presse générale. Si le sujet pouvait sembler délicat de prime abord, l'innocence de l'héroïne, souvent comparée à Bécassine, l'exagération des personnages, le rythme soutenu, tout cela passe pour un bon divertissement[12]. A l'opposé, le Comité d'action de la Résistance, lui, déteste avec vigueur ce film qu'il juge scandaleux. Le CAR conçoit qu'un film a le droit de transgresser la vérité historique, mais il doit le faire avec intelligence et tact; *Babette* conjugue niaiserie et impudence, alors que les événements sont encore douloureux et ne sauraient se prêter à la plaisanterie. Le journal du CAR appelle même au boycott du film[13], appel sans suite, comme les chiffres d'exploitation l'ont montré.

Le huis clos

Faire justice. En réponse au passé, le film *Marie-Octobre* [14] remet cette question au présent, en 1959. Au moment où l'amnistie a fait son oeuvre, les alternatives avec lesquelles jonglent les personnages du film sont ancrées dans l'actualité : l'oubli ou le souvenir; le présent ou le passé; faut-il pardonner ou faire justice?

---

12. *France-Soir*, 20 septembre 1959.

13. *La Voix de la Résistance*, n° 45, 15 septembre - 15 octobre 1959, p. 1.

14. *Marie-Octobre* (Julien Duvivier, 1959, nb, 100 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise.

Marie-Octobre est d'abord la pièce de théâtre de Jacques Robert avant de devenir un film. C'est l'histoire d'un huis clos qui réunit, 15 ans après la fin de la guerre, les membres d'un réseau de résistance. Ils sont invités chez l'un d'entre eux, François Renaud-Picard. En 1944, le chef du réseau *Vaillance*, Castille, a été abattu lors d'une descente des Allemands. Marie-Hélène Dumoulin-*Marie-Octobre*, maintenant directrice d'une maison de couture, dévoile aux invités qu'un client allemand est venu à sa boutique et lui a appris que leur réseau avait été trahi par l'un des leurs. Alors commence la pénible recherche du traître. Chacun exprime ses soupçons, les invités s'entre-déchirent, le passé et le présent s'entrechoquent. Le groupe ne peut convenir du sort qui sera réservé au coupable. Finalement démasqué, Marie-Octobre le tue alors d'un coup de revolver.

Marie-Octobre fut un succès, tant au théâtre qu'au cinéma, puis à la télévision. Duvivier, cinéaste d'expérience, a une cinquantaine de films à son actif lorsqu'il fait ce long métrage. Refusant de travailler sous l'occupation allemande, c'est aux États-Unis qu'il passe la Deuxième Guerre mondiale, malgré le bilan négatif de son expérience hollywoodienne d'avant-guerre et son rejet des contraintes imposées par les studios américains[15].

15.Alan Williams, *Republic of Images*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 194. Aux États-Unis, Julien Duvivier avait réalisé *The Great Waltz* (1938), *Tales of Manhattan* (1942), *Flesh and Fantasy* (1943) et *The Impostor* (1943) dont la vedette était Jean Gabin. Ce film visait à faire connaître la Résistance aux Américains. Tout comme le film de Jean Renoir, *This Land is Mine* (1943), *The Impostor* a été très critiqué.

Le huis clos de *Marie-Octobre* resserre l'action et le propos sur deux questions indissociables : qui est le traître et comment faire justice? Puis, les questions se métamorphosent : de « qui? » à « pourquoi? »; de « comment » faire justice, à « doit-on? » et « peut-on? » faire justice 15 années après les faits. Le traître est Antoine Rougier, l'imprimeur. Ce rôle est joué par Serge Reggiani. Le spectateur comprend d'abord que le chef, Castille, est mort *avant* l'arrivée des Allemands (68'- 70') puis, à la fin du film (88'-93'), la vérité éclate, une vérité qui va au-delà de ce que les survivants du réseau cherchaient à savoir.

C'est Rougier qui a trahi le réseau *Vaillance*, mais c'est lui aussi qui a tué Castille. L'arrivée des Allemands devait masquer les motifs de ce crime. Rougier aimait Marie-Octobre, mais celle-ci aimait Castille, et il avait également volé trois millions de francs destinés au réseau. Rougier a donné l'alerte à l'arrivée des Allemands à la fois pour camoufler ses actes et pour sauver ses autres camarades. Tous n'ont pu échapper à la descente et, torturés, déportés, certains ne sont pas revenus. Castille, dont le sacrifice à la Résistance fut honoré pendant 15 ans, a donc en réalité été sacrifié à la passion et à la cupidité. Un des personnages, Thibaud, avait justement rappelé ce qu'ils avaient partagé, l'esprit qui les avait unis; comment du jour au lendemain ils étaient devenus des terroristes, des faussaires, des saboteurs. « Tout cela pour rien, pour l'honneur » (81').

Contrairement au résumé du scénario qui prévoyait que, laissés seuls, Marie-Octobre abattît Rougier, dans la version effectivement tournée, Marie-Octobre met abruptement fin au débat sur le sort de Rougier en abattant l'imprimeur devant ses pairs[16]. Dans le film, les alternatives furent présentées à tour de rôle : il faut oublier et vivre au présent; il n'est jamais trop tard pour faire justice; il faut pardonner. Que choisir? Le personnage de Bernardi ne veut pas de pitié et rappelle que pendant la guerre, on agissait plus vite, sans faire tant de manières (27'). Renaud-Picard suggère alors que le traître se suicide. Solution refusée par Le Gueven, le prêtre. La scène tournée garde alors un sens d'exécution publique, plutôt que celui d'une vengeance personnelle telle qu'elle se présentait dans cette dernière scène du résumé qui fut remaniée. Autre geste important du film, Marie-Octobre déchire les aveux que Rougier a écrits (99'), car ils ne disaient pas que la trahison, mais aussi les motifs du meurtre. La mémoire de Castille reste ainsi intacte et les sentiments personnels sont évacués. La vérité pèse moins lourd que le sacrifice suprême.

Marie-Octobre met en évidence, comme aucun film de fiction ne l'a fait jusqu'à présent, la complexité des parcours qui peuvent mener à la Résistance. Des considérations privées, des relations personnelles, parfois amoureuses, ont leur part. C'était le cas des personnages de Rougier et de Marie-Octobre. Rougier, recruté par Marie-Octobre parce qu'il parle allemand, accepte de travailler pour le réseau « plus pour elle que pour la cause » (34').

16.BIFI, CF, KAM 13, résumé *Marie-Octobre*, s.d., 3 p. dactyl.

Deux autres scènes sont intéressantes : l'une rappelle que chacun, sous l'Occupation, a eu des rapports avec les Allemands (32'- 34'); l'autre, plus pertinente, détaille le parcours du personnage de Julien Simoneau, l'avocat (48'- 58'). Les Français avaient d'une manière ou d'une autre des rapports avec l'occupant et, parmi les résistants qui gardèrent leurs emplois, ils furent nombreux à devoir entretenir ces rapports de façon régulière. Simoneau, l'avocat, plaidait; Vandamme, le fonctionnaire, obéissait à ses chefs; Rougier, l'imprimeur, publiait des hebdos allemands. Chacun contribuant à la lutte, soit en dehors de son travail, soit dans le domaine de ses tâches quotidiennes, lieu parfois privilégié de l'action clandestine.

A cause de ses antécédents politiques et idéologiques, Julien Simoneau est le premier à être soupçonné d'avoir trahi le réseau. On lui reproche son passé chargé jusqu'en 1942 : avoir été Camelot dans les années 1930; avoir frayé avec l'extrême-droite et les officiels de Vichy ensuite, dont de Brinon. A ces accusations, Simoneau répond qu'en 1942 il a rompu avec tous ces gens, au péril de sa vie d'ailleurs, et que c'est Castille lui-même qui lui a fait confiance et l'a admis dans le réseau. Cette scène montre un parcours sinueux vers la Résistance, un véritable processus historique[17]. Le parcours de Simoneau tient compte des réalités

17.Voir Michel Cadé, « Entre absence et nécessité : les motivations des résistants au miroir du cinéma européen », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, p. 51-57. L'auteur rappelle qu'une démarche plus féconde pour les cinéastes est justement celle d'exposer les motivations de l'engagement non par un engagement antérieur, ni par une conviction inévitable et transcendante, ou par réaction individuelle, mais par la prise en compte de l'environnement général des protagonistes et de la chronologie du conflit.

d'avant-guerre, des erreurs de jugement face à Pétain et à Vichy, des hésitations à rompre pour se placer entièrement dans la voie de l'opposition, tant à l'occupation allemande qu'au régime de Vichy, et de la répression qu'entraîne ce choix. L'année 1942 est bien précisée dans le film et elle renvoie à une réalité, car c'est aussi l'année d'un véritable tournant pour les indécis et même pour de nombreux résistants de la première heure. Longtemps occultées, sinon niées, leurs hésitations sont encore aujourd'hui un sujet difficile à traiter pour les historiens de la Résistance[18].

Ce fil conducteur, la réalité politique de Vichy qui s'exprime plus ouvertement, apparaît comme un élément nouveau de la filmographie sur la Résistance. La précédente tentative, *Vive la liberté!* (1946), était restée sans suite. Nous retrouvons ce fil dans *Marie-Octobre*, mais aussi dans *Normandie-Niemen*, *Un taxi pour Tobrouk*, *La Planque* et *Le Jour et l'heure*. Cette première étape franchie permettra, dans les années 1970 et à la suite du *Chagrin et la pitié*, de plonger plus profondément dans la connaissance et les ramifications du régime de Vichy, de le remettre en cause, de le dénoncer.

18.Voir Laurent Douzou et Denis Peschanski, « Les premiers résistants face à l'hypothèque Vichy (1940-1942) », *La Résistance et les Français: Villes, centres et logiques de décision*, Paris, IHTP/CNRS, 1995, p. 427-446. Ils disent combien cette question est complexe, chargée de passion car, bien qu'il y eut des antivichystes irréductibles dès 1940-1941, dans leur majorité, les premiers groupes de résistants furent maréchalistes.

L'automne 1959 voit arriver sur les écrans deux autres longs métrages, *La Nuit des espions*[19] et *La Sentence*[20], qui, comme *Marie-Octobre*, utilisent le huis clos pour mettre en forme un récit dramatique. Robert Hossein réalise le premier et est à l'origine du scénario du second. Les deux films sortent à moins d'un mois d'intervalle et la critique ne manque pas d'en noter la similitude de forme. *La Sentence* raconte la dernière heure de cinq prisonniers, dont quatre résistants, condamnés à mort pour avoir commis un attentat contre un officier allemand et enfermés dans la cave d'une villa située près des plages du débarquement. Les résistants sont un étudiant, un militant, une jeune femme agent de liaison et une vieille femme très croyante. Le cinquième prisonnier est un vieux pêcheur qui a saisi l'occasion de nuire à la riposte allemande au moment de la poursuite des résistants et il a été arrêté. Rien ne permettra d'éviter l'exécution, ni les tentatives d'évasion et de sauvetage, ni la diversion créée par la proche canonnade alliée. Par ce jour sans soleil, ils sont menés sur la plage déserte dans une scène finale (71'- 76') qui est en même temps la plus réussie du film, scène solennelle, au rythme lent du *Requiem* de Mozart, et exécutés.

---

19. *La Nuit des espions* de Robert Hossein (coproduction France-Italie, 1959, nb, 80 minutes). Je n'ai pas pu voir ce film. Jean Tulard résume ainsi le scénario : « Deux espions allemands doivent se rencontrer dans une cabane sur la côte normande. Les services secrets de Londres entendent leur substituer deux espions britanniques. La nuit du rendez-vous, l'homme et la femme qui se retrouvent dans la cabane ignorent chacun qui est l'autre. Vrai ou faux espion? » (*Le Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 308).

20. *La Sentence* (Jean Valère, 1959, nb, 76 minutes). Copie 35 mm du CNC.

La critique est assez nettement partagée, mais les critères de jugement ne sont pas les mêmes. Si tous s'accordent sur la noblesse du thème[21], la priorité va au sujet pour les communistes, à la forme cinématographique pour les autres. *La Sentence* est plus apprécié par les premiers que par les seconds. Armand Monjo, dans *L'Humanité*, écrit que les jeunes générations éprouvent « le besoin de se replonger aux sources de la réalité nationale d'hier, de mesurer à leur poids d'humanité les sacrifices et l'héroïsme de notre peuple[22] ». La Résistance ne serait donc pas, comme Monjo dit l'avoir entendu, un sujet démodé, de l'histoire ancienne. Dans ce film où chacun « se prépare à mourir dignement, [à] justifier le sens de sa vie », Monjo voit l'illustration de ces dernières lettres de fusillés de la Résistance[23].

Pour la critique communiste, le sujet a toujours plus de potentiel que la forme cinématographique. Le critique des *Lettres françaises* (8 octobre 1959) est toutefois plus sévère que ses camarades, mais il considère que Jean Valère a fait preuve de rigueur et de pureté dans son exaltation de la dignité et de la solidarité humaine. Les critères d'appréciation des communistes n'ont guère varié depuis la fin de la guerre, puisque le spectateur retrouve dans ce film une action immédiate - l'attentat contre

---

21. *Libération*, 8 octobre 1959; *Le Monde*, 5 octobre 1959; *Paris Presse*, 4 octobre 1959; *Les Lettres françaises*, 8 octobre 1959.

22. *L'Humanité*, 10 octobre 1959.

23. Le Parti communiste avait publié *Les Lettres de fusillés* aux Éditions France d'Abord en 1946. Ce choix est complété par une autre publication, aux Éditions Sociales, en 1958. Ces lettres ne sont pas toutes de résistants communistes.

l'officier allemand - des gens venus d'horizons divers et une énième dénonciation de l'attentisme.

De ces seuls trois critères, il y a déjà deux flèches décochées contre les gaullistes. A la radio de Londres, le 23 octobre 1941, le général de Gaulle s'était prononcé contre les attentats individuels. Cette consigne ayant pour corollaire l'attentisme tant décrié par les résistants communistes, cette critique se retrouve dans le dialogue du film (36'-37').

Jean Valère, parce que c'est son premier long métrage, attire la sympathie des critiques, mais le huis clos est exigeant sur le plan cinématographique, et si Bresson n'est pas dans toutes les mémoires, il est certainement dans celles des critiques de cinéma. *Le Monde* (5 octobre 1959) et *La Croix* (14 octobre 1959), y font d'ailleurs allusion. Il est permis de croire que c'est justement ce film de Bresson qui a pu inspirer ces trois derniers huis clos cinématographiques de 1958 et 1959, quoique dans le cas de *Marie-Octobre*, l'exemple de *Twelve Angry Men* [24] ait pu jouer.

Les lycéens aussi

L'année 1959 et la décennie se terminent sur un film qui montre la résistance des lycéens. Un carton d'ouverture avertit le

---

24. *Twelve Angry Men* (*Douze hommes en colère*, États-Unis, Sydney Lumet, 1957, nb, 95 minutes). Ce film est le huis clos par excellence alors que 12 jurés sont réunis pour décider du sort d'un jeune accusé. Le seul juré à croire l'accusé non coupable réussira, par la force de sa conviction, à rallier les 11 autres jurés à son opinion.

spectateur que le scénario de *La Verte Moisson*[25] est « basé sur des faits authentiques qui ont eu lieu de 1940 à 1944 dans plusieurs villes françaises ». Ainsi, le film raconte qu'au lycée de Pontoise, en 1943, des élèves de première commettent un attentat à la bombe incendiaire au local de la Propagandastaffel. Des perquisitions suivent et un professeur est arrêté parce qu'on a trouvé des tracts antinazis chez lui. Pour attaquer la Kommandantur où il est détenu, les lycéens ont besoin d'une arme automatique qu'ils se procurent en abattant un motocycliste allemand. Alertés par les diverses actions entreprises contre eux, les Allemands envahissent le lycée. Les élèves de première sont arrêtés, interrogés, mis au secret. Deux d'entre eux sont condamnés à mort et fusillés. Le récit du film commence par la visite d'un ancien soldat allemand dans la petite ville, 15 ans après la guerre. Venu en touriste, il rencontre l'aumônier dans la rue et ils échangent quelques mots. L'aumônier n'a pas oublié et commence alors un long retour en arrière sur les événements du lycée.

Une version antérieure du scénario prévoyait un récit en boucle, alors que toute la petite ville assiste à une messe commémorative et chante *La Marseillaise* pendant que le drapeau français est déployé (cette scène est également dans le livre, p. 216-220). Enfin, le scénario se termine sur un matin de 1959 quand le prêtre pénètre dans l'église pour une messe dédiée aux

25. *La Verte Moisson* (François Villiers, 1959, nb, 98 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Adaptation du livre d'Henri Brunel, *La Verte Moisson*, France-Empire, 1959.

jeunes héros et découvre avec tristesse que l'église est à peu près vide : « Les ans ont passé, les héros sont oubliés[26]. »

Dans *La Verte Moisson* comme dans *Marie-Octobre*, la notion du temps qui passe est d'importance. L'oubli s'installe, mais justice a-t-elle été faite? Ces questions préfigurent les grands débats qui approchent : d'un côté l'accord franco-allemand de 1962; de l'autre, la prescription des crimes de guerre qui devrait être acquise en 1965, 20 ans après la fin du conflit. Le passé doit laisser la place au présent, mais le présent doit faire face au passé. Aucune synthèse n'est ici possible, seul un difficile équilibre, variable dans le temps réel et dans le temps social.

La critique, assez partagée sur *La Verte Moisson*, dénonce l'étroit nationalisme qui imprègne ce film et la récupération de la résistance des jeunes lycéens au profit du régime politique en place, celui du général de Gaulle[27]. Jean Rochereau, dans *La Croix* (16 décembre 1959), juge ce film inopportun dans le contexte de la construction européenne, alors que *L'Humanité* (5 décembre 1959), *Libération* (5 décembre 1959) et *France catholique* (18 décembre 1959) se rejoignent pour dire que le ton d'authenticité, les idées généreuses et les capacités d'engagement de la jeunesse en font un film honnête, juste et nécessaire.

26.BIFI, CF, KAM 16, résumé du scénario soumis à la Commission d'examen et d'agrément des demandes de production des films de long métrage, 4 f. dactylographiés. Ces dossiers contiennent habituellement le formulaire d'avis de la Commission, le plan de financement, les devis, la liste des artistes envisagés et de l'équipe technique, et le résumé du scénario.

27.Cet angle critique est surtout développé par R. Guyonnet dans *L'Express*, 10 décembre 1959 et par J. Chevallier dans *Image et son*, janvier 1960.

Nous retrouvons dans *La Verte Moisson* le François Villiers d'*Ils étaient tous volontaires* (1954). Sa vision de la guerre reste axée sur le conflit franco-allemand et est très manichéenne. Cette vision n'apparaît plus possible en 1959, surtout pour un sujet de Résistance intérieure, et elle est critiquée :

> Les Allemands seuls sont haïssables : les Français, eux, sont TOUS « très bien ». Il y a bien un modeste artisan du marché noir, mais son fils rachète sa lâcheté par son à-propos dans l'action résistante. L'aumônier du lycée est prolixe en bonnes paroles et en actions secourables. Pas un milicien dans la ville, pas un jeune du maréchal au lycée. « On est, comme dirait M. Jean Nohain, entre Français. » Aucune fausse note dans cet accord parfait. Oui, vraiment, « comme c'est beau, comme c'est généreux, la France[28] ! »

Le livre était beaucoup plus critique de la société française, car au face à face franco-allemand s'ajoutait un face à face franco-français. Ce film connaît toutefois un bon succès lors de sa sortie en salles, attirant 107 000 spectateurs en 14 semaines[29]. Il sera aussi rediffusé à la télévision, dont un passage plus important en octobre 1971, dans le cadre de l'émission *Dossiers de l'écran*, pour illustrer le thème « 20 ans en 40 »[30]. Certains critiques évoquèrent

---

28.Critique de J. Chevallier, *Image et son*, janvier 1960.

29.*Le Film français*, n° 832-833, p. 54.

30.Les invités à la discussion qui suit la projection sont l'abbé Victor Vaugarni, aumônier du lycée de Saint-Brieuc en 1940 et inspirateur du récit d'Henri Brunel; Henri Michel, du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale; des résistants étudiants et lycéens pendant la guerre : Geneviève Anthonioz-de Gaulle, Philippe Viannay, Pierre Lefranc, François Lescure et Alfred Chambardon; Marie-Rose Benoit, quant à elle, est la mère de Pierre Benoit, un des cinq lycéens du lycée Buffon qui furent fusillés par les Allemands en février 1943.

les lycéens de Buffon lors de la sortie du film en 1959[31], et René Guyonnet dit à quel point le film est loin du combat de ces jeunes résistants fusillés et à quel point la critique, surtout celle de gauche qui a aimé ce film, a été dupe.

Dans la réalité, les cinq lycéens de Buffon qui furent fusillés ont aussi commencé par de petites actions, distribution de tracts, collage de papillons, pour ensuite passer à l'action directe et adhérer au mouvement naissant qui deviendra FTP. Forcés d'abandonner leurs études, ils passent dans la clandestinité et sont responsables de plusieurs opérations offensives et attentats contre l'armée d'occupation. Ils sont arrêtés en juin 1942, par la police française, et seul Pierre Benoît échappe encore un temps à la police. Il est finalement arrêté en août, toujours par la police française, et livré aux Allemands. Condamnés à mort le 15 octobre 1942, les lycéens sont fusillés le 8 février 1943 au champ de tir d'Issy-les-Moulineaux[32].

François Villiers, on s'en souvient, est gaulliste et il insère dans *La Verte Moisson* le questionnement sur les attentats individuels. Le sujet revient à deux reprises, lors d'une réunion des jeunes dans l'église pour préparer l'attaque du motocycliste (54' - 55') et quand l'aumônier allemand répond à l'aumônier français

---

31.Dont René Guyonnet, *Express*, 10 décembre 1959; Armand Monjo, *L'Humanité*, 5 décembre 1959.

32.Maurice Conquéré, *Les Cinq lycéens de Busson fusillés par les Allemands*, Paris. Brochure non paginée et non datée mais conçue pour la commémoration du 20^{e} anniversaire de la Libération. Maurice Conquéré, professeur d'anglais au lycée Buffon, a rédigé la brochure à la demande du Conseil intérieur du lycée. Collection de l'IHTP.

qu'« un crime isolé est plus haïssable que les crimes collectifs auxquels nous ne pouvons rien » (85'). Le volontarisme et l'action directe systématique, qui ont fait des lycéens de Buffon des héros et des martyrs, sont minimisés. Le motocycliste du film est abattu parce que le groupe veut son arme et craint ensuite qu'il ne donne l'alerte. Les attentats des lycéens de Buffon avaient pour but de tuer des Allemands, d'être exemplaires. On remarque aussi que la police française n'est nulle part dans le film alors que, en vérité, elle a été essentielle à la répression exercée par les Allemands. Il ne faudra toutefois pas attendre longtemps avant de voir cette réalité passer à l'écran dans *Le Jour et l'heure* de René Clément, en 1963.

Normandie-Niemen

Auparavant, le film qui va développer de façon importante les pôles gaulliste et vichyste de la participation militaire française à la guerre est *Normandie-Niemen* de Jean Dréville[33]. Ce long métrage est la première coproduction franco-soviétique. Le scénario est de Charles Spaak, d'Elsa Triolet et de Constantin Simonov. Il raconte l'histoire des pilotes français de l'escadrille Normandie-Niemen qui ont rejoint l'Union soviétique à partir de 1942 et ont combattu aux côtés des Soviétiques sur le front de l'Est.

---

33. *Normandie-Niemen* (Jean Dréville et Damir Viatitch-Berejnikh, coproduction France-URSS, 1959-1960, nb, 120 minutes). Copie de référence en format VHS (NTSC), tirée d'une copie 16 mm prêtée par Jean Dréville, Archives publiques du Canada (Ottawa).

Un premier groupe de quelques hommes seulement, prêts à se battre et écoeurés du désoeuvrement des militaires français en Afrique du Nord, décident de tout tenter pour rejoindre une unité combattante, donc la France libre. L'escadrille met plusieurs mois à se constituer et rejoint finalement Téhéran puis l'URSS à la fin de 1942. Des renforts de personnel français n'arrivent qu'à la fin de l'hiver 1944. Ce délai cause des frictions, mais l'esprit de corps l'emporte finalement. La guerre s'achève dans l'unité pour ces pilotes français, maintenant héros en Union soviétique.

Dans la presse générale, la critique est divisée, image d'Épinal pour les uns, réussite pour les autres[34]. Les communistes sont enthousiastes, car l'URSS fait toute la différence. Alors qu'ils ont d'habitude peu de goût pour les militaires, pour des sujets de Résistance extérieure et pour Dréville, comment bouderaient-ils l'amitié franco-soviétique? *France Observateur* (3 mars 1960), apprécie que Dréville ait montré le désarroi des esprits après 1940 et n'ait pas présenté la Grande Muette comme un bloc monolithique.

En effet, le noeud dramatique se construit sur la chronologie du départ vers l'URSS et permet d'aborder, pour la première fois, les dilemmes et les déchirements que certains militaires ont vécu après l'armistice. Les premiers petits groupes d'aviateurs avaient choisi de partir pour continuer à se battre et sont arrivés sur le

---

34.Image d'Épinal pour *Combat*, 2 mars 1960 et *Le Monde*, 27 février 1960; réussite pour *La Croix*, 7 mars 1960; *L'Humanité*, 27 février 1960; *Les Lettres françaises*, 3 mars 1960; *Carrefour*, 2 mars 1960.

front de l'Est assez tôt pour que leur commandant dise qu'au moins « ils n'auront pas volé au secours du vainqueur » (23'). Pour ceux-là, le choix de la lutte est différemment motivé, patriotisme et antinazisme. Ce ne sont pas des militaires de carrière. L'un est mécano, un autre est instituteur. Quant au second groupe, le personnage qui le représente est un officier de carrière, il est celui qui attend les ordres, dans la tradition de l'obéissance, premier devoir des militaires. Il arrive quand tout s'est clarifié en Afrique du Nord et que les unités de l'armée sont engagées dans la lutte dirigée par le général de Gaulle.

Dans le film, la confrontation entre Benoît, du premier groupe, et le commandant Flavier, du second groupe, est exemplaire. Flavier explique comment il est monté en grade, de capitaine à commandant, depuis que Benoit a quitté l'Algérie : « J'ai combattu avec succès contre les Anglais. J'ai descendu un avion anglais. » Il continue : « Je réponds aux ordres. Je suis au service de mon pays et je combats l'ennemi que mon gouvernement me désigne. » A Benoît qui lui oppose qu'on « se bat mieux pour une cause qu'on choisit », Flavier rappelle que l'obéissance est la base des vertus militaires et met fin à ce dialogue en lui disant : « Puisse le pays n'avoir jamais à souffrir de vos positions d'amateur » (95'-97'). L'actualité de ces questionnements, dans le contexte de la guerre d'Algérie, n'échappe à personne. Si de Gaulle a choisi en 1940, il exige aujourd'hui l'obéissance. Même les communistes tranchent le dilemme, dans le contexte algérien, en faveur de l'obéissance.

> Bien sûr qu'en principe, par principe, on est partisan du choix plutôt que de l'obéissance passive... Mais pas dans tous les cas. Les alternatives ne furent pas identiques pour un officier servant en Algérie en novembre 1941, en novembre 1942, en mai 1958, en janvier 1960[35].

Dans *L'Express* (25 février 1960), Françoise Giroud, qui a beaucoup aimé ce film, met le doigt sur cette lancinante question : « Leur combat était le fruit d'une libre option, leur ennemi celui qu'ils s'étaient reconnu et eux-mêmes désigné, leur lutte une aventure personnelle bien insérée dans une aventure collective. »

Comme pour *Le Grand Rendez-vous* (1949-1950), Dréville a choisi des personnages composites, une vingtaine pour en représenter plus de cent dans la réalité. Plusieurs anciens du Normandie-Niemen ont eu des réticences devant ces personnages de synthèse pour finalement les accepter. Igor Eichenbaum, ancien de l'escadrille et conseiller technique pour le film, a fourni aux scénaristes une copie du journal de marche et quelque 15 000 photographies prises en URSS[36]. Il existait deux ouvrages de souvenirs[37].

Roger Sauvage, qui a écrit le premier livre de souvenirs, refuse catégoriquement la version présentée par les scénaristes car, faisant partie des renforts arrivés plus tard sur le front de l'Est, il ne peut supporter le conflit, le « dialogue odieux » présenté

35.Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises*, 3 mars 1960.

36.*La Voix de la Résistance*, n° 87, février 1964, p. 12.

37.Roger Sauvage, *Un du Normandie-Niemen*, Givors (Rhône), André Martel Éditeur, 1950; François de Geoffre, *Normandie Niemen. Souvenirs d'un pilote*, Paris, Éditions André Bonne, 1952.

dans le film entre les anciens et les nouveaux[38]. Il dénonce le film dans une lettre ouverte envoyée aux quotidiens parisiens deux jours avant la sortie de *Normandie-Niemen*.

A ces accusations, Dréville répond qu'il a utilisé des documents authentiques - journal de marche de l'escadrille, témoignages recueillis par les scénaristes et documents officiels soviétiques - et qu'un scénario exige une progression dramatique qui n'est pas nécessairement inscrite dans l'histoire[39]. Il pense même que Sauvage, qui n'a pas pris part aux discussions de l'équipe de tournage, « devait avoir le dessein caché de faire le scénario lui-même », alors qu'eux (Spaak et lui-même) voulaient ne relater que les épisodes contenus dans le journal de marche[40].

Dès qu'on aborde des événements historiques récents dont les acteurs sont toujours bien vivants, les questions d'interprétation prennent une dimension personnelle accrue et parfois hautement émotionnelle. Charles Spaak écrit :

> Il demeurait de l'aventure quantité de personnages vivants contrôlant nos travaux et dont nous avions à gagner l'investiture. Comme ces choses auraient été plus simples si nous avions eu à traiter le passage de la Bérésina! [...] Pour la bataille d'Orel, pour le passage du « Niémen », cent témoins différents, et tous couverts de gloire, nous racontaient l'affaire de cent manières différentes.

---

38. *Paris-Presse*, 22 février 1960.

39. Réponse de Jean Dréville à la lettre de Roger Sauvage, *Le Figaro*, 25 février 1960.

40. Correspondance avec l'auteur, 14 février 1993.

> [...] Le film n'est pas une chronique de cette aventure inouïe, il n'est pas l'illustration de tous les exploits consignés dans le journal de l'unité : il est un monument, gravé sur la cellophane au lieu d'être taillé dans la pierre. Dédié à une certaine forme de l'héroïsme, dans un moment précis de l'histoire contemporaine. A travers leur émotion, ces trois scénaristes ont porté sur cet exploit un jugement personnel, ils en ont déterminé à leurs yeux la signification et la valeur d'exemple[41].

Comme dans *Le Grand Rendez-vous* ou *La Bataille de l'eau lourde*, Jean Dréville utilise le commentaire en voix off pour introduire *Normandie-Niemen*. Il y a d'abord un carton sur lequel le spectateur lit une lettre manuscrite de Charles de Gaulle.

> *Sur la terre russe, martyrisée comme la terre française et par le même ennemi, le Régiment « Normandie », mon compagnon,*
> *soutient,*
> *démontre,*
> *accroît,*
> *la gloire de la France!*
>
> *Moscou, le 9 décembre 1944*
> *C. de Gaulle*

Suit l'introduction en voix off qui pose le conflit en termes strictement militaires et met bien en évidence que, en 1942, « l'Allemagne avait les meilleures chances de gagner la guerre. » En France, la loi du plus fort régnait. La Résistance intérieure apparaît alors comme suicidaire parce que, pour y faire référence en introduction, Dréville choisit l'image d'un avis d'exécution. Ce

---

41. *Les Lettres françaises*, 26 février 1960.

n'est pas cette participation dérisoire qui est attendue à Londres, mais bien l'apport des militaires[42].

La voix off, quoique souvent employée dans le film de fiction, renvoie d'abord au film documentaire et donne l'effet du film documentaire. Nous avons vu précédemment comment cet effet équivaut à une valeur ajoutée pour les films de fiction décrivant des événements historiques. Cette fois encore, la critique apprécie cette technique qui donne un ton sobre, pose des repères temporels et géographiques dans le déroulement du film, identifient les images d'archives[43]. Celles-ci s'insèrent avec une grande fluidité dans le récit et la trame visuelle du film. Dréville utilise la voix off avec grand soin. Elle chevauche à quelques reprises des images d'archives suivies d'images tournées pour le film, projettant ainsi l'effet documentaire des images anciennes sur les plus récentes[44]. Lorsque la voix off n'accompagne que des images récentes, tournées pour le film, elle produit le même effet d'accompagnement de

---

42.BIFI, CF, KAM 17, scénario, décembre 1958, p. 1. La Résistance intérieure y est ainsi présentée : « Ce n'est point, cependant, que la France entière a renoncé au combat. Une affiche révèle que vingt-quatre otages vont être fusillés... Avec de pauvres moyens s'organise une résistance civile : un pharmacien, un cheminot sont passés par les armes. Face à la puissance hitlérienne, que peuvent ces patriotes? et à quoi sert-il que quelques jeunes gens essaient de sortir de France, en tâchant de franchir les Pyrénées pour gagner l'Espagne et de là l'Angleterre... Pas à grand-chose, certes, mais il en est qui tentent l'aventure, quitte à goûter des bagnes espagnols s'ils tombent entre les mains franquistes...»

43.Georges Sadoul parle d'une authenticité quasi documentaire (*Les Lettres françaises*, 3 mars 1960); Samuel Lachize, de ton juste et vrai (*L'Humanité*, 27 février 1960); René Guyonnet dit que la mise en scène a trouvé le souffle et le rythme indispensables pour évoquer ces pages glorieuses sans grandiloquence, boursouflure ou emphase (*L'Express*, 25 février 1960).

44.C'est le cas au début du film, en introduction (1'30"-3'); lors de l'arrivée de l'escadrille en URSS (16'-17'); lors de son engagement dans la bataille d'Orel (55'-56' et 71'-72').

documents, surtout que son intervention se fait le plus souvent en alternance avec les séquences archives/scènes tournées[45].

L'escadrille Normandie existe parce que de Gaulle l'a voulu, et on voit bien dans la lettre du 9 décembre 1944 quel était l'objectif de cette création, assurer une présence française sur le front oriental. Présence qui laisse d'ailleurs Staline à peu près indifférent[46].

Le film se termine sur le triomphe de l'esprit de corps, les positions politiques et idéologiques du début se fondant dans l'unité de l'équipe. Si *Normandie-Niemen* a montré les ambivalences vécues par l'armée française, il établit en bout de ligne une réconciliation entre les volontaires de la France libre et ceux qui ont attendu les ordres du gouvernement. Le critère essentiel reste la compétence technique, et c'est bien ainsi que le commandant Flavier gagne la confiance et le respect des pilotes.

Roger Sauvage, dans sa lettre ouverte aux journaux parisiens, écrit que le personnage du commandant Flavier est en réalité le général Delfino. Ce dernier est lieutenant-colonel quand il sert au régiment Normandie-Niemen pendant la Deuxième Guerre mondiale. D'avoir attendu les ordres en Afrique du Nord n'a donc pas nui à son

---

45.Par exemple lorsque le commandant est présenté au groupe à Téhéran (13'); lors des séances d'entrainement sur les chasseurs soviétiques (31'- 32'); quand l'escadrille est prête pour sa première mission (40'); lorsqu'un pilote français rentre d'une mission où il a abattu par erreur un chasseur soviétique (62'30").

46.Jean Lacouture, *De Gaulle*, t. 1, p. 693.

avancement dans la hiérarchie. En 1961, cette ambivalence n'était pas dans les limites du présentable même si le personnage fait le choix de Londres. Henri Michel écrit en 1964, à propos des recrues des FFL, qu'il aurait été intéressant, puisqu'elles étaient composées de volontaires, de savoir les moments et les raisons de leur volontariat, et aussi à quelles couches sociales et à quels courants idéologiques ils appartenaient. Cependant, aucune étude d'ensemble n'a encore été écrite sur ce point[47].

La définition de Vichy

Dans *Marie-Octobre*, *Normandie-Niemen* et, plus brièvement, dans *Un taxi pour Tobrouk*, Vichy devient une réalité politique, qui sème la confusion, mais n'affirme pas encore son contenu idéologique violent, inhérent au fascisme et à la politique de collaboration. L'erreur « Vichy » peut encore être rachetée par une prise de conscience et le ralliement à la lutte. Ce sera plus précisément avec *Léon Morin, prêtre* (1961), *La Planque* (1962) et *Le Jour et l'heure* (1963) que l'élément menaçant pour la dignité humaine que représente l'entité politique Vichy devient plus clair. Le choix est marqué, il n'y a pas de ralliement. Vichy passe à l'ennemi. A sa suite pourront se poser les questions des droits humains et des persécutions qui caractériseront les films sur la Résistance faits dans les années 1970 et 1980. Par contre, les premiers films sur la déportation arrivent au même moment, dans les années 1960. Nous y reviendrons. L'autre versant est la dénonciation de l'absurdité

47.Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, p. 59.

et de l'horreur de la guerre, plus particulièrement dans *Le Bois des amants* (1960) et *Les Honneurs de la guerre* (1960-1962). Ce versant est plus étroitement lié à la guerre d'Algérie.

Plus l'image de la Deuxième Guerre mondiale se conçoit en termes patriotiques et nationalistes, plus elle peut servir un discours pacifiste et plus la dénonciation de l'absurdité de la guerre porte. Quand le contenu idéologique de la guerre s'affirmera - lutte contre le fascisme et défense des droits humains - alors le pacifisme et l'antimilitarisme ne pourront s'exprimer aussi fortement. Le pacifisme a d'ailleurs été trop associé au camp de la défaite, de la collaboration et de Vichy, pour être un thème fort de l'après-guerre[48]. On aurait tort de conclure que le changement de contexte, la fin de la guerre d'Algérie, puisse expliquer à lui seul ce changement d'attitude. Le propos change aussi à la suite de débats, qui ont lieu au cours des années 1960, mais qui portent sur la Deuxième Guerre mondiale et la réactualisent. La question qui aura le plus de répercussions sur notre sujet est celle de la prescription des crimes de guerre.

Léon Morin, prêtre [49] de Jean-Pierre Melville est une adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire de Béatrix Beck. Comme dans *Le Silence de la mer* en 1948-1949, Melville accorde

---

48.Voir Norman Ingram, « Pacifism and the Liberation », *in The Liberation of France. Image and Event*, Oxford, Berg, 1995, p. 209-223.

49.*Léon Morin, prêtre* (Jean-Pierre Melville, 1961, nb, 112 minutes). Copie VHS (SECAM), Phonothèque de la Bibliothèque nationale. Adaptation du livre de Béatrix Beck, *Léon Morin, prêtre*, publié en 1952, prix Goncourt la même année.

ici un poids prépondérant à la narration en voix off d'un des deux personnages principaux, Barny, jeune veuve, mère d'une petite fille. L'histoire du film est celle de la rencontre entre Barny et Léon Morin. Rencontre d'abord intellectuelle et spirituelle, puis soumise à l'obsession sexuelle inassouvie de Barny. La fin de la guerre signale aussi la fin de leur relation.

Il n'est pas indifférent que ce récit soit placé pendant et immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale, dans une ville de la zone sud, d'abord sous domination italienne puis sous domination allemande. Loin des combats, la ville subit une occupation qui, au début, ne pèse guère à Barny, sinon pour la censure du courrier. La guerre et les choix quotidiens qu'elle impose s'immiscent pourtant dans sa vie. On comprend que son mari était juif et communiste lorsqu'elle décide, avec deux autres femmes liées au même milieu, qu'il serait avisé de faire baptiser leurs enfants. Quant à l'abbé Morin, il accueille des Juifs en fuite et d'autres clandestins en quête d'un lit pour la nuit, sans leur poser de questions. Pas de résistance organisée ici, mais des gestes ponctuels dont Barny est témoin.

C'est elle qui est la narratrice dans le film comme dans le livre. Béatrix Beck dit qu'elle était en désaccord avec Melville, à qui elle reprochait de n'avoir gardé qu'un aspect du personnage, alors que son intention était de faire le portrait d'un prêtre et d'utiliser la femme comme faire-valoir. Elle trouve que Melville a

voulu faire une oeuvre plus commerciale[50]. C'est un thème courant dans l'oeuvre de Beck, la femme seule, isolée par sa différence. Melville a saisi ce personnage de façon intense, de la même façon qu'il avait auparavant saisi le personnage féminin de la nièce dans *Le Silence de la mer* et qu'il le fera à nouveau avec celui de Mathilde dans *L'Armée des ombres*. *Léon Morin, prêtre* est un des rares films à aborder le thème de la grande solitude des femmes pendant la guerre.

Ce dialogue entre Barny et Christine Sangredin, cette dernière identifiée clairement au vichysme un peu plus tôt dans le film (44'), prend sa place dans le processus de définition du régime. Un soir, Barny est venue rendre visite à Christine (63'30"-64'50").

Barny: *Toi, toi, capable de vraie fraternité, comment peux-tu être collabo?*
Christine: *Mais la France ne peut pas s'en tirer autrement.*
Barny: *Même si c'était vrai; même si la Résistance était vouée à l'échec; même si la collaboration était pour la France le seul moyen de subsister, tu n'aurais pas le droit, toi, chrétienne, d'accepter ce moyen.*
Christine: *Et pourquoi pas?*
Barny: *Parce qu'il vaut mieux que la France crève plutôt que de vivre en état de péché mortel.*
Christine: *Oh! Dis! C'est pas parce que la France accepte la collaboration comme un moindre mal qu'elle est en état de péché mortel.*
Barny: *Si! Puisqu'elle accepte qu'on déporte et qu'on tue des gens qui n'ont rien fait, comme le frère de Sabine*[51]*, par exemple, entre autres milliers.*
Christine: *En résistant, on s'attire des représailles, c'est tout ce qu'on y gagne!*

50.Béatrix Beck à l'émission de télévision *Bouillon de culture*, Antenne 2, 2 avril 1993.

51.Sabine Lévy est la secrétaire de l'école de correspondance où travaille Barny. Son frère a été arrêté, envoyé à Drancy et déporté.

Barny: *Autrement dit, toi, catholique, tu consens à ce qu'on déporte*[52] *ma fille pour que la tienne garde son quart de lait?*

Christine: *Tu trouves qu'il faut sacrifier la vie des siens même si ça sert à rien?*

Barny: *Ceux qu'on embarque sont autant les tiens que les autres.*

Christine: *Des Youpins! Alors, tu penses!*

Barny: *Justement. Notre-Seigneur est un youpin.*

Christine: *Ouais...*

La collaboration est vue ici comme un moindre mal, imposé par la guerre et par l'Allemagne. Mais, si la France de la collaboration ne décide pas elle-même des déportations, elle les accepte et elle laisse faire. Acceptation condamnable au nom des valeurs chrétiennes présentées par le personnage de Barny.

Le film *La Planque*[53] de Raoul André raconte l'histoire d'un résistant, Georges Lambert, qui se réfugie chez un ami psychiatre après avoir commis un attentat contre un train de troupes allemandes. Le docteur Paginès, résistant lui-même, décide de le cacher dans son asile psychiatrique en le faisant passer pour amnésique. Un « mouton », Édouard, est introduit dans l'asile et le psychiatre est arrêté. Un nouveau directeur est nommé, qui ignore tout des raisons pour lesquelles Lambert est là. Ce dernier, se sentant de plus en plus menacé, étrangle Édouard. La guerre finie, Lambert est incapable de prouver qu'il n'est pas un malade mental. Il faudra toute l'obstination d'une amie et celle d'un jeune

---

52.Dans le livre de Béatrix Beck, le dialogue ne dit pas *qu'on déporte* mais plutôt *qu'on passe ma fille dans la chambre à gaz*, signifiant ainsi la connaissance de la solution finale. *Léon Morin, prêtre*, Paris, Gallimard, 1952, p. 100.

53.*La Planque* (Raoul André, 1961-1962, nb, 79 minutes). Copie VHS (SECAM), René Chateau Vidéo.

psychiatre nouvellement affecté à l'asile pour le sortir de là. Ce film nous intéresse pour deux raisons : il aborde la question des malades mentaux et il confirme le lien de collaboration entre la police française et les Allemands.

Après qu'il a tué Édouard, Lambert, en camisole de force, a été placé dans une cellule de confinement. Deux policiers en civil accompagnent le nouveau directeur de l'asile. Ils viennent l'interroger (44'-45'40").

Asile psychiatrique; intérieur/jour; le psychiatre et les deux policiers entrent dans la cellule. Lambert est assis sur le lit. Le trio se tient debout devant lui.

Policier 1: (regardant Lambert pendant un moment) *Qui nous dit qu'il est malade. Une supposition que... enfin... j'tue un type et j'dis que j'suis fou.*
Psychiatre: *Quel mobile aurait-il eu?*
Policier 1: *Justement... figurez-vous que la victime...*
Policier 2: (interrompant sèchement en toisant son collègue) *Ça va!* (L'autre baisse la tête.)
Policier 1: (regardant Lambert) *Qu'est-ce qu'il t'avait fait le p'tit copain? Un vieux compte à régler? Ah! tu peux tout nous dire. Tu sais on s'est renseigné sur le gars; il a eu que ce qu'il méritait. Allez, tu nous racontes toute ta p'tite histoire; après on t'fout la paix; on classe l'affaire. Tu comprends, nous, il faut qu'on ait l'air de faire quelque chose, pour la forme. Allez, tu nous racontes tout ce qui s'est passé et...* (Il regarde le policier 1.)
Policier 2: (faisant un geste brusque et menaçant vers Lambert) *Nous, on connaît une méthode qui pourrait peut-être lui remettre la cervelle à l'endroit.*
Psychiatre: (s'interposant en saisissant le bras du policier) *Ça, je vous l'interdis.*
Policier 2: (regardant le psychiatre de haut) *Tut! tut! Doucement! Y'a des mots qu'on n'aime pas entendre. On peut nous interdire quelque chose, à nous?*
Psychiatre: *Ici, c'est moi le maître.*
Policier 1: *Entre nous, docteur, vous défendez quoi?*
Psychiatre: *Les malades!*
Policier 1: *Même dans cet état?*
Psychiatre: *Ça, ça me regarde.*

Policier 1: (avec un sourire en coin) *Vous régnez sur un foutu royaume!* (Se tournant ensuite vers l'autre policier.) *Allez, viens.*

La scène qui suit immédiatement cette confrontation se passe au commissariat de police. Les deux policiers font leur rapport à leur supérieur. La scène se déroule sous un grand portrait du maréchal Pétain (45'-46').

Commissariat de police; bureau du directeur; intérieur/jour.

Policier 1: *Cent contre un que ce type n'est pas dingue.*
Policier 2: *Et alors?*
Policier 1: *Alors, il fallait me laisser faire.*
Policier 2: *Pour avouer quoi? Qu'il a tué un de nos moutons? On aurait eu bonne mine devant le toubib!*
Commissaire: *Ludo a raison. Faut passer la main.*
Policier 1: *Et les Fritz?*
Commissaire: *Ben, ils ont eu ce qu'ils voulaient, la peau de Paginès. Un mouchard pour eux, c'est comme une allumette, quand il a servi une fois, il est brûlé. Alors, en ce qui nous concerne...* (Gros plan sur une chemise qui se referme portant le titre « Affaires classées ».)

Ces deux scènes forment un tout. Dans la première, les malades mentaux sont ramenés au rang d'objets et la police ne les considère pas dignes d'être défendus. Remettre en question la valeur de ces personnes en tant qu'êtres humains nous renvoie au discours sous-jacent des dérives de l'eugénisme, rarement abordé au cinéma si ce n'est dans *Un ami viendra ce soir* (1946) de Raymond Bernard. Dans ce film plus ancien, c'était toutefois les Allemands seuls qui persécutaient les malades mentaux. Il n'y avait pas d'effet de contamination et la France était parée de valeurs humanistes opposées à la barbarie allemande. Dans *La Planque*, ce sont les

policiers français qui expriment librement ce mépris de la dignité humaine. La seconde scène, sous l'évident patronage de Pétain, établit l'étroitesse des liens entre polices française et allemande. Ils pourchassent les mêmes personnes, et c'est la police française qui fournit le mouton introduit dans l'asile.

Vichy se nomme et se montre encore plus clairement avec *Le Jour et l'heure* [54] de René Clément. Ce long métrage raconte l'histoire d'une femme mariée dans la haute bourgeoisie parisienne, Thérèse Dutheil (Simone Signoret) qui se voit obligée, par le hasard et par sa propre conscience, d'héberger un pilote américain dans son appartement. L'action se passe en mai-juin 1944. La filière d'évasion qui doit évacuer l'Américain vers l'Espagne est démantelée. Thérèse accompagne alors elle-même le pilote dans sa traversée de la France, jusqu'à Toulouse, où la Police judiciaire les arrête et les brutalise. Mais la Libération approche et le commissaire de police sent qu'il serait bon de se ménager une petite place dans l'autre camp, celui de la Résistance. Il relâche ses deux prisonniers qui rejoignent les Pyrénées où un groupe de maquisards les prend en charge. Ce voyage périlleux dans la réalité de la France occupée et de la France de Vichy est en même temps un voyage intérieur. Thérèse y trouve la révélation de soi et la libération du carcan de sa vie passée.

---

54. *Le Jour et l'heure* (René Clément, 1962-1963, nb, 109 minutes). Copie VHS (SECAM), Vidéothèque de Paris, VDP 523.

Le Jour et l'heure allie la maîtrise technique habituelle de Clément avec un regard renouvelé qui se déploie dans un mouvement plus libre et plus nerveux de la caméra. D'aucuns y ont vu un apport formel de la Nouvelle Vague conjugué à la rigueur du cinéma traditionnel[55], mais avec Clément il importe de ne pas négliger la référence russe qui est toujours une piste intéressante, et il faudrait davantage regarder vers *Quand passent les cigognes* (Mikhaïl Kalatozov, 1957). Clément introduit aussi une rupture dans le déroulement du récit et, au milieu du film, le personnage collectif de la foule croise ainsi les trajectoires individuelles de Thérèse et d'Allen[56].

La presse est divisée sur ce film, oeuvre maîtresse pour les uns ou déception complète pour les autres[57]. Il n'y a pas d'entre-deux, même pour ceux qui apprécient le cinéaste mais qui sont décontenancés devant ce film. La critique négative se concentre surtout sur la cinématographie, alors que la critique positive

---

55.Robert Chazal dans *France-Soir*, 8 avril 1963; Claude Tarare dans *L'Express*, 4 avril 1963.

56.Cette scène clef se passe dans le train, alors qu'il quitte Vierzon en direction de Toulouse. En gare de Vierzon, un accident provoqué par un agent de la Gestapo qui suit Thérèse depuis Paris a entraîné la mort de Pat, un des deux aviateurs américains. Thérèse et Allen sont bouleversés. Tard dans la nuit, l'homme de la Gestapo s'approche d'eux. Allen le reconnaît et lui saute à la gorge, mais l'Allemand a le dessus et lui passe une menotte. Il ordonne à Thérèse de les précéder et ils vont ainsi traverser le couloir bondé. C'est une traversée difficile, les gens sont tassés, les visages hostiles. La caméra cadre les têtes, en gros plans champ/contrechamp, et la difficile progression dans une foule de plus en plus compacte. Phénomène d'étouffement, d'oppression, de longue durée. Une porte s'ouvre et l'Allemand est poussé par un mouvement des passagers, comme une expiration, en même temps que happé par la succion d'air. Allen lui fait lâcher prise, mais il s'agrippe au foulard de Thérèse. Elle s'en défait et l'homme tombe dans la nuit (66'30"-69').

57.Critiques positives dans *Le Parisien libéré*, 2 avril 1963; *L'Express*, 4 avril 1963; *Libération*, 12 avril 1963; *France-Soir*, 8 avril 1963; *Le Figaro littéraire*, 15 avril 1963; *L'Humanité*, 12 avril 1963. Critiques négatives dans *Combat* 9 avril 1963; *Nouvelles littéraires*, 11 avril 1963; *Le Monde*, 11 avril 1963; *Témoignage chrétien*, 3 mai 1963; *Les Lettres françaises*, 11 avril 1963; *Arts*, 3 avril 1963.

apprécie la forme et le sujet, ce qui est surtout vrai pour Claude Tatare dans *L'Express*, Samuel Lachize dans *L'Humanité*, Claude Mauriac dans *Le Figaro littéraire* et Henry Magnan dans *Libération*. Ce dernier y a retrouvé la vérité du climat de 1944. A ceux qui chicaneront la vraisemblance du commissaire soucieux d'opérer un virage quand vient l'heure alliée, Magnan rappelle que le sien s'appelait Pélissier et « voulait aussi qu'en temps voulu on se souvienne de son nom ». (*Libération*, 12 avril 1963). Claude Mauriac a trouvé ce film très émouvant et rappelle aussi son expérience de la guerre dans sa critique du film. Claude Tarare croit que Clément « donne de la France occupée une image criante de vérité et quotidienne » (*L'Express*, 4 avril 1963).

Dans *L'Humanité* (12 avril 1963), Samuel Lachize est doublement satisfait de la maîtrise cinématographique de Clément et de l'actualité certaine de son film qui contribuera à rafraîchir les mémoires courtes et à plonger les jeunes qui n'étaient pas nés au moment de la guerre « dans une ambiance que le cinéma français leur a trop rarement montrée ». Et il énumère : les rafles, les policiers tortionnaires et lâches, les bottes nazies, l'image furtive de l'Affiche rouge annonçant la destruction du groupe Manouchian, la sordide réalité de l'occupation, l'héroïsme de la Résistance.

La presse générale effleure à peine ce qui fait la nouveauté de ce film du point de vue de la « limite du représentable » pour reprendre l'expression d'Henri Calef à propos de son *Jéricho* de 1945. Après *La Planque*, la collaboration d'État est de nouveau

affirmée dans *Le Jour et l'heure*; la violence, esquissée dans le premier film, éclate ici dans sa réalité physique. C'est dans la presse cinématographique que l'article le plus éloquent se retrouve. Patrick Bureau évite le terme occupation et parle plutôt du personnage de Simone Signoret « replacé dans le régime de Vichy[58] ». La rafle de Toulouse, le passage à tabac, il est « difficile d'échapper à une sensation de terreur, de cette terreur qu'engendre le régime fasciste ». Dans *Le Jour et l'heure*, poursuit Patrick Bureau, le camp ennemi ne compte pas que les miliciens et la Gestapo, mais aussi le commissaire de Toulouse. C'est lui le personnage clef. Bureau a mis le doigt sur l'élément de ce film qui pose une nouvelle marque : le triptyque Vichy-fascisme-police; le régime, son essence, son instrument de pouvoir[59].

Les premières images du film expriment la hiérarchie des rapports franco-allemands. Dans une salle de classe transformée momentanément en salle d'interrogatoire, l'officier allemand est assis au bureau du maître alors que les miliciens sont en bas de l'estrade, questionnant les habitants du village où les aviateurs sont soupçonnés d'être cachés. C'est l'Allemand qui exige. A la PJ de Toulouse, c'est sous le portrait de Pétain que les interrogatoires et les brutalités ont lieu. Il n'y a plus d'hésitations, de silences, de détours dans l'affirmation que la

---

58. *Cinéma 63*, n° 76, mai 1963, p. 113-114.

59. Il aura fallu attendre près de vingt ans pour voir à l'écran ce qui fut dénoncé déjà en 1944 : « Les cas de brimades et de brutalités envers les gaullistes et les résistants sont courants dans les commissariats et les prisons de France. Souvent, afin d'arracher des aveux [...] des policiers torturent les inculpés, parfois jusqu'à la mort. » (Jacques Perdu, *La Résistance française*, p. 81).

police française et l'occupant allemand chassent le même gibier, que les communications fonctionnent dans les deux sens, que les méthodes brutales sont les mêmes. L'épisode qui se déroule dans les locaux de la police de Toulouse est éloquent, et surtout pas furtif (74'30"-86').

Si *Léon Morin, prêtre*, *La Planque* et *Le Jour et l'heure* contribuent à la définition du régime de Vichy, définition qui se révélera essentielle pour les développements ultérieurs de la définition même de la Résistance, ces trois longs métrages montrent aussi qu'un plateau est atteint. L'image de Vichy n'est pas fugitive, elle vient d'acquérir un contenu idéologique et une profondeur réelle par l'affirmation de la collaboration d'État; le partage, au plus haut niveau, d'idées contraires à la dignité humaine; finalement, l'inaction coupable des Français devant la persécution des Juifs. L'ampleur de l'attrait du vichysme et son poids social, par contre, seront mieux montrés dans *Le Chagrin et la pitié* diffusé en 1971.

La déportation, évoquée il y a un moment, surtout la déportation raciale, connaît une chronologie différente. Elle ne renvoie pas immédiatement à l'antisémitisme des Français. La représentation, dans le cinéma français, des persécutions infligées aux Juifs connaît des points tournants dans la décennie 1960-1970 : d'abord en 1961, avec *Le Temps du ghetto* de Frédéric Rossif, utilisant des images tournées par les nazis eux-mêmes dans le ghetto de Varsovie; puis, en 1966, avec *Le Vieil Homme et l'enfant* de

Claude Berri. Le film de Berri aborde les thèmes précurseurs des années 1970 : les raisons de l'appui populaire au gouvernement de Pétain et l'ampleur de la propagande antisémite de Vichy[60]. *Léon Morin, prêtre*, évoqué plus haut, ne porte pas sur le sujet lui-même et se tient bien en-deça du livre de Béatrix Beck où la condition des Juifs était très présente, mais il y fait allusion avec une telle clarté et une telle force qu'il pose un jalon en affirmant la coupable indifférence, voire la collaboration passive, des Français.

En 1961, le procès d'Adolf Eichmann place le sujet de l'extermination des Juifs d'Europe au devant de la scène internationale alors que le maître livre de Raul Hilberg, *The Destruction of The European Jews*, apporte sa grande synthèse. Raul Hilberg s'est demandé *comment* s'était déroulé le génocide nazi et non *pourquoi*, en faisant le dépouillement systématique des documents allemands et en explorant, selon ses propres termes, « le mécanisme de la destruction dans son fonctionnement même[61] ». On saisit ici l'influence immense de Hilberg sur Claude Lanzmann lorsque ce dernier songe à son projet cinématographique et entreprend le tournage de *Shoah*.

Dénoncer toutes les guerres

Il faut retourner un peu en arrière pour examiner l'autre versant de la dénonciation de la guerre dans *Le Bois des amants* et

---

60.André Pierre Colombat, *op. cit.*, p. 30, 43.

61.Cité dans Michaël R. Marrus, *L'Holocauste dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1994, p. 77.

Les Honneurs de la guerre. Le premier est un long métrage de Claude Autant-Lara[62]. Il sort sur les écrans le 3 août 1960, période de l'année peu propice pour le lancement d'un film. Un sort similaire attend *Les Honneurs de la guerre*. Autant-Lara fait un détour par la pièce de François de Curel, située pendant la Première Guerre mondiale, qu'il replace pendant la Deuxième Guerre mondiale, pour finalement nous entretenir de l'absurdité et de l'horreur de la guerre, ainsi que de la force de l'amour, sujet intemporel s'il en est.

Noël 1943 à Brest : munie d'un faux laissez-passer, Herta von Stauffen se rend dans la zone interdite pour passer la nuit de Noël avec son mari qu'elle n'a pas revu depuis leur mariage. Les autorités allemandes lui ordonnent de repartir le lendemain et lui réquisitionnent une chambre chez M^me^ Parisot, veuve et patriote intransigeante, qui accueille froidement cette Allemande. Au quartier général, on empêche l'officier d'aller rejoindre sa femme pour le réveillon. Le soir même, Charles Parisot, agent de renseignement et opérateur radio, est parachuté par les services britanniques pour coordonner les vagues de bombardements sur Brest. Il se rend chez sa mère, envoie les renseignements demandés, mais y rencontre aussi Herta. Pendant quelques heures, le cataclysme collectif de la guerre cédera devant la force des sentiments individuels. Au matin, le contact de Brest vient chercher Charles. C'est un Alsacien qui est dans l'armée allemande et il exige que

---

62. *Le Bois des amants* (Claude Autant-Lara, 1960, nb, 96 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Adaptation de la pièce de François de Curel, *Terre inhumaine*, 1923.

Charles élimine Herta, car elle pourrait les trahir. Il refuse. C'est M^me^ Parisot qui se charge de cette tâche. Charles ramène le corps d'Herta dans sa chambre et la maison est anéantie dans un bombardement.

La critique générale n'est pas tendre[63], le sujet et le récit reçoivent le blâme. Par contre, Paul-Louis Thirard, dans *Les Lettres françaises* (19 août 1960), signe une critique très élogieuse et entend même « défendre à fond *Le Bois des amants* ». A ceux qui évoquent *Le Diable au corps*, Thirard affirme que *Le Bois des amants* est bien plus féroce. Dénoncer l'absurdité de la guerre quand il s'agit de la Première Guerre mondiale - ou, sous-entendu, de celle d'Algérie - cela passe encore, mais ce film fait aussi sombrer l'idée de la guerre juste, celle de la Deuxième Guerre mondiale, celle contre le nazisme. C'est cela qui devient inacceptable pour les adversaires d'Autant-Lara.

La mère exprime le devoir, le sacrifice, l'intransigeance jusqu'à en être détestable. Elle est cruellement déçue par l'attitude de son fils. Charles incarne l'amour qui domine et bouleverse tout. Il y laissera sa peau, mais il aura mis l'amour au-dessus de la guerre, de la Résistance, de sa mère. C'est le hasard qui a mené Charles à Londres. Appelé en 1939, évacué de Dunkerque en 1940, recruté par les services britanniques; voilà comment il se retrouve à Brest en 1943. Le *refus* qu'il exprime n'est pas celui

---

63.Yvonne Baby dans *Le Monde*, 7 août 1960; *Combat*, 13 août 1960; *La Croix*, 13 août 1960; Jacques Siclier dans *Radio Cinéma*, 14 août 1960; Samuel Lachize dans *L'Humanité*, 6 août 1960.

qui nourrit la résistance à l'occupation ou au nazisme, c'est celui qui rejette la guerre.

En 1961, la revue de cinéma *Positif* s'est lancée dans une défense passionnée de Claude Autant-Lara[64]. Raymond Borde ne fait pas de quartiers.

> Cet anarchiste libertin, qui préfère l'amour au drapeau tricolore, devient la tête de Turc des imbéciles. Cet homme qui ne respecte rien, ni la virginité, ni les enterrements, ni la guerre, est vomi par les staliniens ou, du moins, par ce qu'il en reste. La Sainte Alliance des puritains se déchaîne contre lui, comme jadis, au temps de Pétain, elle se déchaîna pour amalgamer la défaite, l'esprit de jouissance et *Quai des brumes*.

Pour Marcel Oms, *Le Bois des amants* avait droit à un triomphe, mais il bousculait trop de gens, à droite comme à gauche, « les nationalistes maurassiens ou thoreziens », les « renégats du Surréalisme » et les bourgeois. Ce film avait une véritable « portée révolutionnaire », écrit Oms, parce qu'Autant-Lara y poursuit avec obstination la démolition des valeurs qui mènent le monde. Il le place donc tout en haut, aux côtés de Buñuel : « Sur les cadavres mêlés de l'Église, de la famille et de l'armée, l'espoir peut germer de la possibilité pour l'homme de changer le monde. L'amour change la vie[65]. »

---

64. *Positif*, n° 41, septembre 1961. Voir Marcel Oms, « En étrange pays... *Le Bois des amants* », p. 33-43 et Raymond Borde, « Un émigré de l'intérieur, Claude Autant-Lara », p. 14-32.

65. *Ibid.*, p. 40.

La comédienne Louise Lara, la mère du cinéaste, avait dû s'exiler en Angleterre avec son fils, pendant la guerre 1914-1918, à cause de ses idées pacifistes. Claude Autant-Lara exprimera l'aboutissement de ce refus dans son film *Tu ne tueras point* [66], que Guy Bellinger décrit comme un « vibrant éloge à ce qui est pour [Autant-Lara] le courage suprême : le refus de porter les armes et de tuer ses frères, même sur ordre supérieur[67] ». Il y a une grande continuité dans l'oeuvre d'Autant-Lara, continuité que Marcel Oms replace dans la conscience de l'histoire et la description critique de la bourgeoisie française[68].

Autant-Lara bouscule aussi une autre image. L'armée d'occupation allemande montrée dans *Le Bois des amants* annonce celle que le cinéaste Jean Dewever montre dans son premier long métrage, *Les Honneurs de la guerre* [69], soit une armée qui se compare à n'importe quelle autre armée d'occupation. Le film de Dewever prend l'affiche dans une salle parisienne le 25 juillet 1962. Des retards, occasionnés par la Commission de contrôle puis par les réseaux de distribution qui se défilaient, ont mené à une campagne publique

---

66. *Tu ne tueras point* (France-Yougoslavie-Liechtenstein, 1960-1963, nb, 90 minutes). Le titre initial devait être *L'Objecteur*. De nombreuses difficultés obligent Autant-Lara à aller tourner ce film en Yougoslavie. Terminé en 1961, il ne peut prendre l'affiche en France qu'en 1963.

67. Guy Bellinger, *in Le Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1990, t. 2, p. 948.

68. Marcel Oms, « Un projet et un bilan. Réflexions sur le sens d'une oeuvre », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 9, septembre 1973, p. 62. Dans cet article, Marcel Oms regroupe les films d'Autant-Lara selon la chronologie de l'histoire de France de 1840 à 1957. Cette hypothèse le mène à suivre le fil de l'analyse de la bourgeoisie française proposée par le cinéaste. Autant-Lara a confirmé le bien-fondé de cette hypothèse à Marcel Oms. Il avait en effet, dès le début de sa carrière, formé le projet d'une immense fresque historique.

69. *Les Honneurs de la guerre* (Jean Dewever, 1960-1962, nb, 88 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise.

pour que le film, terminé en 1960, soit enfin distribué en France. Dewever voulait faire un film pacifiste, une « parabole sur la paix perdue[70] ». Le récit tient dans les quelques heures d'une trêve fragile, rompue par un absurde malentendu.

L'histoire commence à Nanteuil, à l'été 1944. Un village qui célèbre un peu trop tôt la Libération. Une colonne allemande en retraite, lasse des combats, son officier commandant gravement blessé, occupe la place. Des résistants et une partie de la population s'enferment dans l'église. Les soldats veulent finalement se rendre aux Français, mais un officier allemand arrive et refuse cette reddition; il ne veut pas se rendre à des civils et il craint que les soldats ne soient massacrés par les résistants; il ne se rendra qu'aux Américains. Il ordonne alors à sa petite troupe de faire mouvement pour se porter au devant d'eux. Pendant ce temps, quelques habitants du village de Muzières venus porter secours à leurs voisins de Nanteuil, et qui se sont arrêtés pour un déjeuner champêtre au bord de l'eau en attendant la reddition allemande, croient que la trêve est rompue et qu'une attaque se prépare. L'un d'eux tire sur les Allemands qui ripostent à l'arme automatique. Les combats reprennent.

Les Honneurs de la guerre débute sur cet avertissement :

> Ce film ne prétend pas évoquer la Résistance, née d'une révolte spontanée contre l'oppression et synonyme de Libération.
> En plaçant notre action en 1944, nous avons délibérément choisi le moment où une guerre sans issue paraît devoir faire place à la paix...

---

70. *Image et Son*, n° 144, octobre 1961, p. 7.

> Des civils et des soldats, des hommes qui portent un uniforme, d'autres qui n'en portent pas, voilà nos héros.
> Leur nationalité est simplement une affaire de circonstance.

Construit en longues séquences parallèles qui forment des unités, le récit se déroule tantôt chez les Français, tantôt chez les Allemands. La caméra bouge lentement et impose l'ambiance alanguie d'une chaude journée d'été. Le son, pris en direct, est amplifié dans ses moindres détails. Silence, chants d'oiseaux, coups de feu, musique emplissent la scène et évoquent à leur tour des images de façon prenante. Les tons du noir et blanc, plus contrastés chez les Allemands, sont plus doux dans les scènes bucoliques de la campagne.

Dans les deux camps, on trouve des gens ordinaires : les Allemands sont fatigués et ont hâte que ça finisse; les Français, plutôt bons vivants, ne prennent pas trop de risques. L'obéissance stupide des militaires ainsi que le malentendu sur les intentions des uns et des autres mènent finalement aux derniers et absurdes combats. Jean Dewever parle alors du dernier tué du dernier jour, « le jour où la guerre est le plus monstrueusement bête[71] ». Ce sujet lui tenait beaucoup à coeur. Dewever a financé son film lui-même, essentiellement pour s'assurer de sa liberté d'expression[72], mais il a eu à remanier en partie son projet pour satisfaire aux exigences de la Commission de contrôle.

---

71. *Témoignage chrétien*, 26 juillet 1962.

72. *Image et Son*, n° 144, octobre 1961, p. 7.

Comme il est fréquent, quelques membres de la Commission, tout en donnant un avis favorable, demandent des allègements dans les scènes de violence ou bien ils demanderont l'interdiction aux mineurs[73]. Le représentant de la Défense nationale émet le seul avis défavorable pour ce film dont il considère le « sujet particulièrement inopportun ». Le représentant du Garde des Sceaux demande au réalisateur de

> [...] veiller à ce que les séquences mettant en cause l'esprit et l'action de la Résistance ne soient à aucun moment susceptibles d'être interprétées comme constituant une critique de cette dernière[74].

Le plus prolixe est le représentant du ministère de l'Information qui ne demande pas moins de 14 aménagements pour l'exploitation en France et fait une remarque générale pour les marchés d'exportation : « Veiller à ne pas montrer d'une façon manifeste et générale la division qui aurait été celle des Français d'après la continuité. » Cette préoccupation de l'image de la France à l'étranger est constante au fil des ans. Pour le marché intérieur, les changements demandés recoupent l'image de Vichy et de la Résistance, des allusions au racisme des Français, des scènes de

---

73.CNC, CCFC, dossier de précensure du film *Les Honneurs de la guerre*, séance du 30 mars 1960. Les représentants de l'Industrie et Commerce, de l'Éducation nationale, de la Justice, de l'Information et de l'UNAF s'inquiètent des scènes violentes; quatre brandissent la possibilité d'une interdiction aux moins de 18 ans. De façon générale la prévention de la violence, au nom de la protection de la jeunesse, reste une préoccupation constante de la Commission de contrôle. Quand on sait que les moins de 24 ans forment la plus grosse part des spectateurs, et que le cinéma en salles standard attirait encore, en 1960, près de 330 millions de spectateurs par an, on peut juger des conséquences que l'interdiction aux mineurs peut entrainer.

74.CNC, CCFC, dossier de précensure du film *Les Honneurs de la guerre*, séance du 30 mars 1960, avis de M. P. Morelli, représentant suppléant du Garde des Sceaux.

violence et l'image de l'armée française[75]. Bref, il veut ménager tout le monde et obtenir une vision aussi lisse que possible des événements du récit.

L'allusion au fait que la gendarmerie française serve les autorités occupantes passera cependant l'écran dans *La Planque*, sorti le 21 septembre 1962. La lecture des documents de précensure concernant *Les Honneurs de la guerre* montre toutefois les multiples sensibilités que Dewever écorche. Comme le souligne Sylvie Lindeperg, le film de Dewever « dépouillait les combats de la Libération de leur dimension épique en les réduisant au rang

---

75.CNC, CCFC, dossier de précensure du film *Les Honneurs de la guerre*, séance du 30 mars 1960. Aménagements demandés par le représentant du ministère de l'Information, M. Vingtain.
I.-Pour l'exploitation en France
Page 2 : La conjugaison de l'inscription visant le Chef de l'État et celle s'adressant aux traîtres.
Pages 6, 20-21-22 : Réduction du rôle et de l'importance de la milice dont l'action moyenne sur l'ensemble du territoire occupé fut heureusement moins grande que le laisserait croire le scénario.
Pages 7, 12-62 : Ne pas donner une priorité de préparation ou d'action à un mouvement particulier de la Résistance.
Page 11 : Allusion au fait que la gendarmerie française servait les autorités occupantes.
Page 25 et à d'autres reprises : L'ambiance de fête, « la liesse » accompagnant le départ du groupe de patriotes vers Nanteuil, comme celle de la halte à l'auberge de Granval, peut paraître choquante pour des résistants ayant menés des actions identiques et aussi meurtrières.
Page 27 : Allusion au fait que le Président des Anciens Combattants ne serait pas français d'origine.
Pages 27-28 : Chasse du milicien par les paysans dans la campagne...coups de fourche.
- « J'en ai descendu deux »; le seul motif semble être le fait que les miliciens voulaient s'emparer de chevaux.
Page 29 : Meurtre du milicien par Morizot - (allégement)
Page 37 : Allusion à la possibilité de voir des révolutionnaires s'emparer du pouvoir.
Page 42 : Assimilation des résistants à des bandits et ces derniers aux communistes.
Page 51 : Respect dans toutes les armées du monde des unités vis à vis de leurs chefs mourants ou morts, surtout si ceux-ci les ont commandées en guerre depuis cinq ans.
Page 53 : « En 40, les Français fuyaient comme des lapins » - « C'est à ce moment-là qu'ils auraient dû se battre »; même placée dans la bouche d'un Allemand cette réplique doit choquer par sa contre-vérité les Français qui se souviennent.
Page 55 : L'indiscipline militaire de la section devra être traitée d'une façon très succincte, image et surtout texte.

d'inutiles escarmouches[76] ». Elle identifie certaines attentes de la société réceptrice du début des années 1960. La première concerne l'image de l'Allemagne : le personnage de la bonne Allemande est permis, mais pas l'image d'une bonne Allemagne. La deuxième concerne l'image de l'occupant : il peut y avoir de bons Allemands mais autour d'eux existe une soldatesque brutale. La troisième est un effet de balancier : l'image des sympathiques occupants est contrebalancée par celle des héroïques occupés. Elle conclut que Dewever bafouait ces trois principes de base en montrant un groupe d'Allemands et en permettant au spectateur de pénétrer dans l'intimité de ce groupe; en portant son choix sur des soldats occupants et non sur les civils villageois; en renonçant à l'effet de balancier[77].

Dès 1961, la presse spécialisée avait publié des articles sur le film et des entretiens avec Dewever. Il y disait déjà que c'est l'histoire française du film qui représente pour lui la vie, la liberté, alors que l'histoire allemande représente la vie des soldats pris dans un univers kafkaïen, absurde[78]. Sa référence essentielle est la guerre d'Algérie, mais Dewever connaît ses limites.

> Les soldats de mon film sont allemands, mais dans mon esprit, naturellement, ils sont aussi français

---

76. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 584. Ayant eu accès aux archives privées de Jean Dewever, S. Lindeperg consacre une longue analyse aux *Honneurs de la guerre*, p. 582-616.

77. *Ibid.*, p. 598-599.

78. *Image et Son*, n° 144, octobre 1961, p. 7.

qu'allemands. Il est évident que, si mes soldats avaient été français, le film aurait été interdit...[79]

« Pour diverses raisons, dit Dewever, on ne peut pas parler des événements actuels. Et pourtant, il y a des guerres. En France, nous sommes en guerre depuis près de vingt ans[80]. » Pour lui, il n'existe pas de guerre juste, tout le monde y perd[81]. Guerre d'Algérie, Deuxième Guerre mondiale, Allemagne, Résistance, le temps s'effondre. On a reproché à Dewever ces résistants un peu pitoyables[82], ces personnages, Allemands ou Français, baignant dans « une humanité bonasse [...] tous dépourvus de dignité humaine[83] ». Le plus virulent est Maurice Ciantar qui juge le film anti-français[84]. En général, la critique loue l'audace du sujet, l'attaque des conventions et des clichés, les qualités techniques du film.

Les Honneurs de la guerre fera l'objet d'une nouvelle sortie en salles en 1988. A l'été de 1962, il n'avait pu faire mieux que 4 000 entrées en trois semaines à Paris, et sa carrière en province

---

79. *Image et Son*, n° 144, octobre 1961, p. 8.

80. *Les Lettres françaises*, 13 juillet 1961. Il existait toutefois plusieurs films, longs et courts métrages de fiction ou documentaires, qui y faisaient allusion de façon plus ou moins explicite. Voir Marcel Martin, « La Guerre d'Algérie au cinéma », *Cinéma 63*, n° 72, janvier 1963, p. 58-64 et 143-149.

81. *Cinéma 61*, n° 58, juillet 1961, p. 53.

82. *France catholique*, 2 août 1962; *L'Humanité*, 27 juillet 1962.

83. Paule Sengissen, *Télérama*, 5 août 1962.

84. *Paris-Jour*, 29 juillet 1962.

n'avait pas été meilleure[85]. Selon Siclier, le film ne s'est jamais vraiment relevé du « boycottage sournois » dont il fut l'objet et qui devint une malédiction, malgré le circuit des ciné-clubs et deux diffusions à la télévision en 1970 et 1985. Jacques Siclier pense qu'en 1988 le public pourra mieux apprécier les qualités cinématographiques du film. Pourtant, elles furent largement appréciées par la critique dès sa sortie en 1962. Ajoutons que l'image présentée par Dewever fut complètement éclipsée par le battage publicitaire accompagnant la sortie parisienne du film *Le Jour le plus long*[86], le 27 septembre 1962.

Jacques Siclier dit encore qu'un film « dérangeant, bousculant sacrément l'image légendaire de la Résistance en plein régime gaulliste ne pouvait pas être bien accepté » (*Le Monde*, 4 mars 1988). En 1988, la case chronologique du régime gaulliste n'apparaît plus significative. Avant et après la décennie de Gaulle (1958-1969), les films qui dérangent l'image positive de la Résistance sont mal acceptés. Qu'on songe aux dérives du personnage principal de *Nous sommes tous des assassins* en 1952, à l'ambiguïté de *Lacombe Lucien* en 1974, au renvoi dos à dos des résistants et des collaborateurs dans *Papy fait de la Résistance* en 1983.

85.Jacques Siclier, *Le Monde*, 4 mars 1988.

86.*Le Jour le plus long (The Longest Day)*, de Kenn Annakin (extérieurs anglais), Andrew Marton (extérieurs américains), Bernhard Wicki (épisode allemand), Darryl Zanuck (intérieurs américains), Gerd Oswald (épisode de Sainte-Mère-l'Église) d'après un scénario de Cornelius Ryan (États-Unis, 1961-1962, nb, 180 minutes). Ce long métrage conte les préparatifs et le déroulement du débarquement en Normandie le 6 juin 1944.

Le renforcement de la censure

Dans la législation concernant le contrôle cinématographique, l'ordonnance et le décret du 3 juillet 1945 sont remplacés par le décret du 18 janvier 1961. L'ordonnance de 1945 formulait le principe d'un visa ministériel préalable à la représentation et à l'exportation d'un film. Le décret instituait une Commission de contrôle des films cinématographiques fonctionnant en régime paritaire. Elle était composée de neuf membres titulaires pour chaque groupe, le premier représentant l'Administration, le second représentant les professions du cinéma, mais dont les membres étaient désignés par le ministre de l'Information sur proposition des organisations concernées[87].

Le décret du 18 janvier 1961 réorganise la Commission en trois Collèges de huit membres, composés des représentants de l'Administration, des représentants de la profession cinématographique - choisis par le ministre après consultation comme dans la législation précédente - et de personnalités appelées à y siéger en raison de leurs compétences ou de leurs fonctions[88]. Une importante modification rend maintenant obligatoire un avis préalable avant l'autorisation de tournage. Avis souvent appelé

---

87. *Journal officiel*, 4 juillet 1945. Ordonnance n° 45-1464, 3 juillet 1945, article premier et décret n° 45-1472, 3 juillet 1945, article premier.

88. Représentants des collectivités locales, du Haut Comité de la jeunesse et des associations familiales; éducateurs, sociologues; psychologues; médecins; magistrats et pédagogues. Pierre Soudet, *Nécessité de limites du contrôle cinématographique*, extrait d'*Études et documents*, n° 30, Paris, Imprimerie nationale, 1979, p. 59.

précensure[89]. La législation de 1961 remplace l'interdiction aux mineurs de moins de 16 ans, prévue dans le décret de 1945, par les interdictions aux mineurs de moins de 13 ans et de moins de 18 ans.

De façon générale, la guerre d'Algérie pèse de tout son poids sur le renforcement de la censure qui se fait plus présente dans la presse écrite et l'édition, et touche également la télévision. Alors que depuis 1957 se multiplient les documents et les témoignages qui dénoncent la guerre en Algérie et le recours à la torture par les militaires français, pendant que d'autres écrits revendiquent le droit à l'insoumission pour les appelés du contingent, c'est à partir du début 1958 que le ton monte entre le gouvernement et ses opposants. Les livres saisis s'accumulent[90].

C'est surtout à ce moment que la Deuxième Guerre mondiale, utilisée pour parler de la guerre d'Algérie ou pour dénoncer la guerre en général du point de vue de l'objecteur de conscience, est prise dans les filets de la censure. Par contre, lorsque la production cinématographique revient sur la guerre 1939-1945 et permet, même dans sa mise au présent, d'approfondir la connaissance du régime de Vichy, elle n'est pas l'objet d'interdits assez poussés pour empêcher ce processus de définition. C'est ce que nous avons vu avec les six longs métrages présentés plus haut, de *Marie-Octobre*

---

89. *Journal officiel*, 19 janvier 1961. Décret n° 61-62, 18 janvier 1961, titre II, article 3.

90. Aux Éditions de Minuit, les livres de Henri Alleg, *La Question*, 1958; *La Gangrène*, 1959; Francis Jeanson, *Notre guerre*, 1960; Maurienne, *Le Déserteur*, 1960. Sont également saisis M. Maschino, *Le Refus*, Maspero, 1960 et plusieurs ouvrages de la collection « Cahiers libres » édités par Maspero à partir de 1959.

en 1958 au *Jour et l'heure* en 1963. Même si l'Allemagne reste représentée comme le maître d'oeuvre, quelques éléments clefs auront été affirmés : la collaboration d'État, la répression des résistants, la brutalité et la violence envers les opposants au régime, ainsi que l'indifférence criminelle face aux déportations raciales.

Henry Rousso écrit qu'en 1954 le procès de Karl Oberg, chef des SS en France de 1942 à 1944, et de son adjoint Helmut Knochen, avait déjà révélé l'ampleur de la collaboration et de la répression du régime de Vichy, mais que le contexte ne se prêtait pas à un déballage aussi poussé[91]. Les grandes polémiques sur la répression antijuive viendront dans les années 1970-1980. A leur façon, les quelques oeuvres cinématographiques citées se sont peut-être inscrites comme des relais dans ce long processus d'aveu à soi-même, à défaut de compréhension.

Le groupe Manouchian : une commémoration qui n'a pas eu lieu

Il faut mentionner ici un scénario, déposé à la Société des auteurs de films en avril 1964, mais qui est resté à l'état de projet. Il abordait de front toutes les questions majeures citées plus haut. Il s'agit d'un scénario original de Claude et Raymond Lévy, intitulé *L'Affiche rouge* [92]. L'écriture de ce texte coïncide

---

91.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 78-79.

92.BIFI, CF, PSV 44, scénario original de Claude et Raymond Lévy, *L'Affiche rouge*, 1964, 81 p. A ne pas confondre avec le film *L'Affiche rouge* de Frank Cassenti (1976), réalisé à partir d'un tout autre scénario.

avec la commémoration du vingtième anniversaire de l'exécution des membres du groupe Manouchian en février 1944. Il conte l'histoire du groupe et la lutte des résistants de la MOI[93] dans Paris. Le temps du scénario couvre de juillet 1942 à février 1944 alors que la fameuse affiche est placardée partout.

Sans détour, le scénario s'ouvre sur « l'arène du Vél' d'Hiv' où s'entassent 20 000 personnes dans des conditions sordides ». Le scénario accumule les douloureux face à face avec le passé : le racisme des policiers français lors de la grande rafle des Juifs; la tactique d'action immédiate que privilégie la MOI, qui est à peu près la seule à mener des actions armées dans Paris à ce moment; les attentats individuels contre l'armée allemande et ses hauts gradés; la volonté de l'occupant de discréditer la Résistance en utilisant le racisme de la population française, en présentant sur l'Affiche rouge le titre « La libération par l'Armée du crime », où l'origine étrangère des résistants est soulignée; la mention des camps d'internement français pour les combattants de la guerre d'Espagne; la lutte contre le fascisme n'est pas terminée. On peut croire qu'un tel scénario aurait difficilement passé l'étape de la précensure ou en serait ressorti dénaturé.

En 1965-1966, le cinéaste Armand Gatti avait également préparé un scénario sur le groupe Manouchian, intitulé *Le Temps des*

93.La Main-d'oeuvre immigrée (MOI) a été créée en 1924 par le parti communiste français et son antenne syndicale pour organiser les immigrés qui arrivaient en France en grand nombre afin de combler les déséquilibres de main-d'oeuvre causés par la guerre de 1914-1918. Les sections sont linguistiques. Pendant la guerre, les structures de lutte armée de ces communistes s'appellent les Francs-tireurs et partisans de la Main-d'oeuvre immigrée, les FTP-MOI.

cerises[94]. Il n'a pas été réalisé non plus. Armand Gatti voulait montrer des Juifs qui n'étaient pas des victimes, mais des combattants, et montrer aussi le côté prolétarien de la Résistance. Il ne voulait pas centrer le récit sur Manouchian, mais présenter les 23 membres du groupe à égalité, comme un héros collectif[95]. Le scénario, très élaboré, confrontait la représentation du passé avec un présent qui n'est déjà plus à même de le comprendre; il faisait se rencontrer ceux qui furent exécutés avec les survivants de cette époque, les membres des familles, les résistants, les policiers qui les ont traqués, arrêtés, envoyés à la mort. L'équipe technique du film, troublée par ce lien entre la réalité et la fiction, est entraînée dans l'intrigue. Gatti y ajoutait des extraits d'actualité[96]. Nous retrouverons certaines de ces préoccupations sur la représentation de l'histoire dans le film de Frank Cassenti, *L'Affiche rouge* (1976).

Mihal Friedman raconte que 10 versions successives du scénario *Le Temps des cerises* ont été refusées par différentes maisons de production[97]. Une société de distribution à caractère semi-gouvernemental, intéressée au départ sur le plan national parce

---

94.La chanson *Le Temps des cerises* est chantée dans *L'Affiche rouge* de Frank Cassenti (1976). Titre emblématique, chanson de la Commune, identifiée à la gauche et reconnue tout au long du siècle. Elle a été encore utilisée en 1996, en guise d'adieu fraternel, au moment de la mort de François Mitterrand.

95.Stéphane Gatti et Michel Séonnet, *Armand Gatti. Journal illustré d'une écriture*, Centre d'action culturelle de Montreuil, La Parole errante, 1987, p. 25.

96.Mihal Friedman, « Three Periods of French Resistance Films : The Case of *The Red Poster* », *Film & History*, Vol. XX, n° 3, septembre 1990, p. 53.

97.*Ibid.*, p. 54.

qu'il s'agissait d'un épisode de la Résistance, a invoqué ce motif : « Un film où il n'y a que des noms étrangers ne peut pas donner une image de la Résistance française[98]. » Le cinéaste René Gilson, qui réalise *La Brigade* en 1974-1975, explique que la même raison lui a été donnée par le gouvernement français pour ne pas acheter une copie de son film destinée à la collection du réseau des ambassades et des consulats français[99]. La brigade dont il est question dans ce film est composée surtout d'immigrés, des Polonais, des Italiens, des Espagnols, et le récit est inspiré de l'histoire de la 35e brigade FTP-MOI de Toulouse, la brigade Marcel Langer.

Les préoccupations des résistants

1. La question allemande

C'est en montrant toujours un peu plus la réalité de Vichy que le conflit de la Deuxième Guerre mondiale peut se concevoir dans des paramètres plus complexes qu'auparavant. Pour la période concernée, cela coïncide avec le délicat passage de l'accord franco-allemand, car parmi les préoccupations majeures de la politique étrangère française, il n'y a pas que l'Algérie, il y a aussi l'Allemagne. Les relations entre la France et l'Allemagne s'approfondissent pendant toute la période 1958-1963 pour aboutir à un accord en janvier 1963.

98.Cité par Claire Mathon et Jean-Louis Pays dans *Armand Gatti. Journal illustré d'une écriture*, p. 162.

99.Entretien avec l'auteur, Paris, 20 mai 1993.

Après, pendant la période 1966-1969, le retour aux paramètres nationaux dérangera moins, car le pas a été franchi. Une coïncidence ne saurait tenir lieu d'explication et il serait abusif de voir un lien direct entre la signature de l'accord et l'image plus nuancée de l'ennemi. Toutefois, c'est un mouvement assez généralisé qui touche le cinéma et la télévision. *Le Passage du Rhin* d'André Cayatte, sorti à Paris en novembre 1960, montre justement un prisonnier de guerre français qui, rentré en France une fois la guerre finie, retourne vivre en Allemagne[100].

Ce même thème avait fait l'objet d'un reportage, *Anciens prisonniers restés en Allemagne*, diffusé à l'émission *Cinq colonnes à la Une* en 1959. L'étude de ce reportage a révélé qu'il minimise les particularismes et montre une parfaite intégration. L'émission se situe dans le cycle 1958-1963, une période où les relations entre la France et l'Allemagne sont marquées par le désir de réconciliation et de rapprochement dans le projet global de la construction de la communauté européenne[101].

L'Allemagne ne sort cependant pas tout de suite du champ, car une autre question va dominer les préoccupations des anciens résistants en 1964 et 1965. Il s'agit de la prescription des crimes

---

100. *Le Passage du Rhin* (André Cayatte, 1960, nb, 120 minutes). Deux courts métrages d'Henri Champetier sont aussi produits par Pathé-Cinéma en 1960 : *Allemagne, l'aigle ressuscité* (356 mètres, produit en 35 mm et 16 mm); *Allemagne, carrefour de l'Europe* (356 mètres, produit en 35 mm et 16 mm). Ils montrent le redressement économique sans précédent que connaît l'Allemagne de l'Ouest de Konrad Adenauer.

101. Christine Manigand et Isabelle Veyrat-Masson, « Quelle Allemagne? Pour quels Français? », *in* Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, dir., *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage 1959-1968*, Paris, Seuil/INA, 1982, p. 111-125.

contre l'humanité[102]. Le 26 décembre 1964 est votée, à l'unanimité des deux chambres, la loi sur l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité.

Les Français parlent surtout à ce moment de crimes *nazis*, car ce sont d'abord les Allemands qui sont visés, même si on rappelle qu'il y a eu des alliés et des complices[103], en continuité de pensée avec la Conférence de Londres, de janvier 1942, qui avait établi le principe de la poursuite des responsables d'atrocités envers les populations civiles. Ces termes sont repris par le Tribunal de Nuremberg en 1945 et la Charte des Nations Unies en 1946. L'Amicale des magistrats résistants s'active pour que les auteurs des génocides soient soustraits à la prescription. Ce problème préoccupe tous les milieux de la Résistance. Pour le moment, il n'est aucunement question de poursuivre des Français, mais le principe de la complicité étant admis, la loi touchera les collaborateurs français dans les années 1970.

En République fédérale d'Allemagne, crimes de guerre et crimes contre l'humanité doivent être prescrits à partir du 8 mai 1965. C'est une question épineuse pour les Allemands, qui coïncide avec

---

102.La poursuite des criminels de guerre a de nombreux antécédents, mais l'acte d'accusation dressé aux procès de Nuremberg va au-delà des crimes de guerre traditionnels pour inclure deux catégories nouvelles, les crimes contre l'humanité (les campagnes de terreur, la répression, la déportation et le génocide) et les crimes contre la paix (les guerres d'aggression). Ils entraînent la responsabilité criminelle des individus. Le tribunal de Nuremberg rejeta la défense fondée sur l'obéissance aux ordres supérieurs. Le débat de 1964-1965 vise à faire déclarer imprescriptibles les crimes contre l'humanité, c'est-à-dire que la poursuite et l'imposition d'une peine ne peuvent être limitées dans le temps.

103.Rapport de M^e^ Boissarie, président du Comité d'action de la Résistance judiciaire (CARJ), *La Voix de la Résistance*, n^o^ 92, juillet-août 1964, p. 10 (suite p. 2).

le procès contre les geôliers SS du camp d'Auschwitz, en 1964-1965, et la stupeur générale causée par les succès électoraux d'un parti néo-nazi fondé en 1964, le Parti National-Démocratique, lors des élections aux Landtags de Bavière et de Hesse en 1966. Après de longs débats, la prolongation du délai de prescription à 30 ans est approuvée par une large majorité du Bundestag en juin 1969. Ce n'est qu'en 1979 que l'imprescriptibilité sera acquise en RFA. Rappelons que c'est à l'automne de 1978 que débute en France l'affaire Faurisson, à propos des thèses négationnistes concernant l'existence des chambres à gaz. Les tergiversations des tribunaux nationaux depuis la fin du Tribunal international de Nuremberg font militer les résistants pour la création d'une cour pénale internationale[104].

Le Comité d'action de la Résistance ne cesse d'être un véritable chien de garde et traque toutes les manifestations de résurgence du nazisme. En liaison avec l'Union internationale de la Résistance et de la Déportation, le CAR bénéficie d'antennes à l'étranger et participe au réseau de surveillance. Déplorant que le public en général n'ait pas vraiment pris conscience de cette renaissance du nazisme, la présidente du CAR, Marie-Madeleine Fourcade, multiplie les rappels et s'inquiète du temps qui passe. Les témoins directs sont de moins en moins nombreux. Demain, « le

104.On mesurera les obstacles qui se sont multipliés pour empêcher cette création quand on sait les efforts déployés pour finalement créer de tels tribunaux internationaux, les premiers depuis Nuremberg, afin de juger les responsables des atrocités commises au Rwanda et en ex-Yougoslavie.

terrain appartiendra aux successeurs de ceux qui auront su imposer leur vérité[105] ».

2. La pérennité de la Résistance

Le vieillissement de la génération de la guerre et l'héritage de la Résistance sont deux questions intimement liées. Henri Bourdeau de Fontenay, ancien dirigeant de Ceux de la Résistance et premier directeur de l'ÉNA, appelle d'abord à un examen de conscience, car il faut mettre fin à l'éparpillement des associations, puis dégager, pour le transmettre, ce qui fut l'âme et la volonté commune des résistants. Il met ses compagnons face à l'inéluctable :

> Nous allons mourir, mes chers Camarades. [...] Nous ne devons pas oublier comme nous l'oublions parfois, dans l'exercice de nos petits mandats, de nos petites commissions confiées par des camarades chers, que nous sommes au pied de notre dernier mur, si nous continuons comme nous sommes, une fois le mur ébranlé, nous ne laisserons rien, mais rien, à nos petits-enfants, qu'une sorte d'image effacée, ternie, de ce que nous avons voulu et de ce que nous avons fait, une image aussi effacée, voyez-vous, que la trace d'une pierre jetée dans la mer quand la vague l'a recouverte[106].

Le grand moment commémoratif orchestré par le régime gaulliste lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon en 1964 ne calme nullement les inquiétudes de M^e^ Fontenay. Il préconise,

---

105. Marie-Madeleine Fourcade, Rapport du XIII^e^ Congrès national du CAR, *La Voix de la Résistance*, n^o^ 111, mai 1966, p. 9.

106. Allocution de Henri Bourdeau de Fontenay au Comité directeur du CAR du 26 novembre 1966, *La Voix de la Résistance*, n^o^ 116, décembre 1966, p. 9.

puisque tout le monde est d'accord pour tenter d'assurer la pérennité de la Résistance, de dépasser les mots et d'envisager comment l'unification des représentations diverses de la Résistance est possible. Unité et pérennité sont ainsi liées. Les résistants peuvent-ils s'entendre sur le contenu de l'héritage?

Léon Boutbien[107] tente d'en cerner les grandes lignes : la Résistance française a été l'occasion d'une motivation civique; elle est d'abord un refus, puis un engagement volontaire. Refus de la défaite, de l'occupation, refus d'une idéologie; peu importe la cause du refus, c'est à partir de lui que se fonde l'action. Elle avait pour buts de détruire l'hitlérisme et ses théories, de réaliser la libération nationale et la libération sociale. Son originalité résidait dans l'association de l'action militaire et de l'action civique. Elle a suscité et revalorisé les vertus civiques nécessaires pour la transformation sociale.

La Résistance, poursuit Léon Boutbien, a réalisé un véritable brassage social, un décloisonnement. C'est ce dialogue essentiel qui a donné à la Résistance son esprit et sa force. De cet échange est né le programme du Conseil national de la Résistance[108]. Pour

---

107.Médecin, Léon Boutbien a été secrétaire administratif du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes et a animé, lors de la guerre d'Espagne, une centrale sanitaire internationale. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, il a milité au réseau Frédéric avant d'être déporté. Il deviendra l'un des principaux dirigeants du CAR. Il prend la parole à la suite de Bourdeau de Fontenay, lors du comité directeur de novembre 1966. *La Voix de la Résistance*, n° 116, décembre 1966, p. 9 (suite p. 2).

108.Le Programme du Conseil national de la Résistance a été adopté le 15 mars 1944. La première partie est un plan d'action immédiate pour hâter la libération et l'insurrection nationale; la seconde est une liste des mesures à appliquer dès la libération du territoire (René Hostache, *Le Conseil national de la Résistance*, Paris, PUF, 1958, p. 457-463). S'il s'agit plus d'une (suite...)

Léon Boutbien, la Résistance n'a pas été qu'une action militaire, elle a transformé les conditions de la vie sociale tout entière. Du point de vue historique, cela définit la signification de la Résistance beaucoup plus que tel fait d'armes particulier ou tel martyr. Il croit que la Résistance ne prendra son relief historique que dans la mesure où elle caractérisera pour la première fois l'aspect des guerres modernes. Elle marque une étape dans la connaissance concrète et directe de ces guerres. Boutbien dresse ensuite des parallèles entre la Résistance et la Commune : refus de la défaite; acte d'engagement militaire; prolongement dans une transformation sociale; apport et soutien populaires indispensables à l'action pour qu'elle devienne une victoire.

Finalement, il nous dit que la Résistance peut jouer un rôle de rappel de ce qu'il y a de fondamental dans les « invariants communs » qui sont ceux de tous les hommes libres d'un pays libre, parce qu'il y a plus d'invariants que l'on pense dans une société moderne. On peut agir sur les variables à condition que ce soit dans le respect, d'une façon fondamentale et morale, de l'engagement qui conditionne la survie en commun. « Épreuve de revalorisation et de maturation civique », la Résistance française aura donc été la « recherche d'une synthèse entre la liberté, l'égalité et la

---

108.(...suite)
déclaration de principes que d'un programme gouvernemental, l'esprit est à la démocratie sociale, aux grandes réformes économiques et sociales tout en préservant le caractère libéral de l'État.

justice ». Ces termes nous renvoient aux principes universels qui fondent la République[109].

Pour les anciens résistants, la lutte pour la liberté et la dignité devient un leitmotiv de la critique des livres ou des films. Cet engagement qualifié vise, entre autres, à contrer un des effets pervers du mouvement de revalorisation de l'engagement qui traverse les années 1960, c'est-à-dire l'engagement pour lui-même, sans égard à son objet, comme c'est le cas lorsque le livre de Saint-Loup, *Les Volontaires*, est publié en 1963. Ces *volontaires* sont ceux de la Légion des volontaires français (LVF)[110]. L'éditeur, les Presses de la Cité, présente Saint-Loup comme un écrivain *engagé*. Cette qualification devient un motif supplémentaire d'alarme pour les résistants. Engagé dans quoi, pour quelles raisons? De plus en plus, les journaux résistants marqueront que leur engagement visait la liberté, la justice, la dignité.

109.Dans son introduction au livre *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale, une spécificité française?* (Paris, Autrement, 1994, p. 13) Dimitri Nicolaïdis écrit : « La personnalité d'une Nation se reconnaît aux lois qu'elle se donne, aux valeurs sur lesquelles s'appuie en principe l'équilibre social et aux critères d'identification de ses citoyens. A moins de se renier elle-même ou de reformuler le contrat social, la Nation se doit de " vivre " en conformité avec les règles qu'elle s'est prescrites. Or, il arrive que surviennent des événements déviants qui engagent la Nation en tant que telle dans une voie incompatible avec l'image qu'elle a d'elle-même. Le crime national est cet événement incompatible avec les représentations constitutives de l'identité nationale. Le critère de définition [est] la non-conformité avec un système de valeurs historiquement daté. [Les mentalités peuvent s'opposer] aux principes universels qui fondent la République française, et c'est bien de la contradiction entre les deux que naîtront les crises. »

110.La Légion des volontaires français contre le bolchevisme est créée le 11 juillet 1941, par les partis collaborationnistes français, dans la foulée de l'attaque allemande contre l'URSS le 22 juin 1941. Il s'agit d'un corps de troupes françaises envoyé sur le front de l'Est pour se battre aux côtés de la Wehrmacht.

Pour assurer la pérennité de cet héritage, il faut en assurer la transmission. Le système scolaire est jugé encore très déficient à cet égard et les chiffres concernant le concours de la Résistance dans les lycées et collèges ne sont guère encourageants : 5 % des jeunes y participent[111]. Il n'est fait nulle mention de ce que peuvent spécifiquement le cinéma et la télévision dans la transmission de cet héritage, mais l'intérêt du journal pour ces média continue d'alimenter des critiques ponctuelles de films ou de téléfilms.

Le milieu des années 1960 est aussi le moment d'une prise de conscience croissante chez certains résistants de la place insuffisante faite aux femmes qui ont résisté. Un appel est lancé pour qu'elles se fassent davantage connaître car, à la Libération, plusieurs sont tout simplement rentrées chez elles sans rien dire et sans rien demander. Il en va de la reconnaissance de leurs droits, surtout pour les mères de famille et les femmes plus âgées, associées à des formes de Résistance plus sédentaires, car ces femmes arrivent à l'âge de la retraite. Les femmes elles-mêmes ont minimisé l'importance de leurs tâches, plus encore celles reliées au poids de la vie quotidienne, alors que ces formes de Résistance ont été vitales à la survie au jour le jour de nombreux résistants et fugitifs. Il en va aussi de la révision de certaines conceptions. Ces résistantes avaient droit au titre de combattant, mais elles se heurtaient à des critères essentiellement militaires qui tenaient

---

111.Comité directeur du CAR, réunion du 26 novembre 1966, *La Voix de la Résistance*, n° 116, décembre 1966, p. 9.

mal compte de l'action civile à grande échelle. La tâche de sensibilisation qui s'amorce au milieu des années 1960 vise d'abord les résistantes elles-mêmes, par fidélité à leur combat, comme le rappelle une militante communiste, pour « qu'apparaisse dans sa réalité historique l'importance de la part prise par les femmes françaises aux combats de la Résistance[112] ».

Jusqu'alors, dans la production cinématographique, les résistantes n'apparaissent pas à l'écran comme les résistants. Elles sont présentes dans les films de fiction dès l'après-guerre, mais elles occupent rarement le premier plan. Contrairement aux résistants qui sont immédiatement de tous âges et de tous milieux, les résistantes arrivent par catégories et dans une chronologie longue. L'âge et la situation familiale sont les catégories les plus immédiates. Les jeunes femmes célibataires sont les héroïnes des années 1940 et 1950 avec parfois, en arrière-plan, une femme âgée. Les mères de famille, jeunes ou d'âge moyen, arrivent dans les années 1960. Cet ordre d'apparition correspond largement aux formes de Résistance montrées à l'écran. Les formes plus sédentaires, qui correspondaient mieux au statut familial des mères, tels les relais des filières d'évasion, l'aide aux clandestins et aux réfugiés, la presse clandestine, le camouflage du matériel, prennent une plus grande importance dans les films des années 1960[113].

---

112. Intervention de Louise Beau, citée par Lucien Beau dans son article « Les femmes dans la Résistance », *France d'abord*, n° 120, janvier 1966, p. 3.

113. Par exemple dans *Le Jour et l'heure* (René Clément, 1962); *La Ligne de démarcation* (Claude Chabrol, 1966); *L'Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969). Un film britannique avait mis en évidence ces différentes formes de Résistance selon l'âge, la mobilité, la disponibilité des personnes : *Now It Can Be Told* (1944-1946, nb, 86 minutes) est fait à partir de séquences

(suite...)

1966 : vie de château et grande vadrouille

C'est sur un éclat de rire que s'ouvre l'année 1966 avec *La Vie de château*, sorti en janvier et elle se termine sur le même ton avec *La Grande vadrouille* [114], sorti en décembre. Les deux comédies appuient leur scénario sur le héros malgré lui. Les deux films ont été de grands succès auprès du public. La guerre rentre dans les balises gaulliennes du conflit franco-allemand, mais le Français est devenu plus roublard que jamais alors que l'Allemand, mécanisme d'horlogerie qui tourne à vide, est devenu inefficace, sinon inoffensif. Les mêmes stéréotypes, amplifiés si possible, se retrouveront dans *Le Mur de l'Atlantique* [115] à la différence que les résistants sont ici plus stupides que rusés.

L'histoire de *La Vie de château* se passe en Normandie, en 1944. Dans un château, à proximité des plages, la jeune Marie s'ennuie et trouve son mari, Jérôme, pantouflard. La vie devient plus mouvementée lorsque Marie découvre qu'un résistant français, Julien, parachuté de Londres, se cache dans la propriété pour recueillir les données logistiques du secteur en vue du débarquement. Sur ces entrefaites, un commandant allemand réquisitionne la propriété. L'Allemand et Julien tombent tous les

---

113.(...suite)
d'entrainement d'agents secrets filmées en Grande-Bretagne avant la fin de la guerre et de scènes reconstituées du travail de deux agents du SOE en France (VHS/PAL, Imperial War Museum).

114.*La Vie de château* (Jean-Paul Rappeneau, 1965-1966, nb, 92 minutes). Copie VHS (NTSC). *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966, Scope couleurs, 118 minutes), copie VHS (SECAM), Vidéothèque de Paris, VDP3415.

115.*Le Mur de l'Atlantique* (Marcel Camus, 1970, couleurs, 111 minutes). Copie VHS (SECAM).

deux amoureux de Marie. Il s'ensuit de nombreux quiproquos. Mais, lorsque le débarquement de Normandie se produit, c'est finalement Jérôme qui se révèle être un héros.

Pour son premier long métrage, Jean-Paul Rappeneau fait des débuts remarqués, son film remporte le prix Delluc et connaît aussi un véritable succès populaire. *L'Humanité* et *Les Lettres françaises* publient d'élogieuses critiques. Samuel Lachize se réjouit de voir des héros débarassés de l'imagerie d'Épinal et ainsi plus proches du commun des mortels. Rappeneau peut se permettre de rire 20 ans après les événements[116]. Dans *Les Lettres françaises* (3 février 1966), le critique rappelle que les sujets de guerre et de résistance ne sont plus « contemporains » en 1966 et ceux qui s'offusquent qu'on en ait tiré cette comédie ont tort. L'histoire, c'est la vie, ce n'est pas un bloc monolithique. Et de raconter quelques épisodes rocambolesques vécus dans la Résistance. Même sur le moment, leur potentiel cinématographique n'échappait pas à certains résistants[117].

Dans *Combat* (27 janvier 1966), Henry Chapier, lui, est catastrophé. Déjà il ne peut comprendre que le jury du prix Delluc se soit fourvoyé à couronner cet « essai débile et pénible », mais il est au surplus découragé de la tendance à un abrutissement à l'américaine qu'il perçoit en France, qui permet aux publicitaires de régir le cinéma et qui risque d'anéantir le patient travail des

---

116. Samuel Lachize dans *L'Humanité*, 29 janvier 1966.

117. *Les Lettres françaises*, 3 février 1966.

critiques didactiques. Les lecteurs glissent ainsi vers des articles d'agrément qui n'ont plus rien à voir avec la tâche d'information esthétique.

Quant à la représentation de l'histoire dans le film de Rappeneau, il faut convenir qu'elle se tient entre des balises bien établies. Le récit du film se déroule juste avant le débarquement et la Libération; la Résistance est dirigée de Londres; les maquisards sont des amateurs plus ou moins disciplinés. C'est le genre qui a surpris, car le contenu, lui, reste conventionnel. Mais ce sont ces deux aspects qui ont assuré son succès. Cela se reproduira pour *La Grande Vadrouille*.

Rappeneau a eu des difficultés à financer son film[118], mais Nicole Stéphane en devint la productrice. En 1984, portant un regard rétrospectif sur ce film, elle considère que, 20 ans après les faits, il était possible de faire *La Vie de château* et que c'est un film important pour les nouvelles générations. L'intérêt du film, nous dit Stéphane, est de représenter beaucoup de Français qui furent des héros malgré eux[119]. Elle rappelle que les jeunes ont aimé ce film et peut-être mieux compris la Résistance, tout en ayant vu dans les ciné-clubs les classiques, tel *Le Silence de la mer*. Elle pense que ceux qui ont critiqué étaient ceux qui n'avaient rien

---

118.Entretien réunissant Jean-Paul Rappeneau, ses coscénaristes Alain Cavalier et Claude Sautet, et le dialoguiste Daniel Boulanger, *Télérama*, 13 février 1966.

119.Nicole Stéphane, à propos de *La Vie de château*, dans *Cinéma de l'ombre* (Pierre Beauchot, INA, 1984, minutes 43'-45').

fait; les résistants, eux, ont beaucoup aimé et ils étaient contents.

Nicole Stéphane aborde ici la question de l'accumulation des images dans le temps, et cette sédimentation ne touche pas seulement la génération de la guerre, mais également les jeunes qui connaissent les films plus anciens. Ces films continuent de vivre dans le présent, pour des publics qui se renouvellent. En 1991, l'historien Jean-Pierre Rioux nous rappelle qu'il faut se garder de présupposer que de voir un film efface d'un coup les autres images déjà accumulées, désapprend ou efface les souvenirs personnels. Rien ne prouve qu'un film, même intensément ressenti, ruine l'effet d'un autre vu auparavant et infléchisse la vision à venir de ceux qui suivront[120].

En 1964, année commémorative s'il en est, la revue *Ciné-Jeunes* propose un numéro spécial sur la Deuxième Guerre mondiale. C'est Henri Michel qui en assure la présentation. Il note avec justesse que la production cinématographique commerciale n'a pas manqué d'occuper le terrain avant que l'histoire de la guerre ne soit écrite. Le choix rassemble donc surtout des films de fiction, car les film d'histoire, tel *Nuit et Brouillard*, sont très rares[121]. Michel s'étonne aussi que l'image ne soit encore qu'exceptionnellement acceptée comme un document d'histoire. Il est

---

120. Jean-Pierre Rioux, « La séquence du spectateur », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, numéro thématique *Europe 39-45*, p. 7.

121. *Ciné-Jeunes*, 10e année, n° 39, 3e trimestre 1964, p. 1-2.

possible aujourd'hui à un historien, poursuit-il, de procéder à partir de l'image à la rédaction de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. L'historien doit procéder avec les images comme avec les textes : rechercher toute la documentation existante, critiquer, confronter, recouper.

Raoul Dubois, directeur de *Ciné-Jeunes*, enchaîne en disant que le thème de la Deuxième Guerre mondiale, quoique difficile, est nécessaire en ce vingtième anniversaire de la Libération. La filmographie, assez imposante, qui est proposée aux jeunes, rassemble des oeuvres de tous les pays d'Europe de l'Ouest et de l'Est, quelques films américains et même un titre chinois. Elle commence avec la montée des périls, dans les années 1930, avec entre autres des titres sur la guerre civile espagnole, tels *Espoir, Pour qui sonne le glas, Mourir à Madrid*. Raoul Dubois insiste dans sa présentation : il faut montrer surtout la lutte contre le nazisme, car à l'idée de la lutte pour la Patrie s'est ajoutée une idée beaucoup plus neuve, celle de « la fraternité combattante contre une certaine négation de l'homme et de son devoir ». C'est à cela que correspond l'esprit *partisan* qui fait du combattant allemand contre le nazisme le frère du maquisard français ou soviétique[122].

Il faut donc se garder à notre tour de ne voir dans les années 1960 que le triomphe du gaullisme. Au moment où les écrans

---

122. *Ciné-Jeunes*, p. 4. Cette introduction, qui présente une lecture idéologique de la Deuxième Guerre mondiale, propose une interprétation différente de celle mise de l'avant par la circulaire du ministère de l'Éducation nationale (n° 64-121, 6 mars 1964), reproduite en deuxième de couverture, et qui conserve l'interprétation gouvernementale de la « Guerre de Trente Ans » en commémorant en 1964 les anniversaires des événements de 1914 et 1944.

présentent la production courante, y compris un certain cinéma d'auteur contestataire comme *Les Honneurs de la guerre*, circulent simultanément d'autres films, anciens et nouveaux, dans des réseaux parallèles, non commerciaux, tels les ciné-clubs. La présentation de Raoul Dubois préfigure le changement de cap mettant l'antifascisme au centre de la lutte qui s'exprimera avec force dans certains films des années 1970. Les exhortations à la vigilance face aux résurgences du nazisme, préoccupation très actuelle pour les anciens résistants, nous reviennent en mémoire.

La boucle n'est jamais bouclée sur ces questions. En 1994, Connoisseur Video permettait une plus large diffusion d'un film britannique réalisé en 1964, *It Happened Here* [123] qui se voulait une oeuvre d'éveil à la réalité du nazisme et du fascisme. Sur la pochette du film, il est dit que ce lancement en format vidéo vise à faire comprendre ce qu'était la menace nazie à un moment où - en 1994 - partout en Europe, des résurgences du fascisme sont visibles. Le film s'inscrit alors à nouveau dans le présent.

A la suite du succès de *La Vie de château*, l'année 1966 n'est pas terminée qu'un autre long métrage comique, construit sur la même idée du résistant malgré lui, prend l'affiche. Dans *La Grande*

---

123. *It Happened Here* (Grande-Bretagne, Kevin Brownlow et Andrew Mollo, 1964, nb, 95 minutes); format VHS (PAL), Connoisseur Video. On comprend mieux la portée de ce film quand on lit le sous-titre de la pochette, « *The Story of the Nazi occupation of Britain* ». Brownlow et Mollo fondent leur scénario sur l'invasion de l'Angleterre et la victoire allemande en 1940. Les Anglais sont donc confrontés à l'occupation, à la collaboration, à la résistance. Ce film montre ce qui l'est rarement : comment la lassitude et la passivité peuvent faire sombrer dans une attitude d'aveuglement volontaire sur les conséquences, jusque dans leurs extrémités éthiques et morales, de l'adhésion à des groupes collaborant avec des nazis.

Vadrouille, on recule de deux ans dans le déroulement de la guerre. En 1942, un avion de la RAF est abattu au-dessus de Paris. Les trois aviateurs sautent en parachute. Malgré eux, deux Français, Bouvet et Lefort, respectivement peintre en bâtiment et chef d'orchestre, les prendront en charge pour les conduire en zone non occupée. Leur odyssée rocambolesque est une farce usant autant du comique de situation que du rapport aux objets.

Ce film est un des plus grands succès du cinéma français, tous genres confondus. Il réussit à attirer 569 323 spectateurs à Paris lors des 7 premières semaines d'exploitation[124]. Au bout de quatre années, il est toujours en première position des films français produits en 1966[125]. Rediffusé au moins une dizaine de fois à la télévision, ce film est connu de tous les Français. Des acteurs aimés du public, Louis de Funès et Bourvil, y tiennent les rôles principaux. La vision de la France que le film propose est très rassurante.

Le ton est sans doute moins subtil que dans *La Vie de château*, mais le propos est le même. Quand il faut se décider dans l'urgence, les Français savent où est leur devoir. Chaque groupe national est stéréotypé : l'Allemand est robotisé jusqu'à l'incapacité, le Français est doublement malin, l'Anglais est hautain et excentrique. Bouvet et Lefort viennent de deux milieux sociaux différents, le second snobe le premier, mais ils sont unis dans l'action et se

---

124. *Le Film français*, n° 1244-1245, Spécial Cannes 1968, p. 96.

125. *Bulletin d'information du C.N.C.*, n° 128, avril 1971.

sauvent mutuellement la vie à quelques reprises. Le passage réussi en zone sud, en planeurs (117'-120'), provoque des cris de joie. S'il y a danger, il ne peut venir que des Allemands, pas d'autres Français. La comédie est souvent porteuse d'une simplification à outrance de l'image de la Résistance et de la France.

La zone sud

Sur le mode dramatique cette fois, le propos rassurant se prolonge dans *La Ligne de démarcation* [126] de Claude Chabrol. La bande annonce en fait le « film du courage et de la peur ». Cette adaptation du récit du colonel Rémy est un film de commande. L'action se passe fin 1941 dans un petit village du Jura, à 15 km de Dole, exactement situé sur la ligne. Un petit groupe de résistance organise le passage pour des fugitifs, agents de renseignements, résistants ou Juifs, désireux de rejoindre la zone libre. Le petit manoir de la famille Damville abrite la Kommandantur, alors que le comte de Damville, officier blessé lors de la campagne de France, rentre chez lui. La comtesse, Anglaise de naissance, est déjà mêlée au groupe des passeurs, mais son mari est pétainiste et plutôt désillusionné sur les possibilités de lutte. Lorsque l'étau se resserre sur les résistants, que déjà certains sont morts et que sa femme est arrêtée pour être envoyée dans un camp d'étrangers, le comte a maintenant les yeux ouverts. Il est

126. *La Ligne de démarcation* (Claude Chabrol, 1966, nb, 90 minutes). Copie VHS (SECAM) de la Phonothèque de la Bibliothèque nationale, VK 017894.

abattu par les Allemands alors qu'il assure le passage d'un agent de renseignement.

Le premier étonnement de la critique est de retrouver Chabrol dans ces circonstances. Passe encore pour le maniement de caméra traditionnel, mais « que l'on ne [nous] demande pas de "marcher" et de croire à cette imagerie d'Épinal[127] ». Chabrol n'a pas besoin de dire que ce sujet n'avait aucun intérêt pour lui, cela paraît dans le film et la critique le souligne amplement[128]. Dans *La Ligne de démarcation*, il a voulu faire un « Épinaloscope »[129]; montrer les choses telles qu'on voudrait les figer. Je ne crois pas que ce soit d'une très grande vérité, dit-il, cela correspond à la codification admise de tous les films de Résistance : tous les occupants sont des méchants avec une petite nuance, ceux de la Wehrmacht sont moins méchants que ceux de la Gestapo, et toute la France est résistante à l'exception de quelques salauds. Claude Chabrol pense que le colonel Rémy faisait partie de ces « gaullistes-pétainistes » qui croyaient que les deux hommes travaillaient pour la France. Finalement, il voulait que le film corresponde à l'imagerie et non à la réalité historique. Ainsi, en 1984, Chabrol juge son propre film en reprenant les exacts propos de la critique au moment de la sortie du film. Il se juge encore plus sévèrement après avoir tourné *L'Oeil de Vichy* en 1993.

---

127. *Carrefour*, 1er juin 1966.

128. *Les Lettres françaises*, 2 juin 1966; *Candide*, 6 juin 1966; *Combat*, 7 mai 1966; *Le Parisien*, 23 mai 1966; *L'Observateur*, 8 juin 1966.

129. Entrevue de Claude Chabrol pour le film documentaire de Pierre Beuchot, *Cinéma de l'ombre* (INA, 1984), minutes 39'-43'.

> Sur cette période, j'ai réalisé ce que j'appelle deux conneries : *La Ligne de démarcation* et, pis encore, d'après un bouquin très peu connu de Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*. Le premier, sur un scénario du colonel Rémy, donnait à croire que toute la France avait été résistante, c'était grotesque![130]

La critique n'a cependant pas parlé d'un élément troublant, et Chabrol non plus. Il s'agit des prises de position de Rémy (Gilbert Renault) au sujet du maréchal Pétain. Résistant de la première heure, Rémy avait gagné Londres le 20 juin 1940, dès l'appel lancé par de Gaulle. Mais voici qu'en 1950, il publie dans *Carrefour* (11 avril 1950) des propos qui tendent à réhabiliter le Maréchal en faisant état d'une confidence du général de Gaulle en juin 1940 : la France devait avoir deux cordes à son arc, Pétain et de Gaulle. Ces propos ont provoqué son exclusion de l'Association des Français libres le 6 juillet 1950[131].

En mai 1966 sort aussi sur les écrans *La Longue Marche* [132]. Il aura encore moins de succès que *La Ligne de démarcation*. Engagé de longue date dans une vision optimiste du cinéma qu'il saluait comme un moyen d'expression autonome et neuf, Alexandre Astruc est l'homme de la célèbre formule de la caméra-stylo. *La Longue Marche* se passe au printemps de 1944, dans les Cévennes. Quelques maquisards

---

130. *L'Événement du jeudi*, 4-10 mars 1993, p. 136.

131. Décision du Comité directeur de l'Association des Français libres, séance du 6 juillet 1950, *Revue de la France libre*, n° 30, juillet-août 1950, p. 14.

132. *La Longue Marche* (Alexandre Astruc, 1965-1966, nb, CinémaScope, 90 minutes). Copie 16 mm, Cinémathèque québécoise.

enlèvent un médecin pour qu'il soigne un de leurs chefs qui a été torturé. Dénoncés par les paysans, les maquisards sont cernés par les Allemands, mais ils réussissent à s'échapper et entreprennent leur longue marche en direction du Rhône. En route, c'est un jeune bourgeois, de Brunerolles, qui prend la direction du groupe aux dépens du bouillant chef, Carnot. Le médecin les accompagne, d'abord par obligation, puis par solidarité. Lorsque le groupe sera attaqué de nouveau, de Brunerolles trouve la mort dans les combats. Le médecin, blessé, sera sauvé par Carnot qui se méfiait de lui au début. En finale, un carton informe le spectateur que, six jours plus tard, les Allemands donnaient l'assaut, et que le maquis Napoléon était anéanti.

Le film fait alterner, dans une construction toute linéaire, la marche et les haltes. Tourné en décor naturel, dans une région sauvage et montagneuse, il permet au format CinémaScope de servir le scénario. Les lents travellings imposent le poids de l'espace et du temps. Le passé des hommes et les raisons de leur engagement restent inconnus, mais leur sort est maintenant irrémédiablement lié. Seul le personnage du docteur nous fera suivre une évolution psychologique active. Il ne fait d'abord que son devoir, pour ensuite prendre parti pour les combattants du maquis.

Comme dans *Vive la liberté!* (1946), les maquisards de *La Longue Marche* sont pris dans une situation extrêmement difficile, manquant à peu près de tout, en butte à l'hostilité des paysans à cause des réquisitions. Coincés aussi face aux Allemands qui les

exécutent comme des franc-tireurs s'ils sont pris. Le parachutage d'armes et de vivres ne se concrétise pas et, vision encore plus pessimiste que dans le film de Musso, le maquis est complètement anéanti.

Le médecin et de Brunerolles sont du même milieu social. Le second a rompu avec sa famille pour rejoindre la Résistance parce que son père trafique avec les Allemands (9'-10'); le premier, lieutenant de réserve en 1939-1940, d'abord hostile aux maquis qui, selon lui, ne représentent rien (21'), se ralliera à leur lutte. Le processus de prise de conscience est rarement montré dans les films qui privilégient souvent le choix de la Résistance comme allant de soi. Dans *La Longue Marche*, comme dans *Vive la liberté!*, un personnage questionne d'abord la légitimité des résistants avant de se rallier à eux. C'est l'union, mais elle n'arrive qu'après discussions et querelles.

Il n'y a pas d'exaltation patriotique dans ce film. Il s'agit d'un groupe d'hommes engagés, mais qui évolue dans un cadre déficient. Le découpage embrochait le docteur attentiste sur les événements de juin 1940, mais ce passage n'est pas dans le film. Le blessé disait au médecin: « Votre haine n'a jamais trompé que vous... Vous crevez de honte depuis quatre ans... Vous voulez punir votre pays d'avoir été battu![133] ». Douloureux rappel de la défaite et de l'attentisme. Ce film insiste sur l'engagement, et c'est le

133.BIFI, CF, PSV 40, découpage *La Longue Marche*, p. 237.

sens du cheminement intérieur du docteur Chevallier. Le propos s'inscrit tout à fait dans l'esprit des années 1960.

La même région cévenole et un groupe de maquisards sont aussi au centre de l'histoire d'*Un homme de trop* [134]. Les Cévennes, un pays de maquis, c'est la région d'où est originaire Jean-Pierre Chabrol. Le récit se passe à l'été de 1943. Les maquisards attaquent une prison pour délivrer 12 camarades condamnés à mort. Il y a un treizième homme avec eux. Son comportement attire tour à tour la sympathie et la méfiance. Faut-il le liquider ou lui laisser la vie? Celui qui doit l'exécuter ne s'y résigne pas. L'homme se bat comme les autres contre les Allemands, mais à la fin du film, il sera le seul survivant du maquis attaqué par les Allemands.

Joseph Daniel écrit que, durant cette période des années 1960, « le rideau est [...] plus que jamais levé sur les fascistes et collaborateurs français », et mentionne que, dans *Un homme de trop*, il y a des Français portant l'uniforme allemand[135]. Le synopsis du scénario mentionnait aussi la présence d'Allemands, de collaborateurs et de miliciens dans la poursuite et l'encerclement du maquis[136]. Ce film est mal accueilli par la critique qui accuse Costa-Gavras d'avoir évacué le débat moral qui se trouvait dans le

---

134. *Un homme de trop* (Constantin Costa-Gavras, 1966-1967, scope-couleurs, 90 minutes). Adaptation du roman de Jean-Pierre Chabrol, *Un homme de trop*, Paris, Gallimard, 1958. Je n'ai pas pu voir ce film.

135. Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 385-386.

136. BIFI, CF, 202 PSV 40, synopsis *Un homme de trop*, 12 mai 1966.

livre de J.-P. Chabrol[137] alors que Samuel Lachize, dans *L'Humanité* (12 avril 1967), reproche au cinéaste d'avoir utilisé la grosse cavalerie pour une histoire qui exigeait des demi-teintes pour exprimer les souffrances, le mystère, l'amitié. Henry Chapier, dans *Combat* (6 avril 1967), écrit que ce film « pose en terme parfaitement caricaturaux le problème du non-engagement ».

Il serait difficile d'élaborer davantage sur ce long métrage, mais mentionnons cependant que, de façon générale, les maquis prennent une place de plus en plus importante dans la filmographie des années 1960 (*Le Jour et l'heure, La Longue Marche, Un homme de trop, Drôle de jeu*) et que ces films ne s'inscrivent pas dans la vision gaullienne du conflit. L'ennemi intérieur est de plus en plus présent. Le processus de l'engagement, absent des films de la Libération, peut maintenant se déployer plus librement. Il sera particulièrement présent dans *Drôle de jeu* de Pierre Kast, qui sortira sur les écrans au début de mai 1968, après une avant-première à la télévision en avril. Ce long métrage prend cependant sa place un peu plus loin dans le temps. Même s'il peut être parfois utile de laisser tomber la chronologie au profit du regroupement thématique, le moment et le rythme des sorties permettent de saisir des alternances, des chevauchements, des ruptures dans le regard des cinéastes sur la guerre et la Résistance. Nous retournons donc volontiers à la logique que nous impose la chronologie.

---

137. Jean Rochereau dans *La Croix*, 16 avril 1967, considère que l'idée qui présidait au roman était la confusion des bons et des méchants, à la faveur des époques troublées; Michel Capdenac dans *Les Lettres françaises*, 13 avril 1967, pense que Costa-Gavras a édulcoré le débat moral.

Paris brûle-t-il? [138]

On a beaucoup écrit sur ce film qui, selon Sylvie Lindeperg, innove en démontrant la capacité que montre le pouvoir à récupérer à son profit ce grand projet dont l'initiative revient à des producteurs avisés[139]. *Paris brûle-t-il?* est un film à grand spectacle, une fresque historique de la libération de Paris, en août 1944. Les grands noms se bousculent au générique de cette superproduction distribuée par Paramount. Tout le montage financier s'est fait sous tutelle américaine. Le producteur, Paul Graetz, est français, alors que les scénaristes, Gore Vidal et Francis Ford Coppola, sont américains.

Le récit du film couvre la période qui va du 7 août 1944, au moment où le général Dietrich von Choltitz est nommé commandant du Groß-Paris, au 26 août, quand le général de Gaulle descend les Champs-Élysées. Exit le peuple de Paris, si présent dans le film *La Libération de Paris* (1944), ici nous frayons avec l'État-major. Seul le thème musical, très présent tout au long du film, affirme que le bal musette l'emporte de plus en plus sur la marche militaire. C'est une vision essentiellement gaullienne qui met les Forces françaises libres à l'honneur et minimise le rôle des Alliés. La division Leclerc est le héros du jour.

---

138. *Paris brûle-t-il?* (René Clément, 1965-1966, nb, 165 minutes). Copie VHS (SECAM), Vidéothèque de Paris, VDP 4909. Adaptation du livre *Paris brûle-t-il?* de Dominique Lapierre et Larry Collins, Paris, Laffont, 1964.

139. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 521. Elle en fait une analyse détaillée p. 521-545, à laquelle nous emprunterons. Voir aussi Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 372-376.

Sylvie Lindeperg nous renseigne sur les rapports de force qui se mirent en place au moment du tournage du film. Même si Lapierre et Collins se rangeaient du côté des gaullistes, les communistes, à travers la CGT et le Syndicat des techniciens, avaient en mains un levier appréciable. Le PCF est rassuré lorsqu'il apprend que René Clément a été préféré à Sydney Lumet et que le cinéaste de *La Bataille du rail* s'entoure d'anciens membres du Comité de libération du cinéma français, Louis Daquin, Roger Mercanton, Louis Wipf. Le parti délègue finalement Henri Rol-Tanguy comme conseiller historique auprès de Clément. Le PCF y voit aussi l'occasion de revenir à l'écran alors que la mort de Maurice Thorez, en juillet 1964, facilite une redéfinition de la ligne historiographique du parti au sujet de la Résistance[140].

Plusieurs critiques de cinéma s'attendaient au pire à cause de l'ampleur du projet, de la kyrielle de vedettes internationales, de la forte présence américaine dans le financement et la scénarisation[141]. Ils jugent cependant que René Clément a su contourner ces pièges et donner un grand film sur la libération de Paris. Les opposants au régime, eux, taxent le film de propagande électorale (*L'Observateur*, 2 novembre 1966), alors que *Candide* (28 novembre 1966) publie la traduction d'une critique féroce parue dans le *Time* américain. Au point où Michel Droit, dans *Le Figaro*

140.Sylvie Lindeperg, *op.cit.*, p. 522-525.

141.Voir entre autres *La Croix*, 28 octobre 1966; *Les Lettres françaises*, 3 novembre 1966; *Le Populaire*, 8 novembre 1966; *L'Humanité*, 2 novembre 1966.

littéraire (1er décembre 1966), prend la défense du film devant ce qu'il qualifie de complot ourdi pour le démolir.

On a procédé, dans ce film comme dans tous les autres, à une sélection des événements à montrer. La reddition de von Choltitz, par exemple, n'est pas dans le film. Les absents sont parfois gênants. C'est le cas, entre autres, pour Georges Bidault. Le *Canard enchaîné* (2 novembre 1966) demande : « Mais qui a tué Bidault? » Et Michel Duran d'écrire :

> Personnellement, je me fous de Bidault, mais le procédé manque de cette élégance que Clément met dans ses manières et son habillement. Et s'il prend des libertés avec l'Histoire, il reste au garde-à-vous devant le général.

Sont aussi absents les résistants de l'Hôtel de Ville, André Tollet et le Comité parisien de libération, Maurice Kriegel-Valrimont. L'absence de ce dernier, nous dit Sylvie Lindeperg, n'a pas ému le PCF outre mesure, Kriegel-Valrimont étant maintenant considéré comme un renégat depuis la grande purge de 1960[142]. La critique communiste se décline sur un mode varié. Samuel Lachize, satisfait dans l'ensemble, émet des réserves quant à l'apothéose, « aussi gaulliste que possible[143] ». C'est dans la petite presse résistante des communistes que se retrouvent les critiques les plus négatives. Comme ce fut le cas pour le film *Casablanca* (1951), la

---

142. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 536.

143. *L'Humanité*, 2 novembre 1966.

grande presse communiste et le petit journal des anciens FTP ne sont pas sur la même longueur d'onde.

France d'abord commence par publier une critique très négative du livre de Lapierre et Collins[144]. Le film est aussi pris à parti. Ainsi, Ady Brille, du Bureau national, lui reproche d'avoir montré l'insurrection comme une simple révolte spontanée sans qu'on sente la longue et patiente organisation de la Résistance[145]. Cette critique rejoint exactement celle du film *Casabianca* auquel on reprochait de n'avoir pas su montrer le *processus* de la Résistance, les noyaux actifs, le développement progressif de l'esprit résistant dans la population[146]. On répète que c'est l'insurrection qui a sauvé Paris, pas von Choltitz.

Dans ce même numéro de *France d'abord* (janvier 1967), il y a aussi l'opinion de Georges Charrière, secrétaire général de l'ANACR-Seine[147]. *Paris brûle-t-il?* soulève un vaste courant d'intérêt, écrit-il, et il ne faut pas s'en tenir à l'écart. Ce serait une occasion ratée. Ce film n'est pas un précis d'histoire, mais l'important est de savoir avec quels yeux le voit la jeunesse, ce qu'elle en tire, en quoi il sert ou dessert la Résistance. Depuis des années, poursuit Charrière, même à la télévision, on montre la

144. *France d'abord*, n° 723, avril 1966, p. 5.

145. *France d'abord*, n° 732, janvier 1967, p. 8.

146. *France d'abord*, n° 410, 7-14 juin 1951, p. 8.

147. L'Association nationale des anciens combattants de la Résistance (ANACR) est l'ex-Association des anciens FFI et FTP.

Résistance intérieure sous les traits d'aventuriers. Or, ce film montre que von Choltitz est un bourreau. Malgré les imprécisions du film, il n'apparaît pas comme un « bon général allemand »; il est pris dans un Paris insurgé, il n'est plus maître de ses mouvements. Le rôle de la Résistance intérieure est symbolisé par Rol-Tanguy, et les jeunes comprennent à chaque séquence que derrière chaque épisode il existe une direction, un organisme qui analyse et coordonne. C'est une attitude active que propose Georges Charrière.

> Au lieu de faire la fine bouche, que nos comités et Amicales aillent dans les cinémas où se joue le film, vendent nos livres et plaquettes traitant de la libération de Paris, diffusent un tract explicatif, prennent la parole pour expliquer ce qui manque.

Il n'y a pas que les anciens FTP pour se préoccuper de la jeunesse. Ce souci apparaît dans *Combat* (27 octobre 1966), où Henry Chapier reconnaît que cette page d'histoire est confuse pour les jeunes générations et qu'il faut savoir gré à Clément d'avoir préféré « un climat de vérité humaine à une reconstitution historique "magnifiée" »; pour les mêmes raisons, Jean Rochereau, dans *La Croix* (28 octobre 1966), voit dans le film de Clément « une remarquable contribution à l'Histoire sereine de demain ».

France d'abord nous rapporte aussi les propos de Willy Hohn, secrétaire de la Fédération des victimes du nazisme de RFA, au sujet de la présentation de *Paris brûle-t-il?* à Francfort pendant deux semaines, devant des salles combles. De nombreux jeunes assistent aux représentations. La critique allemande fut variée : tous les

journaux qui s'alignent sur la politique officielle du gouvernement de Bonn ont jugé le film négativement; ils l'ont accusé de ne pas suivre la « ligne » du livre et de falsifier le rôle de von Choltitz tel qu'il est connu en RFA[148]. Au cours des dernières années, on a tenté de faire de von Choltitz un adversaire de Hitler. Le film, selon la critique allemande, ne le présente pas comme le « gentleman » qui a prétendument sauvé Paris, mais comme quelqu'un qui s'est vu empêcher par la Résistance de faire brûler la ville. Dans la version allemande, plusieurs scènes ont été coupées, notamment celles montrant la brutalité de la soldatesque SS. Ce qui reste secoue toutefois les jeunes malgré tout. C'est positif, poursuit Hohn, car le cinéma allemand tente de survoler la période brune comme si elle n'avait pas existé.

Revenons à Paris : Claude Mauriac avait signé une critique très retenue dans *Le Figaro littéraire* (3 novembre 1966) en disant être emporté par ses propres souvenirs de l'insurrection. Ce sont ces images-là qui défilaient dans sa tête, mais il est particulièrement ému lorsqu'il voit apparaître à l'écran les images d'archives empruntées à *La Libération de Paris* et s'interroge alors :

> A quoi bon tant d'effort, de talent, d'argent? S'il faut pour que nous regardions enfin ce film avec émotion, reconnaissance, bonheur qu'il ne soit plus celui qu'à tant de frais on a tourné, mais ces bouleversantes et péremptoires images prises, au moment même, par les premiers reporters de Paris délivré?

148.Willy Hohn, « Brennt Paris? », *France d'abord*, n° 733, février 1967, p. 8.

Georges Sadoul aussi parle de ces images intenses, de ce film « prodigieux » applaudi à la fin de l'été de 1944 (*Les Lettres françaises*, 3 novembre 1966). Michel Duran, du *Canard enchaîné* (2 novembre 1966), voudrait revoir ce document.

> Et maintenant que l'énorme battage publicitaire fait pour lancer cette superproduction s'apaise, si on nous repassait le vrai film, authentique celui-là, de la libération de Paris, qui a été tourné par des opérateurs courageux? Ce reportage n'a cessé d'être pillé depuis (et encore cette fois par Clément). [...] Existe-t-il encore?

En effet, René Clément n'avait pas qu'à faire face aux difficultés déjà mentionnées, il avait encore à surmonter l'écueil de l'existence d'images d'archives très intenses, chargées de sens et très connues du public sur les événements mêmes qu'il mettait en scène. Il a choisi de s'en servir en insérant dans son film plusieurs scènes de *La Libération de Paris*, soit directement, et avec une fluidité remarquable tant par la maîtrise technique que par l'utilisation du noir et blanc, soit indirectement, en reconstituant avec exactitude des scènes du film original[149].

---

149. Nous comptons au moins sept passages dans lesquels ce sont des images d'archives qui furent utilisées : la vue en plongée sur le camion de troupes allemandes qui est attaqué et prend feu (55'); une scène sur les barricades (89'); des combats entre FFI et Allemands (99'); un combattant noir qui est blessé au bras (106'); un affrontement entre les chars et l'infanterie (118'-119'); les combats dans Paris à la fin du film (144' et 148').

Trois scènes furent reconstituées par Clément en reprenant presque exactement les actions, les angles de prise de vues, le rythme du document de 1944 : lorsque deux résistants, vus de dos, tirent d'un immeuble (54'); lorsqu'une résistante s'empare des armes de soldats allemands morts (59'); lorsque les infirmières et les brancardiers de la Croix-Rouge se faufilent sous un feu croisé pour ramasser les blessés (60'). Cette dernière scène sera aussi reprise dans *La Neige et le feu* de Claude Pinoteau (1991).

La scène de la résistante est à examiner de plus près. Dans *La Libération de Paris*, il n'y a qu'un soldat allemand et il est gravement blessé; il rampe dans la rue et s'effondre au bout de ses forces. On voit alors surgir une combattante qui vient lui enlever ses armes. Un camarade la suit immédiatement pour prendre les armes qu'elle a récupérées, et ils retraitent tous deux vers l'immeuble. Dans *Paris brûle-t-il?* (59'), la jeune femme doit d'abord passer le barrage de ses compagnons qui veulent l'empêcher d'aller récupérer ces armes. Les trois soldats sont morts, elle ramasse deux fusils et revient seule avec son butin.

Les images de 1944 ne sont pas plus violentes pour autant, mais elles montrent une femme sans état d'âme ni compassion quant à la condition immédiate du soldat. Nous ne savons pas ce qui est à l'origine de la décision de Clément de ne pas utiliser les images d'archives et de tourner cette scène autrement. Ce que nous pouvons toutefois signaler, c'est que, de façon générale, si le cinéma accepte le thème des femmes dans la guerre, il continue à préserver l'image des femmes dans la société, et cette image est essentiellement non violente.

Pour l'historien, les genres cinématographiques peuvent être peu significatifs. Toutefois, en ce qui concerne l'action des résistantes, ils s'avèrent riches de renseignements. Les combats de la libération de Paris forment un ensemble intéressant parce que le chercheur a à sa disposition des films de fiction (*Paris brûle-t-il?*, 1965-1966), des films documentaires (*La Libération de Paris*,

1944), dont les images ont été reprises dans plusieurs autres films documentaires ou dans des films de fiction, et des témoignages filmés des acteurs et des témoins de la semaine insurrectionnelle[150]. Le film documentaire montre des images de femmes parfois contrastées qui vont de l'infirmière à la combattante armée; le film de fiction est celui dans lequel l'image des armes utilisées par les résistantes et de leurs actes est la plus contrôlée. Cette image correspond généralement à la conduite et aux qualités jugées appropriées pour les femmes, y compris les résistantes, et ceci même dans les circonstances exceptionnelles de la guerre.

Claude Autant-Lara récidive

Le Franciscain de Bourges [151] sort sur les écrans en mars 1968. A travers les épreuves de Marc et Yves Tolédano, résistants arrêtés par la Gestapo et emprisonnés à Bourges, le film raconte l'histoire d'Alfred Stanke, soldat allemand de la Wehrmacht, mais surtout franciscain et infirmier de la prison. Il considère qu'il est de son devoir de chrétien de s'occuper des prisonniers, de les soigner, de les conseiller. Marc est finalement acquitté et libéré. Le dossier d'Yves, condamné à mort, sera acheté au prix fort par le père des

---

150. Voir les nombreux témoignages filmés regroupés sous le titre *A propos de la Libération de Paris*, série *Mémoires parisiennes*, à la Vidéothèque de Paris. Geneviève Camus raconte comment elle a rejoint un Groupe Franc. Elle y fait du secrétariat, la cuisine, mais aussi la fabrication de cocktails Molotov. Elle en a lancés sur un tank allemand qui a explosé. *A propos de la Libération de Paris*, Geneviève Camus (1989, couleur, 20 minutes), VDP3922.

151. *Le Franciscain de Bourges* (Claude Autant-Lara, 1967, couleurs, 110 minutes). Copie 35 mm de la Cinémathèque québécoise. Adaptation du livre de Marc Tolédano, *Le Franciscain de Bourges*, Paris, Flammarion, 1967.

jeunes hommes. Au moment des combats de la Libération, frère Alfred suit ses compatriotes dans la retraite vers l'Allemagne.

Ce récit est tiré du livre que Marc Tolédano a fait paraître pour rendre hommage à Aloïs Stanke, soldat et franciscain allemand, qui a soigné et aidé plusieurs dizaines de détenus français et permis aux prisonniers politiques de communiquer avec l'extérieur. Claude Autant-Lara surprend à nouveau dans ce registre, lui qui se fait plutôt taxer d'anticléricalisme. La critique est très négative, dans la presse générale et spécialisée : « fait divers édifiant », mélodrame pour *Le Monde* (2 avril 1968); « Grand-Guignol et mélodrame » pour *Télérama* (14 avril 1968); « apologétique à l'eau de rose » pour *Témoignage chrétien* (18 avril 1968); « complaisance dans le sordide » pour *Cinéma 68* [152]. Une nouveauté a frappé tout le monde : la représentation à l'écran de scènes de torture[153].

Henry Chapier, critique de *Combat* (2 avril 1968), énonce plus clairement ce qui le dérange dans ce film. D'un côté, le message d'Autant-Lara, sa façon de poser « des questions capitales sur la conscience chrétienne, le droit à l'insoumission, le choix entre la discipline nationale et la morale universelle ». De l'autre, sa façon de jouer sur la sensibilité, sinon la sensiblerie, en faisant appel aux émotions les plus élémentaires.

---

152. *Cinéma 68*, n° 128, août 1968, p. 117.

153. *Combat*, 2 avril 1968; « violence et cruauté » dans *Témoignage chrétien*, 10 avril 1968; « insistance qui frise la complaisance » dans *Les Échos*, 3 avril 1968.

Le film trouve cependant quelques rares défenseurs dans *La Croix* (6 avril 1968), *Le Canard enchaîné* (3 avril 1968) et *Le Figaro littéraire* (8 avril 1968), où Claude Mauriac écrit avoir été ému en profondeur par *Le Franciscain de Bourges*. Il signe une longue critique récusant les accusations de film « édifiant » qui ont fusé de toutes parts.

> Plus nous sommes touchés, plus aussi nous nous méfions. Pour qu'un film nous satisfasse, il faut que notre esprit reconnaisse ce que notre coeur nous a d'abord fait éprouver. Et nous avons raison, bien souvent, de tenir notre sensibilité en suspicion. Mais point devant de telles images. Tout cela est vrai: l'horreur mais aussi l'honneur, un seul Allemand témoignant pour l'homme, plus encore que pour Dieu, rachetant à lui seul les abominations de la Gestapo.

L'autre élément qui a dérangé est l'image du bon Allemand. Tolédano lui-même dit qu'il a pensé à ce livre pendant 23 ans, mais « les esprits n'étaient pas assez apaisés en France et en Allemagne pour recevoir ce que l'on pourrait appeler un message de réconciliation et de paix ». Il a écrit ce livre pour les jeunes, parce qu'ils comprennent difficilement cette époque et pour qu'ils sachent que « à côté de l'abjection du nazisme, il y avait des êtres simples à la bonté inépuisable. De sorte qu'on ne peut cultiver la haine d'un peuple[154] ».

Nous reconnaissons dans ce film des thèmes chers à Autant-Lara, dont celui de l'objection de conscience. Stanke n'est pas un

---

154.« Ce qu'ils n'ont pas dit : Marc Tolédano », *La Voix de la Résistance*, n° 119, mars 1967, p. 8.

objecteur, mais il agit de l'intérieur. « Au coeur des plus contradictoire contingences, [il choisit] de se distancer du clan des bourreaux »; ainsi est mis en évidence « l'inexcusable et criminel fondement de l'actuel devoir militaire fonctionnarisé[155] ». Autant-Lara attaque l'esprit froid et calculateur des militaires, de quelque côté qu'ils soient.

Les scènes de torture ont aussi beaucoup dérangé, car elles sont plus directes et violentes que ce qui a été vu par le passé. Autant-Lara utilise une alternance images-son-images d'une grand efficacité dramatique (10'-16'). D'abord quelques coups, puis une ellipse où la bande sonore prend le relais, alors que l'image montre un chien dans le corridor, puis le retour aux images des sévices. La torture et l'épuisement peuvent venir à bout de n'importe qui. Dans l'extrême violence des interrogatoires, le corps refait surface dans toute sa douleur. Les résistants que montre Autant-Lara sont humains, charnellement humains. Arthur Koestler écrivait ainsi des scènes terrifiantes dans *Arrival and departure* car, disait-il, les statistiques ne saignent pas.

Dans *Le Bois des Amants* (1960), Autant-Lara n'avait montré aucune violence physique de la part des Allemands. Ils étaient là, simplement, et cela exprimait toute la violence sous-entendue de l'occupation. La guerre niait tout ce que l'homme pouvait avoir d'amour, de bonté en lui. Dans *Le Franciscain de Bourges*, la bonté réussit à passer malgré la guerre. Elle dépend d'un individu et de

---

155.Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 141.

son engagement. Malgré la guerre, Alfred Stanke voudra l'exprimer. Le film montre une lueur d'espoir dans la folie de la guerre, mais cette lueur se trouve dans la foi et les valeurs du christianisme prises dans un sens de profond humanisme et nullement dans les valeurs séculières du patriotisme, du devoir civil et militaire. Si espoir il y a, il ne s'incarne pas dans les instruments de la puissance de l'État. Souvenons-nous de l'Algérie.

Une nouvelle partenaire : la télévision

Dans la semaine qui suit la sortie de ce film, la télévision française présente en avant-première, le 5 avril 1968, *Drôle de jeu*[156] de Pierre Kast. Le film, produit à 75 % par l'ORTF, sort sur les écrans dans la première semaine de mai 1968. Moment choisi, s'il en est, pour réfléchir sur l'action révolutionnaire. L'histoire se passe au printemps de 1944. François Lamballe, dit Marat, dirige un réseau de Résistance. Ce personnage est à l'image de Roger Vailland. Son opérateur radio a été dénoncé et arrêté. Le récit s'organise alors autour des membres du réseau et de l'organisation de leur vie; nous rencontrons des jeunes, membres des Jeunesse communistes, nous suivons Marat dans sa tournée de rendez-vous quotidiens, ici avec son chef gaulliste, Caracalla, alias Daniel Cordier, là avec un informateur de la SNCF, nous vivons l'organisation d'un sabotage ferroviaire avec des maquisards. L'essentiel se trouve dans les réflexions de Marat, en voix off, sur les actions, les motivations

156. *Drôle de jeu* (Pierre Kast, 1967-1968, couleurs, 114 minutes). Copie 35 mm de la Cinémathèque française. Adaptation du livre de Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Corrêa, 1945.

de chacun, y compris les siennes. Membre d'un réseau gaulliste, Marat se dit plus ou moins communiste et rejette, comme Vailland, tout puritanisme sectaire.

Joseph Daniel écrit que ce film « constitue tout entier une réflexion sur l'action révolutionnaire [et] la démarche politique[157] ». Pierre Kast s'est tenu très proche du texte de Roger Vailland qui, déjà en 1945, a fait dire à Henri Queffelec que si l'oeuvre est de qualité, « le procédé donne la sensation désagréable de manger de la cervelle crue - et pas lavée[158] ». Vailland est très présent dans *Drôle de jeu*, notamment son passé d'héroïnomane, son goût pour le libertinage, l'attirance et la distance face aux communistes. Entré en cure de désintoxication pendant l'hiver 1942-1943, Vailland avait demandé à Jacques-Francis Rolland de transmettre sa demande d'adhésion au parti communiste. Il voulait ainsi entrer dans la Résistance active. Les responsables du parti n'avaient pas vu en lui une recrue de choix[159]. C'est ce qui explique la ton de Vailland dans ce roman, tant pour dire qu'il aime le luxe et les plaisirs que pour peindre les responsables communistes en purs et durs. Kast mettra tout cela dans le film[160].

---

157. Joseph Daniel, *op. cit.*, p. 387.

158. *Esprit*, nouvelle série, n° 13, 1er décembre 1945, p. 973.

159. Yves Courrière, *Roger Vailland ou Un libertin au regard froid*, Paris, Plon, 1991, p. 272-275.

160. Vailland adhère au PCF en 1952, mais il est très écœuré par les révélations du rapport Khroucntchev. Il proteste ensuite contre l'intervention soviétique en Hongrie et prend ses distances avec l'activité militante. En 1959, il ne reprend pas sa carte de membre. Le roman a donc été écrit au moment où Vailland n'est pas encore membre du PC, et le film arrive non seulement après la mort de Vailland, en 1965, mais après qu'il s'en soit éloigné.

Dans une scène qui se déroule au cimetière du Père Lachaise, le personnage de Marat, tout en montant vers le mur des Fédérés, évoque ses amis d'avant-guerre, plusieurs drogués, maintenant morts : « Nous étions plus révoltés que révolutionnaires. » Aujourd'hui, le moment d'agir est venu. C'est la guerre, le fascisme. Il a fallu surmonter toutes les contradictions pour parvenir à cet engagement; il ne confond cependant pas Résistance et révolution comme un des jeunes communistes du réseau. La Résistance unitaire peut-elle porter la révolution? La Résistance est une victoire en soi. Le film se termine sur le récit, fait par Marat, de l'héroïque expédition des Dix-Mille[161]. En 1945, Vailland terminait son livre en écrivant que l'éthique de la Résistance est la même que l'éthique de la Révolution puisque le révolutionnaire est celui qui ne se résigne pas au malheur de l'homme[162].

Le film est bien accueilli à droite et à gauche[163], car on sait gré au cinéaste d'avoir adopté un ton austère et dépouillé, voire hautain, et d'avoir tourné le dos au bruit de bottes et de chars. Ce qui intéresse aussi beaucoup dans cette production est l'apport de l'ORTF. La collaboration cinéma-télévision est perçue ici comme très positive, puisqu'elle a permis à Pierre Kast de produire une

---

161.La référence historique renvoie à la retraite de plus de 10 000 mercenaires grecs à travers le territoire perse ennemi (401-400 avant J.-C.). Pendant cette marche-combat, ils durent affronter des conditions très difficiles, des peuples hostiles, et près de la moitié des Grecs périrent. Grâce au récit qu'en fit Xénophon, lui-même à la tête des mercenaires, la retraite des Dix-Mille entra dans l'histoire comme une grande victoire militaire grecque.

162.Roger Vailland, *Drôle de jeu*, Paris, Corréa, 1945, p. 263.

163.Critiques positives dans *L'Humanité*, 8 mai 1968; *Le Monde*, 10 mai 1968; *Le Figaro littéraire*, 13 mai 1968; *La Croix*, 12 mai 1968; *Les Lettres françaises*, 15 mai 1968; *Télérama*, 7 juillet 1968.

oeuvre sobre, personnelle, et d'échapper aux circuits production-distribution[164]. Jean de Baroncelli (*Le Monde*, 10 mai 1968) considère que c'est dans la mesure où elle accroît la liberté du réalisateur que cette alliance du cinéma et de la télévision se révèle bénéfique[165]. Le critique des *Nouvelles littéraires* (9 mai 1968) reproche cependant à Kast d'avoir gardé l'optique cinématographique et d'avoir peu tenu compte de l'optique télévisuelle; les compositions, trop complexes pour le petit écran, sont nettement avantagées par le grand écran.

L'Armée des ombres

Gaullistes et communistes se côtoient aussi de façon positive dans *L'Armée des ombres* [166], mais ils ne sont pas dans le même groupe, et le jeune communiste du camp de concentration est rapidement laissé en arrière, dans les 15 premières minutes du film, pour ne plus reparaître. Ce long métrage raconte l'histoire d'une poignée de résistants impliqués dans le renseignement et l'évasion, entre octobre 1942 et février 1943. En adaptant le livre de Kessel, Melville a choisi, comme pour ses adaptations du *Silence de la mer* et de *Léon Morin, prêtre*, de rendre le narrateur présent tant en

---

164.Gilles Plazy, *Combat*, 5 avril 1968 (jour de la diffusion à la télévision, sur la deuxième chaîne).

165.Les films *Mouchette* de Robert Bresson (1966) et *La Prise du pouvoir par Louis XIV* de Roberto Rossellini (1966) ont été produits dans des conditions analogues.

166.*L'Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969, couleurs, 137 minutes). Copie VHS (SECAM), Vidéothèque de Paris, VDP3413. Adaptation du livre de Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, Paris, Plon, 1963 [1943]. Ce livre, suscité par le général de Gaulle, a été publié pour la première fois à Alger en 1943, puis chez Pantheon Books à New York en 1944.

voix off qu'à l'écran. Le récit commence avec l'arrivée du résistant Philippe Gerbier, le narrateur, dans un camp d'internement français. Remis à la Gestapo et transféré à Paris, il réussit à s'évader de l'hôtel Majestic. Il reprend contact avec son réseau à Marseille et, avec deux compagnons du groupe, exécute le jeune homme qui l'a dénoncé. Un nouveau membre est recruté. Sans le savoir, il est le frère d'un chef de la Résistance, Luc Jardie.

Leur filière d'évasion rapatrie également des pilotes en Angleterre. Jardie et Gerbier profitent d'un passage en sous-marin pour se rendre à Londres, où Jardie est décoré par de Gaulle. Gerbier apprend alors l'arrestation d'un des hommes du réseau et rentre immédiatement en France. Mathilde devient alors son adjointe. C'est elle qui s'occupe de l'organisation interne, des planques, des relais et des communications. Gerbier s'étant bêtement fait arrêter lors d'une rafle dans un restaurant, elle le sauve de l'exécution en le faisant évader, mais arrêtée à son tour, elle doit choisir entre sa fille et son réseau. Prétendant reprendre des contacts, Mathilde est relâchée par les Allemands. Luc Jardie décide alors de l'éliminer pour lui éviter ce douloureux choix et convainc même ses compagnons que c'est ce que Mathilde veut, puisque sa foi lui interdit le suicide. Ils la suivent en auto, et elle est abattue sur le trottoir dans la dernière scène du film. Les quatre hommes ont tenu à être présents au moment de sa mort. Par des cartons sur le visage de chacun d'eux, le spectateur apprend que tous meurent avant la fin de la guerre, exécutés par les Allemands.

Melville a découvert le texte de Joseph Kessel en 1943 et a tout de suite nourri le projet d'en faire un film. Il considérait que *L'Armée des ombres* était « *le* livre sur la Résistance: c'[est] le plus beau et le plus complet des documents sur cette époque tragique[167]... » Kessel avait composé ce texte en se fondant sur ses souvenirs, son expérience, des récits de ses camarades qui allaient et venaient entre l'Angleterre et la France, et de documents communiqués par le BCRA[168]. « D'un récit sublime, merveilleux documentaire sur la Résistance, dit Melville, j'ai fait une rêverie rétrospective; un pèlerinage nostalgique à une époque qui a marqué profondément ma génération[169]. » Il a entremêlé ses souvenirs personnels avec ceux de Kessel.

Comme dans le livre, les personnages du film sont des personnages de compositions empruntant tour à tour un fait, une phrase, une action à plusieurs résistants. C'est essentiellement la Résistance gaulliste que connaissent Kessel et Melville. C'est elle qui est mise de l'avant, malgré la vision positive de la Résistance communiste. Comme dans les films de la Libération, il y a un personnage qui représente la droite antirépublicaine, germanophobe et patriotique. Ce n'est pas une Résistance unitaire comme dans *Drôle de jeu*, mais la famille gaulliste peut s'ouvrir assez largement sur la droite.

167.Rui Nogueira, *Le Cinéma selon Melville*, p. 202-203.

168.*La Voix de la Résistance*, n° 84, octobre 1963, p. 12. Le BCRA est le Bureau central de renseignement et d'action, dirigé par le colonel Passy. C'est le service de renseignement de la France libre.

169.Rui Nogueira, *op. cit.*, p. 203.

Ce film a la particularité d'être tout entier situé sous l'Occupation. Une époque fermée sur elle-même et sur les personnages, et dont le spectateur connaît la fin. Aucun des résistants ne survivra. A l'enfermement temporel correspond celui des résistants, isolés et dans l'insécurité. La tragédie aurait été encore plus marquée si Melville n'avait déplacé au tout début du film la séquence de la parade militaire allemande à l'Arc de Triomphe. qui devait être la séquence finale[170]. Placée à la fin, ce défilé d'une armée allemande toujours triomphante aurait donné l'impression que toutes ces morts étaient inutiles.

L'Armée des ombres renoue avec le fil de la collaboration d'État par deux scènes où s'effectue un passage direct des mains de l'autorité française à celles des occupants : la première quand Gerbier est remis aux agents de la Gestapo venus le chercher au camp d'internement (17'-18') et la seconde lorsqu'il se retrouve prisonnier des SS après avoir été pris dans une rafle par la Milice (103'). Il n'y a plus à marquer cette évidence de la collaboration des institutions, qui s'impose tout naturellement dans le récit, mais Melville reste bien en-deçà du livre en transformant certains passages importants qui révélaient l'esprit du régime de Vichy.

Au camp d'internement, la perspective du livre restait tournée vers la situation intérieure française alors que le film la déplace

---

170.CNC, CCFC, dossier *L'Armée des ombres*, lettre de Jacques Dorfmann à la Commission de contrôle, 16 septembre 1969, informant des coupes et modifications effectuées dans le film.

sur le conflit avec l'extérieur et les groupes nationaux. Quand Gerbier fait le tour du camp, il dit voir et entendre toutes les nationalités et toutes les langues : Russes, Polonais, Kabyles, Juifs de toutes nationalités, gitans, Yougoslaves, Roumains, Tchèques, Allemands antinazis, Italiens antifascistes, Espagnols antifranquistes (10'-11'). Dans le livre, Kessel décrit cette même scène du camp, lieu qui avait grandi dans le désordre au fur et à mesure « que les ordres de Vichy drainaient vers cette haute terre nue le peuple toujours croissant des captifs. [...] Il avait fallu toujours plus de place. »

> Pour les étrangers. Pour les trafiquants. Pour les francs-maçons. Pour les Kabyles. Pour les adversaires de la Légion. Pour les Juifs. Pour les paysans réfractaires. Pour les romanichels. Pour les anciens repris de justice. Pour les suspects politiques. Pour les suspects d'intention. Pour ceux qui gênaient le gouvernement. Pour ceux dont on craignait l'influence sur le peuple. Pour ceux qui avaient été dénoncés sans preuves. Pour ceux qui avaient purgé leur peine et qu'on ne voulait pas laisser libres. Pour ceux que les juges refusaient de condamner, de juger, et que l'on punissait de leur innocence...[171]

Racisme et iniquité du régime, indignité et servilité de la justice, ainsi se présente Vichy. Dans le livre, ce n'est pas Gerbier qui est remis à la Gestapo, c'est un vieil Autrichien qui avait rejoint la France après avoir fui de Vienne à Prague. Les autorités françaises le remettent aux Allemands. Il est emmené sur

171. Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, Paris, Plon, 1963, p. 19.

ces dernières paroles : « Terre française... gouvernement français... zone libre... asile...»[172]

Quant à l'image de la violence, deux pôles se font face: celui des résistants qui doivent rendre justice eux-mêmes et exécutent le traître Dounat en l'étranglant; celui des Allemands qui torturent les résistants à mort. Dans le premier cas, les trois hommes qui ont participé à l'acte sont bouleversés d'avoir été placés devant cette nécessité, mais les résistants n'ont « pas de prison pour [se] protéger des gens dangereux[173] ». Dounat n'a reçu aucun coup, n'a pas été maltraité; il a été mis à mort de la façon la plus contrôlée qui soit (34'-38'). D'avoir montré les hésitations et les émotions de ces hommes contribue, selon Gaston Haustrate, de *Témoignage chrétien* (9 octobre 1969), à une saine démystification de l'héroïsme, car Melville a osé décrire toute la difficulté du passage à l'acte. Dans le second cas, deux hommes du réseau sont aux mains des Allemands et subissent les pires traitements. La violence est inhérente au nazisme, elle ne l'est pas dans l'engagement résistant.

Les résistants y sont des êtres humains, pris dans une époque impitoyable. A nouveau, les deux extrêmes sont présents. D'un côté, un acte de sublimation des instincts dans un but altruiste, tel l'autodénonciation de Jean-François pour tenter de sauver Félix (85'); de l'autre, le réflexe de Gerbier qui va courir pour sauver sa peau au moment du jeu massacre auquel l'officier allemand préside

---

172. Joseph Kessel, *op. cit.*, p. 23.

173. *Ibid.*, p. 52.

dans le champ de tir (110'-112'). Sa tête lui dit qu'il ne s'abaissera pas jusque-là; son corps tente sa dernière chance. Gerbier est humilié d'avoir couru comme un lapin, mais il l'est encore plus après son évasion réussie, car Mathilde a planifié toute l'opération de sauvetage en misant justement sur ce réflexe. Elle aussi, comme l'officier allemand, savait qu'il courrait. Plutôt que d'introduire la profondeur psychologique de chacun des personnages, Melville a opté pour celle de la nature humaine. Au passage, les motivations de chacun sont restées sur le canevas et le film se concentre sur les actes[174].

Michel Duran titrait sa critique, très positive, « L'Armée des ombres (En pleine lumière)[175] ». Voilà, les ombres sont venues dans la lumière, mais elles retourneront dans l'ombre. Il y a bien un ailleurs, libre, c'est Londres. Malgré la présence du général de Gaulle dans une scène de la séquence londonienne, l'essentiel se passe dans la nuit française, où Gerbier replonge dès qu'il apprend l'arrestation de Félix. Il n'y a pas de chant patriotique. Il existe une cohérence dans la suite des actions de la vie clandestine, mais l'issue reste incertaine, et Melville centre son propos sur le drame qui habite implacablement chaque journée.

---

174. BIFI, CF, MA 2, scénario de *L'Armée des ombres*, 44 f. dactyl., s.d. Ce scénario est sans doute une des premières adaptations très libres du livre de Kessel. Chaque personnage est montré dans son milieu d'origine avant le regroupement dans le réseau, et Melville explique ce qui a motivé la révolte de chacun. Cela ne se trouve pas dans le film. Le livre de Kessel donnait très peu d'informations à ce sujet, sauf pour Mathilde et Luc Jardie.

175. *Le Canard enchaîné*, 17 septembre 1969.

Certains critiques ont détesté ce film. « Une "résistance" digne, compassée, pisse-froid [...] la résistance telle que jouée et vue par les gaullistes[176] ». Cette froideur devient cependant dignité, rigueur et gravité, pudique générosité, chez ceux qui ont aimé ce film[177]. Plus soucieux que les autres de la transmission de l'histoire, un journal de la petite presse résistante espère que *L'Armée des ombres* sera pour les jeunes « un témoignage de notre lutte pour sauvegarder la liberté et la dignité humaines, qu'il les incite à combattre toute volonté de domination par la force pour vivre dans un monde désarmé, pacifique et fraternel[178] ». Cet élan de pacifisme est provoqué par la guerre d'Algérie, mais ces propos ouvrent une fenêtre sur la décennie à venir. Au fur et à mesure que la génération de la guerre vieillit, l'héritage à transmettre va se centrer sur la liberté et la dignité. L'acte appartient au passé, à l'histoire; ce qui le fonde reste actuel. La logique de l'engagement est une chose, mais les raisons qui le provoquent et lui donnent sa finalité en sont une autre.

L'engagement est pourtant au coeur de la controverse entourant le film de Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la pitié*[179]. Ce miroir tendu par les auteurs à leur auditoire a eu un effet extraordinaire. Ophuls et Harris ont pris Clermont-Ferrand comme microcosme de la

---

176. *Les Cahiers du cinéma*, n° 216, octobre 1969, p. 63.

177. *Le Monde*, 16 septembre 1969, p. 16; *L'Express*, no. 949, 15-21 septembre 1969, p. 62-63.

178. *La Voix de la Résistance*, n° 139, janvier-février 1970, p. 7.

179. *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls, en collaboration avec André Harris et Alain de Sédouy, 1969-1971, nb, 250 minutes). Produit par SSR/TV Rencontre (Lausanne) et NDR (RFA).

France de l'Occupation et, à travers un choix de personnages, opposent histoire et souvenir. Tout le ressort dramatique du film, écrit Henry Rousso, repose sur le décalage entre l'image *objective* de l'événement, celle des actualités, et le récit *subjectif* des acteurs[180]. C'en est fini de la vision gaullienne d'une France résistante, vision consensuelle, unificatrice, voire thérapeutique. Les résistants l'ont toujours su, eux, que ce n'était pas *la* France mais *des* Français qui résistaient et, dans les livres, cela fait longtemps que cette vision est dénoncée. Alban Vistel écrivait en 1955 :

> Le temps est venu de démasquer un pieux mensonge qui, au fond, n'a trompé personne : En sa grande majorité, le peuple de ce pays fut bien peu mêlé, et bien fugacement, à l'événement. Sa présence y fut passive, sauf aux derniers instants. Dès lors, comment exiger qu'il garde une mémoire fidèle? De plus, comment se souvenir si, par delà l'anecdotique, l'essentiel n'a pas été perçu?[181]

Le danger, écrivait Stanley Hoffmann en 1972, était l'avènement d'un mythe contraire, celui d'une France lâche[182]. Cette crainte se révéla fondée. En 1988, l'historien américain John F. Sweets estime que le révisionnisme historique au sujet du fascisme français, de la collaboration et de la Résistance, processus important et nécessaire, est cependant allé trop loin[183].

180.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 122.

181.Alban Vistel, *Héritage spirituel de la Résistance*, Lyon, Lug, 1955, p. 58.

182.Introduction de Stanley Hoffmann pour la traduction anglaise du scénario, *The Sorrow and the Pity. A Film by Marcel Ophuls*, New York, Berkley Publishing Corporation, 1972, p. xvi.

183.John F. Sweets, « Hold that Pendulum! Redefining Fascism, Collaborationism and Resistance in France », *French Historical Studies*, vol. XV, n° 4, automne 1988, p. 732.

Le Chagrin et la pitié, tourné pour la télévision française, mais finalement produit par deux sociétés étrangères - SSR/TV de Lausanne et Norddeutsche Rundfunk de RFA -, est terminé en 1969. L'ORTF décide de ne pas en acquérir les droits de diffusion. Elle ne l'interdit pas, mais elle ne l'achète pas. Le résultat est le même. Louis Malle, qui venait de créer une petite maison de distribution avec son frère Vincent et Claude Nedjar, décide alors de le faire passer en salle[184] et c'est ainsi qu'en 1971 le documentaire sort sur grand écran dans une petite salle parisienne, le Studio Saint-Séverin, puis sur les Champs-Élysées où, en deux ans, 600 000 spectateurs le verront. La réception, sinon l'impact, de ce film se comprend dans la foulée de Mai 68.

Le film a suscité des débats passionnés, mais le mot clef de la critique concernant *Le Chagrin et la pitié* est « démythification ». Chacun, à droite comme à gauche, l'apprécie à sa façon. C'est ce qui fait dire à Henry Rousso que c'est « sans doute le premier film sur la mémoire de l'Occupation, plus que sur son histoire[185] ». Le film de Marcel Ophuls fait un usage inédit de l'entrevue filmée et du témoignage des protagonistes. Marc Ferro écrivait en 1973 que, dans ce film, la fonction du témoignage est de se substituer au commentaire et, en l'absence de cette médiation, l'explication historique apparaît terriblement authentique, comme dotée d'un supplément de vérité[186]. La confrontation des images

---

184.Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, p. 116.

185.Henry Rousso, *op. cit.*, p. 134.

186.Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, nouvelle édition 1993 [1977], p. 163.

d'archives et des témoignages s'est révélée un outil neuf et décapant qui a inspiré bien d'autres films de montage. Il ne faut toutefois pas croire que ce film arrive de nulle part. Après l'avoir vu, Joseph Daniel écrit :

> [...] il nous semblait regarder quelque chose qui ne nous était pas inconnu. Impression de déjà vu? Plutôt sentiment qu'un processus logique, dont les éléments s'étaient patiemment constitués sous nos yeux, venait à son terme. L'analyse que nous faisions, en 1969, des suites cinématographiques de la guerre d'Algérie et des conséquences de mai 1968, du cinéma au présent et de son refus de la mythologie gaullienne, nous paraît trouver dans *Le Chagrin et la pitié* sa vérification expérimentale[187].

Le Chagrin et la pitié clôt la période 1958-1971. Aboutissement d'une prise de conscience, refus d'une vision lisse du passé, primauté de la responsabilité individuelle qui traversera la réflexion historique et l'oeuvre de Marcel Ophuls, chacun a à réfléchir sur son engagement ou sa passivité. C'est ce qui en fait un film charnière. Le versant cinématographique des années 1970 sera irrigué par ces questionnements, ces regards en arrière souvent douloureux.

Bilan cinématographique

C'est surtout la Résistance intérieure organisée qui a été présentée tout au long des années 1960, sauf dans *Babette s'en va-t-en guerre*, *Normandie-Niemen* et *Un taxi pour Tobrouk*, où les FFL

187.Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 416.

sont à l'honneur. La majorité des films reste axée sur les réseaux et le renseignement. Ce sont des formes de Résistance qui, de près ou de loin, sont en liaison avec Londres. C'est de là aussi que vient l'aide extérieure lorsqu'elle est mentionnée, quoiqu'il y ait un officier américain de l'OSS dans *Le Jour et l'heure*. Les comédies affirment encore plus fortement la Résistance gaulliste dirigée de l'extérieur.

La Verte Moisson montre ce que pouvait avoir de précaire les débuts d'une propagande clandestine. Papillons, graffitis, tracts, c'est par ces moyens que plusieurs résistants ont commencé à agir. Les filières d'évasion sont de plus en plus souvent montrées à l'écran (*Le Jour et l'heure, La Ligne de démarcation, La Grande Vadrouille, L'Armée des ombres*). Cette forme de Résistance convient à une population plus sédentaire, et ce n'est pas un hasard si plusieurs femmes y sont associées, nous reviendrons sur ce point. Dans le petit monde des passeurs de la ligne de démarcation se côtoient des honnêtes gens et des profiteurs sans scrupules (*La Ligne de démarcation*). Les maquis représentent aussi un retour thématique important et c'est une image beaucoup plus positive qui en ressort (*Le Jour et l'heure, La Longue Marche, Un homme de trop, Drôle de jeu*). *Nous n'irons plus au bois* montre un maquis communiste et des combattants qui rêvent de la révolution prolétarienne. Il y a des déserteurs allemands et un résistant juif parmi eux[188]. Ce dernier film se conçoit aussi dans la foulée de Mai 68.

---

188. *Nous n'irons plus au bois* (Georges Dumoulin, 1968-1970, couleurs, 90 minutes). Je n'ai pu voir ce film. Ces informations proviennent du livre d'André Pierre Colombat, *The Holocaust in French Film*, p. 45.

Le patriotisme continue d'être un motif d'action, mais d'autres motivations, d'ordre plus personnel, tels l'amour, la complicité à l'intérieur d'un couple, le réseau familial, sont abordées (*La Chatte, Marie-Octobre, La Sentence, La Chatte sort ses griffes*). Des parcours sinueux sont exposés, comme celui de l'avocat Simoneau, dans *Marie-Octobre*, qui fut d'abord maréchaliste et en contact avec les cercles de Vichy avant de rompre en 1942 et de s'engager dans la Résistance. Un engagement essentiellement politique s'affirme dans *Drôle de jeu* et *Nous n'irons plus au bois*. Toutefois, tant que la guerre d'Algérie n'est pas finie, l'engagement résistant n'est abordé que de façon restrictive. Le rejet de l'insupportable, le respect des droits de l'homme, la validité de la lutte contre un régime d'oppression ne sont pas des motifs acceptables dans un tel contexte.

L'individualisation des personnages, déjà amorcée dans la période précédente, continue d'être très actuelle. Le même phénomène touche maintenant les références historiques, de Gaulle est représenté dans *Babette s'en va-t-en guerre* et dans *L'Armée des ombres*. De cette tendance à l'individualisation découle d'autres caractéristiques des films de cette période. La dramatisation du sort des résistants qui sont plus souvent maltraités, torturés, exécutés. Les scènes de torture sont plus explicites (*Le Franciscain de Bourges* et *L'Armée des ombres*). L'individualisation des personnages permet aussi de suivre plus aisément la vie de tous les jours, comme dans *Drôle de jeu* ou *L'Armée des ombres*, et permet d'introduire plus facilement les motivations personnelles.

Le thème de l'enfermement se décline sur plusieurs modes, du huis clos (*Marie-Octobre, La Nuit des espions, La Sentence*) au récit circonscrit à la période de l'Occupation (*La Chatte, L'Armée des ombres*); le repli des groupes sur eux-mêmes, soit qu'un des membres trahisse le réseau (*La Chatte, La Chatte sort ses griffes, Marie-Octobre, L'Armée des ombres*), soit que les résistants doivent rendre justice eux-mêmes (*La Chatte, La Chatte sort ses griffes, Drôle de jeu, L'Armée des ombres*).

Certains films font des emprunts à des films plus anciens, tels *La Chatte sort ses griffes*, qui va puiser dans *La Bataille du rail*, ou *La Planque* qui rappelle *Un ami viendra ce soir* par son utilisation de la folie et son propos sur la dignité des malades mentaux. Ce regard en arrière touche aussi les oeuvres écrites. Deux titres anciens vont inspirer une adaptation cinématographique : *Drôle de jeu*, publié en 1945, et *L'Armée des ombres*, publié en 1943.

L'armée française, attentiste, continue à être perçue plutôt négativement, alors que le propos critique tend à déborder les frontières pour embrasser l'armée en tant qu'institution. Ce propos, qui dénonce pêle-mêle armée française et armée allemande, a pour cible la guerre d'Algérie dans le cas des *Honneurs de la guerre*, et la guerre en général ainsi que les militaires de tous bords dans *Le Bois des amants* et *Le Franciscain de Bourges*. *Normandie-Niemen* pose le problème de l'obéissance dans les rangs de l'armée d'Afrique au moment où le vichysme y régnait en maître.

Pour notre thématique sur la Résistance et les résistants, deux éléments de la période 1958-1971 permettent une compréhension nouvelle des années de guerre et du phénomène de la Résistance : la définition de Vichy et la place des femmes dans la Résistance. Ni l'un ni l'autre ne constituent des enjeux ressentis de façon urgente, alors que le devant de la scène est occupé par la guerre d'Algérie, les questions de politique étrangère et la forte présence du général de Gaulle.

La définition de Vichy enrichit la définition de la Résistance. La lutte pour la liberté et la dignité devient de plus en plus l'objet de l'engagement, l'idéal qui l'a inspiré. Cette définition signale aussi un repli sur la France et les ennemis de l'intérieur. Il a été possible, pendant les années 1958-1963, de suivre ce fil conducteur plus inattendu. D'abord facteur de confusion, comme dans *Marie-Octobre*, *Normandie-Niemen*, *Un taxi pour Tobrouk*, Vichy acquiert un contenu idéologique beaucoup plus précis dans *Léon Morin, prêtre*, *La Planque* et *Le Jour et l'heure* alors que sont affirmés non seulement la collaboration d'État, mais aussi le partage d'idées contraires à la dignité. Vichy est passé à l'ennemi. C'est dire que la vision que présentait Robert Aron dans son *Histoire de Vichy*, publiée en 1954, n'a pas franchi le pas au cinéma. Une vision qui reposait sur l'argument que les gaullistes et les pétainistes avaient agi en patriotes et que le vilain était Laval; cette thèse politiquement apaisante s'ancrera dans l'historiographie des années à venir.

Dans cette série de films, la mise en place de la compréhension de Vichy se fait par rapport à l'Allemagne, Vichy au service des Allemands, Vichy partageant les valeurs de l'occupant. Paradoxalement, le face à face de *Vive la liberté!* (1946) semblait aller plus loin en faisant dire aux deux personnages qui s'affrontaient que s'ils ne partageaient pas les mêmes idées, cela ne les empêchaient pas d'être tous les deux Français à part entière. Néanmoins, le poids institutionnel de la collaboration devient tangible. Les cercles incluent l'administration, la magistrature, la police; la hiérarchie s'alourdit. Elle deviendra un acteur essentiel dans les années 1970. Les camps d'internement français sont aussi bien en évidence dans *L'Armée des ombres*.

En ce qui a trait aux résistantes, elles apportent une autre dimension à la définition de la Résistance. Le cinéma est souvent analysé en fonction d'une grille politique où les pôles communiste et gaulliste s'affrontent ou coexistent plus ou moins facilement. La vision gaullienne est considérée comme celle qui domine les années 1960. Il n'y a pas que cette dimension qui compte. Deux phénomènes concernent les résistantes : elles prennent place parmi les personnages principaux de plusieurs films (*La Chatte, Marie-Octobre, Babette s'en va-t-en guerre, La Sentence, La Chatte sort ses griffes, Le Bois des amants, Léon Morin, prêtre, Le Jour et l'heure, L'Armée des ombres, Nous n'irons plus au bois*); les mères de familles deviennent des héroïnes (*La Sentence, Le Bois des amants, Le Jour et l'heure, L'Armée des ombres*). Elles participent à l'organisation de la Résistance et à des attentats, elles tiennent

des lieux de refuges et des relais, elles s'occupent des services sociaux de la Résistance. Si le statut familial est clair, la vie familiale, elle, reste plutôt à l'arrière-plan, sauf dans *Le Jour et l'heure*. Il faudra attendre ensuite *Blanche et Marie* de Jacques Renard, en 1985, pour pénétrer vraiment à la maison et y faire vivre les femmes, mères et résistantes.

La présence plus importante des résistantes va contribuer à accentuer le caractère civil d'une grande partie de la Résistance. Cette présence constitue un des jalons les plus discrets, mais efficaces, du renouvellement de l'image des résistants. Ses prolongements se feront sentir pendant les deux décennies à venir. L'introduction des préoccupations de la vie quotidienne contribue plus qu'on ne le pense de prime abord à ramener le monde des résistants vers celui des simples mortels, et ne pas tenir compte du quotidien des femmes dans la Résistance équivaut, selon l'historienne américaine Margaret Collins Weitz, à une distortion de l'histoire[189].

Dans *La Sentence* (1959), la mère qui est retenue en otage dans une cave, et qui va être exécutée à la fin du film avec ses compagnons de lutte, répond à celui qui lui demande ce qu'elle ferait si elle était libérée qu'elle irait finir son repassage. De plus en plus, des préoccupations journalières comme manger, se vêtir

---

189.Margaret Collins Weitz, *Sisters in the Resistance. How Women Fought to Free France, 1940-1945*, New York, John Wiley & Sons, 1995, p. 20. Pour saisir toute l'importance de ces préoccupations quotidiennes, voir Dominique Veillon, *Vivre et survivre en France 1939-1947*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1995, et Dominique Veillon et Jean-Marie Flonneau, dir., *Le Temps des restrictions en France (1939-1949)*, *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 32-33, avril 1996.

et prendre soin des enfants vont s'entremêler avec les actions et la participation dans la Résistance.

Les années 1960 auraient connu ce regain du cinéma sur la Résistance en raison du retour du général de Gaulle au pouvoir. Cet événement est certainement un facteur important de la réanimation du sujet, mais il faut toutefois y ajouter l'arrivée à l'âge adulte d'une nouvelle génération qui ne se définit plus entièrement par rapport à la guerre et qui subit de plus en plus l'influence américaine. Le rappel paraît essentiel, car la recrudescence des titres sur la guerre et la Résistance est également perceptible dans d'autres pays européens, dont l'Italie, l'Allemagne, la Pologne et la Grande-Bretagne, à la fin des années 1950[190]. L'éloignement dans le passé semble avoir un effet généralisé, et la guerre reste donc un repère essentiel pour tous les pays européens, vainqueurs ou vaincus.

Dans le champ cinématographique, quatre éléments sont à retenir : la Nouvelle Vague, les nouveaux équipements (caméra et prise de son), la mise en place de réseaux de distribution parallèles et le développement de la télévision. Les cinéastes de la Nouvelle Vague, dont les ténors sont issus de la critique cinématographique, ont bousculé les règles traditionnelles de l'entrée dans la profession, règles sévères qui freinaient le

---

190.Ainsi, quatre films anglais ont un lien avec la France : *The Man who never was* (1956); *Seven Thunders* (1957); *Carve her name with pride* (1958); *Circle of Deception* (1960). En Pologne, deux films d'Andrzej Wajda sont produits : *Une fille a parlé (Pokolenie)* en 1955 et *Kanal* en 1957. D'Italie, arrive *General Della Rovere* (1959). L'Allemagne produit plusieurs longs métrages sur la guerre, dont au moins une dizaine de titres entre 1955 et 1960.

recrutement de nouveaux talents. Ces cinéastes, les Chabrol, Truffaut, Godard, ne se sont pas intéressés à ce moment au sujet qui nous occupe, mais leur tentative d'expression personnelle a donné un coup de fouet au milieu cinématographique français et a eu des ramifications à l'étranger.

Entre 1958 et 1962, près d'une centaine de cinéastes réalisaient un premier long métrage. Ces oeuvres se fondaient sur des éléments économiques, techniques, esthétiques. La rapidité de tournage de ces films à petits budgets, en décors naturels, rendait la technique approximative, recherchant parfois la facilité. La rupture de ton régnait en maître[191]. Les thèmes étaient fortement individualistes, se voulaient apolitiques et désinvoltes. Le phénomène Nouvelle Vague s'essouffla dès le début des années 1960, et la plupart des cinéastes se dirigèrent vers la production télévisuelle ou vers des productions cinématographiques classiques. Tout le monde ne peut pas être un Godard qui, lui, continuera l'exploration formelle et s'engagera toujours plus avant dans la contestation politique.

Michel Marie considère que la rupture qui marque le cinéma au tournant des années 1960 est liée à l'oeuvre de Jean Rouch. L'utilisation de matériel léger, le son direct, vont amener une nouvelle manière de concevoir la fiction et réactiver profondément le courant documentaire. C'est la séparation entre film documentaire et film fictionnel qui s'est trouvée déplacée à la suite

---

191.Francis Courtade, *Les Malédictions du cinéma français*, p. 272.

d'innovations techniques. Ce renouveau de l'approche documentaire a produit des films tels que *Le Chagrin et la pitié* [192]. Ces développements auront d'autres conséquences dans la décennie à venir.

Un changement d'intérêt touche également la distribution. En mai 1962 est publié un *Manifeste pour un cinéma parallèle* [193], dans lequel de jeunes réalisateurs se proposent d'aborder de front quelques sujets tabou en France :

> L'Algérie ou l'avortement, l'armée ou les communistes, les ouvriers ou le clergé, la sexualité ou les vieillards, autant de sujets qui heurteraient un conformisme béat et contre lesquels veille la Censure, la censure du pouvoir comme la censure de l'argent.

Ils s'élèvent contre la répression, l'interdiction. Seul le public peut juger, disent-ils, mais la production cinématographique en France est tellement structurée que notre moyen d'expression passe par une série de laminoirs. Ces jeunes réalisateurs refusent un tel sort et proclament qu'un cinéma parallèle entre aujourd'hui dans le domaine des possibilités concrètes.

> La France de 1962 fourmille de petits organismes culturels : ciné-clubs, sections de comités

---

192.Michel Marie, « L'art du film en France depuis la Nouvelle Vague », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977, p. 55-56. L'oeuvre de Jean Rouch doit énormément au cinéaste Michel Brault. Ces nouveautés techniques, caméras et équipement de prise de son plus légers, sont développées en grande partie à l'Office national du film du Canada et permettent de capter des scènes auparavant inaccessibles. La mobilité de cet équipement va révolutionner l'usage du film pour la télévision et influencer les cinéastes au Canada et à l'étranger. Michel Brault utilise ce matériel dès 1958 et Jean Rouch le voyait comme un apport majeur.

193.Publié en juin 1962 dans *Positif*, n° 46. Cité par F. Courtade, *op. cit.*, p. 261-263.

> d'entreprises, amicales, sections de syndicats, comités de défense, groupes, groupuscules et chapelles. Ces organismes sont privés. Ils sont libres, chez eux, de dire et voir ce que bon leur semble. Ils sont placés en dehors du circuit de l'argent, de l'étau du profit et échappent ainsi, ne serait-ce que partiellement, à ces contraintes qui étranglent la liberté d'expression.

Ils n'ont pas d'argent, ni d'autorisation, mais ils font le pari de réussir en demandant que les spectateurs, par milliers, leur envoient une modique somme (10F) et que des organismes privés leur achètent une copie de leurs films. Ces films deviennent donc publics, « malgré tous les chiens de garde ». Ainsi seront diffusés des films sur l'Algérie, sur le difficile retour à la vie civile, etc. La distribution parallèle est au point à ce moment. Francis Courtade voit dans cette prise de conscience un tournant et « l'événement véritable » de cette époque du cinéma français[194].

Cette effervescence, qui se prolonge tout au long des années 1960, permet de comprendre la production et la diffusion d'un cinéma contestataire. Un film comme *Les Honneurs de la guerre* s'inscrit dans cette perspective. A plus long terme, Joseph Daniel s'interroge sur la portée et l'audience de ces films, surtout ceux sur l'Algérie. Il aurait fallu, pour qu'ils aient un retentissement maximal, qu'ils obtiennent le soutien du PC et de la CGT, mais ces derniers n'ont guère appuyé ces tentatives. Ils les jugeaient trop individualistes, elles ne faisaient pas référence à leur lutte et paraissaient les « tourner sur leur gauche[195] ».

194.Francis Courtade, *op. cit.*, p. 264.

195.Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, p. 346.

Les années 1960 restent cependant une période de recherches et d'inventions quand on tient compte des essais pour renouveler, sinon contourner, les façons de faire établies. La coopération avec la télévision fait partie de ces essais, alors que la fréquentation des salles passe de 411 millions de spectateurs en 1957 à 260 millions en 1965 et à 185 millions en 1970. Dans son étude sur l'histoire de la télévision française pour la période 1958-1969, Jérôme Bourdon indique les caractéristiques très fortes de l'époque : un taux d'équipement des ménages qui fait bondir les statistiques de 6,1 % en 1957 à 57 % en 1967; un taux de croissance à son maximum; un régime politique avec un exécutif fort et stable, et une surveillance politique plus présente. De Gaulle avait une conception claire de ce que devait être la télévision : un outil national, un « instrument de soutien de l'esprit public », avant d'être une source de divertissement ou de profit[196].

La télévision française, poursuit Jérôme Bourdon, rejettait toute rationalité commerciale; elle était un projet pédagogique; elle avait le souci de promouvoir la télévision comme un art culturel légitime et de faire des oeuvres de télévision. C'est ce projet qui guide les réalisateurs jusqu'aux changements de 1964. En 1964-1965, des préoccupations d'audience et des préoccupations commerciales commencent à poindre. Rappelons que la deuxième chaîne de télévision entre en ondes en avril 1964.

---

196. Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision française de 1958 à 1969 ou « le monopole du Général »*, thèse de doctorat en histoire du XX^{e} siècle, Institut d'études politiques de Paris, 1988, p. 18-19.

Jérôme Bourdon consacre une grande partie de son étude aux professionnels qui font la télévision. La plupart des réalisateurs sont jeunes, la moyenne d'âge se situant autour de 28 ans en 1960. C'est la génération de la Libération. Ils partagent l'idéal de service public, mais cet idéal peut s'ancrer aussi bien à droite qu'à gauche. Plutôt que communistes, ils sont nationaux et soucieux de transmettre la culture et de favoriser l'expression des classes défavorisées. L'héritage politique de la Résistance et de la Libération est toujours très vivant parmi eux. Albert Ollivier et Jean Chauveau, qui ont tous deux combattu dans la Résistance, se retrouvent à la direction de la télévision. Ollivier partageait l'idéal de mission culturelle, il avait un goût prononcé pour la grande fiction historique ou littéraire et il entendait ouvrir la profession à d'autres réalisateurs, notamment aux grands du cinéma[197].

On comprend mieux l'attrait de la télévision souligné par la critique lors de la sortie de *Drôle de jeu*. Elle offre des avantages, une certaine liberté et un rayonnement différents. Son impact se mesure au refus de l'ORTF d'acquérir le documentaire de Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la pitié*, produit pour la télévision et qui devra sortir en salles pour être connu du public, un public forcément restreint sur le moment, lorsqu'on compare l'audience d'un passage en salles par rapport à celle d'un passage à la télévision. Au moment de l'apparition de la deuxième chaîne, le nombre de longs métrages diffusés double et le cinéma y verra finalement une

197. Jérôme Bourdon, *op. cit.*, p. 337, 347-348, 352-353 et 362.

concurrence déloyale[198]. La télévision, en devenant, seule ou en coproduction, le plus important producteur de films en France, permet cependant à des studios cinématographiques de survivre ainsi qu'à des acteurs de travailler plus souvent et de se faire connaître d'un large public[199]. La pénétration étrangère à la télévision nous renvoie un instant au thème de l'américanisation, même si les États-Unis sont eux-mêmes entrés dans une zone de turbulence. Pendant les années 1960, la France ne discute plus d'un futur américanisé; elle est maintenant aux prises avec les transformations de la société de consommation[200].

Il faut inclure dans ce bilan cinématographique les développements théoriques de la décennie, car ils cumulent diverses préoccupations, dépassant ainsi largement le seul champ de la théorie du cinéma. La critique cinématographique est bouleversée pendant la période 1958-1971. C'est le structuralisme qui caractérise les années 1962-1968, suivi par un fort courant marxiste après les événements de mai 1968. L'idée que le film n'est pas une création mais un produit, et que sa dimension essentielle est idéologique, va nourrir la pratique cinématographique de certains cinéastes des années 1970. C'est le film comme acte politique. Le sujet qui nous intéresse - la Résistance - sera touché par cette nouvelle perception.

---

198. 128 films en 1960; 277 en 1965; 319 en 1968. Les films étrangers occupent 50 % du temps d'antenne en 1960 et 61,4 % en 1968. Jérôme Bourdon, p. 510-511.

199. *Le Film français*, n° 1040-1041, Spécial Cannes 1964, p. 77.

200. Richard Kuisel, *Seducing the French*, p. 186.

Reconstruisons rapidement ce continuum théorique. C'est la linguistique qui se trouve en amont de cet important courant d'idée des années 1960[201]. Le structuralisme, qui analyse le langage en termes de structures et de systèmes, réussit à sortir du champ linguistique pour transformer, entre autres, les approches de l'anthropologie et du cinéma. La sémiologie du cinéma va d'abord saisir les outils méthodologiques du structuralisme : la segmentation du film en unités minimales et leur classification. Dans un deuxième temps, elle va se tourner vers les structures profondes qui génèrent et sous-tendent l'objet observé.

Le passage s'effectue ainsi vers les structures sociales et politiques. C'est à ce moment que se comprennent les emprunts à la psychanalyse, car il s'agit de pénétrer les profondeurs de l'inconscient, d'en comprendre les refoulements. Les études d'auteurs, qui représentaient déjà un courant important de la critique cinématographique française, vont s'étendre aux études de genres et utiliser largement la théorie et la méthode structuraliste tout en scrutant minutieusement le film afin de découvrir ce qu'il pourrait involontairement divulguer.

Ce mouvement se déploie partout en Europe mais, en France, les *Cahiers du cinéma* et *Positif* jouent un rôle de pionniers dans l'étude de la production hollywoodienne selon les genres, tel le

---

201.Voir à ce sujet Guy Gauthier, « 1962-1968 : la flambée structuraliste », *Histoire des théories du cinéma*, *CinémAction*, n° 60, juillet 1991, p. 94-107; David Bordwell, *Making Meaning*, surtout le chapitre 4, « Symptomatic Interpretation », p. 71-104. Pour une critique de ces approches, voir Paisley Livingston, « Film and the new psychology », *Poetics*, n° 21, 1992, p. 93-116.

western. Comme la majorité des études d'auteurs, écrit David Bordwell, la critique des genres minimise le style visuel au profit des thèmes récurrents; le genre cinématographique devient un ensemble de sujets, de thèmes, de valeurs historiquement et idéologiquement structurés[202].

Après avoir inclus certaines avancées structuralistes au début des années 1960, les *Cahiers du cinéma* évoluent vers un structuralisme politisé à la fin de la décennie et se tournent vers les relations entre le film et l'idéologie dominante[203]. Le tournant des années 1970 voit donc confluer des théories différentes qui ont traversé les années 1960 : le structuralisme de Claude Lévi-Strauss, la sémiotique de Roland Barthes, la psychanalyse de Jacques Lacan, le marxisme de Louis Althusser. C'est tout au long des années 1960 que Christian Metz pose les fondements d'une sémiologie du cinéma.

Il faut mentionner que dans ce foisonnement de réflexions sur le film s'inscrit une autre approche, celle que Marc Ferro développera surtout pendant les années 1970 et 1980, mais dont il pose un premier jalon en 1968[204]. Le film conçu comme une contre-analyse de la société. Pour Ferro, la relation cinéma-histoire analyse à la fois la fonction du cinéma dans l'histoire, sa relation avec les sociétés qui le produisent et le consomment, le processus

---

202.David Bordwell, p. 79-80.

203.*Ibid.*, p. 83-84.

204.Marc Ferro, « Société du 20^{e} siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, n^{o} 23, 1968, p. 581-585.

social de création des films, le cinéma comme source et foyer de l'histoire[205].

En 1969, la création d'une nouvelle revue, *Cinéthique*, va déplacer le débat concernant le cinéma sur le terrain idéologique. Maoïste, *Cinéthique* considère les *Cahiers du cinéma* comme une revue réactionnaire et elle veut désormais analyser le film à partir des fondements de la science marxiste-léniniste. Son projet est de « travailler à une théorie du cinéma inscrite dans le champ ouvert par le matérialisme historique et par le matérialisme dialectique[206] ». Pour *Cinéthique*, les bases théoriques qui peuvent fonder scientifiquement une théorie du cinéma sont le matérialisme (historique et dialectique), la psychanalyse et la sémiologie. Quand un auteur de film s'exprime, c'est l'idéologie d'une classe qui s'exprime dans ce qu'il dit. A *Cinéthique*, on parle donc du film en termes de petit-bourgeois, de lutte du prolétariat, de « dialectisation du rapport photos-textes »[207]. Il n'y a pas d'autre mot que sectaire pour qualifier l'état d'esprit qui règne à *Cinéthique*. Au comité de rédaction, ceux qui ne sont pas en accord avec la « ligne » sont exclus. Les façons de faire sont ici plus inspirées du léninisme que du marxisme.

Les *Cahiers du cinéma* vont bien sûr répondre, et un débat-combat s'engage au début des années 1970. Dans les *Cahiers*, on sent

---

205. Marc Ferro, « Le cinéma au service de l'histoire », *Cinémaction*, n° 60, juillet 1991, p. 172.

206. *Cinéthique*, n° 6, janvier-février 1970, p. 4-6.

207. *Ibid.*, p.8.

que ça ne vient pas aussi facilement que chez *Cinéthique*, mais le vocabulaire, la langue de bois, est de circonstance. On y parle notamment de la censure cinématographique comme devant être pensée dans sa détermination de classe, car le film est un épisode de la lutte des classes « dans le champ cinématographique de la superstructure idéologique[208] ». L'ambiance intellectuelle est devenue étouffante. Vingt ans plus tard, jaugeant cette période 1970-1972, Daniel Serceau écrit :

> Toute une génération qui, jusque-là, ne jurait que par Bazin, Heidegger ou, dans les cas les plus avancés, Hegel, est entrée en politique, avec pour seuls bagages des bribes de Engels, quelques pans de Marx, un peu plus de Lénine, quelques traces de Staline et pas mal de Mao[209].

Malgré des dérives qui nous font parfois perdre de vue le film lui-même, il était essentiel de présenter ces développements, car ils se retrouveront à l'arrière-plan de nombreuses critiques de films dans la période 1972-1983 et seront aussi présents dans la volonté même de choisir le film pour s'exprimer sur le passé. Une démarche consciente d'expression politique dans le cadre d'une structure bien précise. Cette démarche, on pense à celle du cinéaste Frank Cassenti, par exemple, veut inclure les acquis de la psychanalyse comme ceux de la compréhension de la structure sociale.

---

208. *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 5.

209. Daniel Serceau, « 1970-1972 : la querelle de l'impression de réalité », *CinémAction*, n° 60, juillet 1991, p. 108.

Bilan historiographique

La bibliographie de la Résistance s'enrichit d'un nombre considérable de publications. Sans vouloir reprendre à nouveau des bilans historiographiques qui ont été bien faits ailleurs[210], retenons cependant que cette période se caractérise par une nette volonté d'historisation du sujet Résistance. Dans cette décennie, 1964 est une année clef. Ce tournant concerne autant la mémoire savante que la mémoire courante, explique Jean-Marie Guillon, alors que le pouvoir réactive le légendaire unitaire, que le PCF s'engage dans une tentative de refondation historique à partir de la Résistance et que les héritiers des mouvements tiennent à faire entendre leur voix[211]. Beaucoup de récits donc, mais également des études nouvelles[212]. C'est aussi une année commémorative et, pour la première fois, la *Bibliographie annuelle de l'Histoire de France* s'ouvre aux années de guerre. La résurgence du thème au cinéma est

---

210.Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, Paris, Institut pédagogique national, 1964; Jean-Marie Guillon, « La Résistance, 50 ans et 2000 titres après », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, p. 27-43; Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, « L'historisation de la Résistance », *Esprit*, n° 198, janvier 1994, p. 19-35; Pierre Nora, « Gaullistes et communistes », *Les Lieux de mémoire*, III. *Les France*, 1. *Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 347-393; Paula Schwartz, « Résistance et différence des sexes : bilan et perspectives », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 1, 1995, p. 67-88; Annie Kriegel, « L'historiographie du communisme français : premier bilan et orientation de recherches (1970) », annexe 1, *Les Communistes français 1920-1970*, Paris, Seuil, nouvelle édition 1985 [1968], p.371-382; Stéphane Courtois, « Luttes politiques et élaboration d'une histoire : le PCF historien du PCF dans la Deuxième Guerre mondiale », *Communisme*, n° 4, 1983, p. 5-26.

211.Jean-Marie Guillon, « La Résistance, 50 ans et 2000 titres après », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, p. 33.

212.Par exemple : Jacques Delarue, *Histoire de la Gestapo*, 1963; Henri Noguères, *Histoire de la Résistance en France* dont les deux premiers tomes paraissent en 1967 et 1969; Jacques Delperrie de Bayac, *Histoire de la Milice*, 1969; Marie Granet, *Ceux de la Résistance*, 1964; René Hostache, *Le Conseil National de la Résistance*, 1958; Claude Bellanger, *La Presse clandestine 1940-1944*, 1961.

concomitante d'une augmentation des publications, mais les lignes de force ne coïncident pas en tous points. C'est cependant le cas pour l'historiographie gaulliste et la mémoire de cette Résistance au cinéma. L'hégémonie de la mémoire gaulliste atteint son point culminant au cours des années 1960[213].

Aux livres, aux films, s'ajoutent d'autres représentations de l'histoire, telle l'organisation d'une semaine parisienne de la Résistance en avril 1968 qui se tient à la Mairie du IX^{e} arrondissement de Paris. Les thèmes sont fortement centrés sur la France libre[214]. Le point essentiel à retenir dans cette exposition est la Résistance dirigée de Londres. L'Association des Français libres avait décidé, dès 1958, de constituer un répertoire national des archives, des documents, des photographies ou des souvenirs personnels détenus par tous les FFL afin de servir à des expositions, aux écrivains et aux historiens[215].

Des efforts sont faits pour que la distinction entre Résistance intérieure et Résistance extérieure s'atténue, par exemple la panthéonisation de Jean Moulin et la publication du livre d'Henri Michel, *Jean Moulin, l'unificateur*, en 1964. La distinction persiste tout de même comme le fait remarquer Cerf-Ferrière en 1968, qui espère qu'on cessera bientôt de la faire, parce qu'il n'y avait

---

213. Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, « L'historisation de la Résistance », *Esprit*, n^{0} 198, janvier 1994, p. 30.

214. *Revue de la France libre*, n^{0} 173, mars-avril 1968, p. 24.

215. *Revue de la France libre*, n^{0} 104, janvier 1958, encart.

qu'une Résistance, dit-il, menant un même combat pour une même patrie sur les différents fronts de la guerre[216]. De façon générale, la Résistance extérieure, surtout militaire, continue de percevoir le conflit en termes nationaux. La Résistance intérieure, surtout à gauche, insiste davantage sur l'humanisme dans un net mouvement de distanciation par rapport à l'historiographie gaulliste.

Henri Michel est alors incontournable. Directeur du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, il publie en 1964 sa *Bibliographie critique de la Résistance* et son livre sur Jean Moulin, et il inaugure un nouveau cours à la Sorbonne intitulé « Les composantes de la Résistance française » durant l'année 1964-1965[217]. Malgré l'abondance des titres existants, Michel fait encore appel aux acteurs et aux témoins, mais leur demande maintenant d'aller au-delà des souvenirs et de tenter des essais, des bilans, des monographies[218]. Henri Michel appelle aussi les chercheurs à entreprendre des études le plus tôt possible, études qui seront en partie nourries des témoignages, des mises au point, des explications des faits. Les résistants restent donc au centre du processus de collecte des sources, ont un rôle primordial à jouer dans l'écriture de leur propre histoire. Ils continuent à poser des jalons. Dans sa préface au livre d'Henri Michel et de Boris Mirkine-Guetzévith, *Les Idées politiques et sociales de la Résistance*,

---

216. *Revue de la France libre*, n° 174-175, mai-juin-juillet-août 1968, p. 35.

217. Il avait publié *Les Mouvements clandestins en Europe* en 1961, *Histoire de la Résistance en France* et *Les Courants de pensée de la Résistance* en 1962, une *Histoire de la France Libre* en 1963.

218. Henri Michel, *Bibliographie critique de la Résistance*, p. 203-204.

publié en 1954, Lucien Febvre écrivait que les résistants avaient le devoir absolu et impérieux de traduire leur vérité à eux, de donner leur version des événements avant qu'il ne soit trop tard[219]. Dans le même esprit, Marie-Madeleine Fourcade rappelait, en 1966, que demain « le terrain appartiendra aux successeurs de ceux qui auront su imposer leur vérité[220] ».

Reprenons les deux thèmes cinématographiques qui se distinguent pendant la décennie étudiée et contribuent à situer plus précisément la Résistance : l'amorce d'une définition de Vichy et de ses forces de répression, et la présence significative des résistantes. La collaboration d'État s'affirmait dans ses organes de répression, et les quelques films signalés perçaient l'écran de la Milice et des autres brigades spéciales pour mettre au jour l'action de la police française. La police reste à ce moment un sujet à peu près ignoré de la bibliographie sur Vichy. Encore en 1970, alors que se tient le colloque sur « Le gouvernement de Vichy et la Révolution nationale, 1940-1942 », Sonia Combes déplore qu'« aucune intervention ne porte sur l'institution pilier du régime de Vichy que fut sa police[221] ».

Si le cinéma et l'écriture de l'histoire de la Résistance gaulliste se rejoignent dans ce qu'on a qualifié d'apogée, le

---

219.Cité dans Jean-Marie Guillon, *op. cit.*, p. 30.

220.Rapport de Marie-Madeleine Fourcade lors du XIII^{e} congrès national du Comité d'action de la Résistance, *La Voix de la Résistance*, n^{0} 111, mai 1966, p. 9.

221.Sonia Combes, *Archives interdites*, p. 267.

parallèle n'existe plus en ce qui concerne les femmes. C'est un élément neuf de la cinématographie de la période que cette arrivée des résistantes, mariées et souvent mères de familles, comme personnages principaux. Cette importance ne correspond pas à un développement historiographique spécifique, qui viendra plutôt dans les années 1970, et qui sera dû à la conjoncture particulière de cette décennie alors que se développeront le mouvement féministe et la nouvelle histoire, dont le projet est justement de « récupérer les laissés-pour-compte de l'histoire érudite[222] ».

Dans ce cas précis, le cinéma des années 1960 fait son chemin sans les historiens[223]. Il se trouve plutôt en symbiose avec des transformations sociales générales, tel l'augmentation continue de la proportion de femmes mariées dans la population active féminine. D'autres facteurs sont à prendre en compte, dont le système du vedettariat et l'attrait commercial que ces actrices représentent, et les préoccupations plus individuelles de certains cinéastes. Jean-Pierre Melville est un bon exemple. Dans les trois films qu'il a consacrés à cette période, *Le Silence de la mer*, *Léon Morin, prêtre* et *L'Armée des ombres*, trois femmes sont au centre du récit. Trois personnages forts, isolés par leur différence. Trois

---

222.Paula Schwartz, « Résistance et différence des sexes : bilan et perspectives », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 1, 1995, p. 72.

223.Il y a tout de même des contributions importantes comme les livres de Marie-Madeleine Fourcade, *L'Arche de Noé*, Paris, Fayard, 1968; de Brigitte Friang, *Regarde-toi qui meurs. Une femme dans la guerre*, Paris, Laffont, 1970; les témoignages recueillis par Simone Bertrand, *Mille visages, un seul combat. Les Femmes dans la Résistance*, Paris, Éditeurs français réunis, 1965. Ce sont des souvenirs et des témoignages. Les communistes de la mouvance « Résistance » font aussi appel aux femmes pour qu'elles fassent connaître leur engagement et leur action pendant la guerre, *France d'abord*, n° 720, janvier 1966, p. 3.

personnages qui sont venus à lui par l'écriture, la littérature; qui avaient une profondeur psychologique. Melville a transposé cette richesse dans la voix off et le regard.

Les communistes, en panne pendant quelques années, reviennent dans l'actualité avec plusieurs publications, surtout après 1965. L'ampleur de ce renouveau se fera sentir au cinéma dans la décennie suivante. Pour l'heure, Mémoires, témoignages, souvenirs forment le gros de la production[224]. Jusqu'au début des années 1970, rappelle Pierre Nora, il n'y aucun historien professionnel du Parti; toute le production à prétention historique reste le monopole des responsables politiques[225]. Il y a aussi les ex-communistes qui commencent à publier des témoignages, des souvenirs et des autobiographies[226]. Sans cesse renvoyé à sa propre mémoire par des historiens et des mémorialistes, qui effectuent un vrai travail de sape selon Nora, le parti doit progressivement rompre avec sa manière officielle et politisée d'écrire l'histoire, et c'est à partir de 1970 que la recherche historique y acquiert une certaine autonomie. « De *sujet* de l'histoire, le Parti est devenu *objet* de l'histoire[227]. » On insiste de plus en plus sur la lutte pour

---

224.Charles Tillon, *Les FTF*, 1962; Albert Ouzoulias, *Les Bataillons de la jeunesse*, 1967; Florimond Bonte, *De l'ombre à la lumière*, 1965; Louis Gazagnaire, *Le Peuple, héros de la Résistance*, 1971; sans oublier un manuel de base, *Le PCF dans la Résistance*, 1967.

225.Pierre Nora, « Gaullistes et communistes », *in Les Lieux de mémoire*, III. *Les France*, 1. *Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 358.

226.Tels Pierre Hervé, *Ce que je crois*, 1958; Edgar Morin, *Autocritique*, 1958; Auguste Lecoeur, *Le Partisan*, 1963.

227.Pierre Nora, p. 359.

l'humanisme, la justice, la liberté[228], mais la classe couvrière, incarnation de la patrie, acquiert une définition plus large, elle devient le peuple.

Quant à la Résistance de la gauche non communiste, elle devient de plus en plus un axe historiographique en soi. C'est surtout là que se situe, selon Jean-Marie Guillon, l'historiographie concurrente des communistes; elle s'intéresse aux mouvements et aux socialistes; elle se caractérise par un renversement de la perspective vers la base, oecuménique, et est surtout critique à l'égard de Londres[229]. Évaluant la période 1964-1974, Guillon souligne avec raison qu'elle « apparaît comme une matrice où se réorganise l'histoire d'une résistance qui retrouve des couleurs révolutionnaires[230] ». Ce fond sera présent dans plusieurs films de la période qui va suivre.

Pendant la période 1958-1971 se déploie un considérable effort d'historisation de la Résistance, surtout au sujet des institutions clandestines et de la Résistance intérieure. Les familles politiques sont plus cernées. Par contre, les historiens n'en sont pas encore à des approches qui relèvent de la catégorie sociale. Pour cela, il est encore intéressant de se tourner vers la petite presse

---

228.Comme le fait Albert Ouzoulias, *Les Bataillons de la jeunesse*, Paris, Éditions sociales, 1967, p. 11.

229.Des ouvrages tels *Les Socialistes dans la Résistance* de Daniel Mayer (1968); Alban Vistel, *La Nuit sans ombre*, 1970; les premiers tomes de l'*Histoire de la Résistance française* d'Henri Noguères (1967, 1969). Voir Jean-Marie Guillon, *op. cit.*, p. 35-36.

230.Jean-Marie Guillon, p. 34.

résistante qui a tendance à fragmenter autrement son approche des résistants. Elle ne dédaigne pas les chroniques biographiques et les portraits; les femmes sont appelées à se faire connaître chez les anciens résistants communistes FTP; les lycéens et les étudiants sont sollicités par le journal du CAR[231]. Littérature édifiante dans bien des cas, un objectif didactique tout à fait assumé, mais aussi une catégorisation différente, car aucun de ces petits journaux ne cherche à faire une synthèse. L'idée est d'apporter sa pierre à l'édifice. Le témoignage y reste encore le maître-mot, mais on y suit la production historique de près et elle est commentée dans des chroniques de livres régulières.

Les livres s'accumulent donc pour une connaissance toujours plus approfondie du sujet historique qu'est la Résistance. Les grandes tendances de ces années, l'étude des institutions clandestines, par exemple, peuvent difficilement se retrouver au cinéma de fiction. Ce sont encore les récits qui dominent, car ce sont eux qui se plient le mieux à la narration dramatique, et plus encore quand la tendance à l'individualisation se poursuit. La fluidité des échanges entre écriture sur la Résistance et films de fiction, qui avait caractérisé la période de la Libération, ne peut plus se concevoir de la même façon dans une période où le corpus d'ouvrages sur la Résistance ne cesse de grossir et tente de faire

---

231.Ainsi *La Voix de la Résistance*, dans la foulée du film *La Verte Moisson*, recherchent ceux qui étaient lycéens ou étudiants entre 1940-1944 et ont pris part à la Résistance (troisième série, n° 45, septembre-octobre 1959); un portrait de Robert Lynen (n° 78, février 1963); un article sur Henry Fertet, jeune lycéen de 17 ans, fusillé à Besançon en 1943 (n° 79, mars 1963); un jeune étudiant de la Sorbonne, Michel Voisin, déporté en 1944 (n° 81, mai 1963); un article sur « Les étudiants dans la Résistance » (n° 82, août 1963).

synthèse. Il n'est cependant pas dit que les objectifs d'historisation ne puissent passer l'écran, même dans le film de fiction. Dans les années à venir, plusieurs cinéastes aborderont ce sujet à partir d'une démarche historienne. Cette démarche devient de plus en plus exigeante, car à l'individualisation des personnages s'ajoute leur personnalisation. Étape qui vise à faire connaître les persécutions ciblées que durent subir les résistants, surtout les communistes et les étrangers.

Chapitre 7. 1972-1983

1972
Le Soldat Laforêt (Guy Cavagnac, 1970-1972, couleurs, 102 minutes)

1974
Lacombe Lucien (Louis Malle, 1973-1974, couleurs, 135 minutes)
L'Ironie du sort (Édouard Molinaro, 1973-1974, nb et couleurs, 80 minutes)

1975
Mariage (Claude Lelouch, 1974-1975, couleur et sépia, 100 minutes)
Section spéciale (Constantin Costa-Gavras, 1974-1975, couleurs, 118 minutes)
La Brigade (René Gilson, 1974-1975, nb, 105 minutes)
Opération Lady Marlène (Robert Lamoureux, 1974-1975, couleurs, 90 minutes)
Souvenirs d'en France (André Téchiné, 1974-1975, couleurs, 90 minutes)

1976
Le Bon et les méchants (Claude Lelouch, 1975-1976, nb et sépia, 120 minutes)
L'Affiche rouge (Frank Cassenti, 1976, couleurs, 90 minutes)

1977
La Septième Compagnie au clair de lune (Robert Lamoureux, 1977, couleurs, 85 minutes)

1978
Judith Therpauve (Patrice Chéreau, 1978, couleurs, 126 minutes)

1982
La Passante du Sans Souci (Jacques Rouffio, 1982, couleurs, 114 minutes)

1983
Papy fait de la Résistance (Jean-Marie Poiré, 1983, couleurs, 100 minutes)
Le Bal (Ettore Scola, 1983, couleurs, 112 minutes)

****

La période 1972-1983 se fonde, comme les précédentes, sur la filmographie de la Résistance. *Le Chagrin et la pitié* a signalé la rupture et la présence du passé se fera plus intense, plus douloureuse dans les années à venir, jusqu'à ce qu'un autre long métrage, *Papy fait de la Résistance* (1983), ne soit reçu par les

résistants comme une gifle en plein visage. Une nouvelle génération veut comprendre, voire critiquer. Entre ces deux pôles, la production cinématographique de fiction va explorer les ambiguïtés de l'indétermination et du hasard dans l'histoire (*Lacombe Lucien, L'Ironie du sort*), le désespoir des résistants communistes broyés par l'État français et les Allemands (*Section spéciale, La Brigade, L'Affiche rouge*), la dépossession des idéaux des résistants dans l'après-guerre (*Judith Therpauve*). Au travers de ces grandes orientations, qui seront celles qui retiendront notre attention, l'attraction du retour vers les années de guerre et la crise de fréquentation des salles va favoriser la circulation de plusieurs films de comique troupier et des films pornographiques ayant pour toile de fond l'Occupation.

Avant d'aller plus loin, une mise au point s'impose sur le choix des films. Le dernier long métrage de la période précédente était *Le Chagrin et la pitié*, film documentaire réalisé pour la télévision et qui sortit finalement en salles. La télévision des années 1960 était grande consommatrice de films et productrice de dramatiques. L'essentiel de cette production reposait, pour les trois quarts, sur des adaptations du théâtre et de la littérature, surtout les classiques du XIX^{e} siècle; la programmation des films cinématographiques puisait dans le répertoire ancien et contemporain, dont beaucoup de films étrangers[1]. Vers la fin de la décennie, la télévision devenait présente dans des coproductions de

1.Les films étrangers, surtout américains, représentent 50 % de la programmation des films en 1960 et 61,4 % en 1968 (Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision française de 1958 à 1969*, p. 366 et 510-511).

films cinématographiques, comme pour *Drôle de jeu* par exemple. Dans les années 1970, la télévision devient maintenant conquérante et la production de films télévisuels augmente sans cesse, y compris des films liés à la thématique de ce travail de recherche. Ces films n'ont pu être intégrés à cette étude et créent de ce fait même une lacune qu'il me fut impossible de combler à cause du statut différent des archives télévisuelles[2]. Néanmoins, la continuité de la production de films cinématographiques concernant le thème choisi incite à terminer ce travail en suivant la chronologie prévue au début, malgré les restrictions que cette lacune impose. Il y a, du côté de la production télévisuelle, films et téléséries, un champ ouvert à l'exploration.

Brièvement, le décor politique de la France pendant ces années 1972-1983 se présente ainsi : après le départ du général de Gaulle en 1969 et sa mort en 1970, la continuité politique de la droite aux plus hautes charges de l'État est assurée par l'accession à la présidence de Georges Pompidou puis, de Valéry Giscard d'Estaing. Ces deux hommes ne se prévalent d'aucun engagement durant la Deuxième Guerre mondiale, le premier dira même son exaspération devant le romantisme des héros de la Résistance[3]. Puis, en 1981, après une décennie de consolidation socialiste, l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République raffermit

---

2.Ces archives se trouvent à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) à Paris.

3.*The New York Times Magazine*, 29 août 1971, p. 42. *As for the romanticism of the Resistance, the heroes both real and self-proclaimed... « I hate all that business », he said with a quick wave of his hand and sharp displeasure in his bright eyes. « I hate medals, I hate decorations of all kinds. »*

encore les institutions de la V^e^ République en démontrant la possibilité et la viabilité d'une véritable alternance politique. Pendant ce temps, après avoir été heurté de plein fouet par deux crises pétrolières, en octobre 1973 et en mars 1979, le paysage de l'économie prend une dimension mondiale et se présente dès lors aux Français sous les traits de l'austérité.

Pendant que les philosophes examinent le marxisme dans ses dérives totalitaires en URSS, en Chine, au Cambodge, les historiens explorent toujours plus avant les dérives du fascisme français. Durant cette décennie, comme rarement auparavant, l'historien et la discipline historique se retrouvent au centre d'intenses débats nationaux et idéologiques. Désormais, après les rares travaux des années précédentes, l'histoire de Vichy va prendre une place importante et, dans la foulée des travaux de Robert Paxton, être âprement débattue en dehors du cercle des spécialistes, en devenant un véritable enjeu. A la complaisance va succéder l'examen de conscience. C'est également à ce moment que les Juifs se réapproprient leur histoire, dans la douleur du passé et du présent, car aux persécutions de naguère se greffent l'assaut des négationnistes et la réactivation de l'antisémitisme, feu qui couve toujours sous la cendre.

Ce qu'on a nommé le phénomène rétro est plus qu'une mode, c'est un moment dans la sensibilité historique nationale, c'est un rayon vecteur, fut-il littéraire ou cinématographique, qui ramène au centre de l'histoire et de la mémoire de la guerre. Sylvie

Lindeperg juge, avec raison, que le relevé thématique du cinéma de la IV^e République « met en défaut le cliché répandu d'un cinéma rétro radicalement novateur[4] ». Nous avons également vu comment certains thèmes du cinéma des années antérieures, y compris depuis l'avènement de la V^e République, ont pu déjà baliser le renouvellement du propos sur la période de l'Occupation. Les nouveautés se situeraient davantage dans la résonnance et la perspective de ces films, dans la minutie du portrait des personnes et des rouages institutionnels. Pour Michel Foucault, le phénomène important est celui de série[5].

Nouveauté aussi du côté de la Résistance communiste, des Brigades internationales et de la MOI. La définition de la Résistance se complexifie encore davantage. En fin de compte, écrit Henry Rousso, « l'Occupation est devenue pour le Français des années 1970, toutes générations confondues, un objet familier, une référence habituelle, une présence continuelle[6] ».

Le souvenir de la guerre est présent dans un peu moins de 5 % de la production cinématographique, avec une pointe vers les 7 % en 1976. C'est une augmentation significative[7]. Dans ce faisceau

---

4.Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 679.

5.Michel Foucault, *Cahiers du cinéma*, n° 251-252, juillet-août 1974, p. 8.

6.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 269.

7.L'évaluation dressée donne environ 65 films sur les 1600 produits entre 1969-1979; de ce nombre, 20 le sont en 1973-1974 et les grands succès sont sortis en 1974-1976 (Jean-Michel Andrault et Jean-Pierre Bertin-Maghit, « La Seconde Guerre mondiale à travers neuf films », *Revue du cinéma*, n° 378, décembre 1982, p. 89).

convergent d'événements qui donnent à la période et à la question de l'Occupation une actualité obsédante, citons pour mémoire : la grâce de Paul Touvier, discrètement accordée par Pompidou en novembre 1971, mais qui prendra des proportions étonnantes après sa divulgation dans la presse en juin 1972, affaire qui marque « le véritable point de basculement du pouvoir politique à l'égard de la mémoire de l'Occupation[8] »; le livre de Robert Paxton, *La France de Vichy 1940-1944* [9], publié en 1973 avec une préface de Stanley Hoffmann; le courant littéraire dont Patrick Modiano[10] est le héraut; la publication des souvenirs d'enfants de collaborateurs, Pascal Jardin et Marie Chaix entre autres; les films étrangers qui sont distribués en France, dont *Portier de nuit (Portiere di notte)* (1973-1974) de la réalisatrice italienne Liliana Cavani.

La chronologie sert à établir une perspective plus complexe que le simple report des questions soulevées par *Le Chagrin et la pitié* dans la production cinématographique subséquente. Quoique majeur, ce documentaire doit être compris comme un des éléments contribuant à une nouvelle interprétation du passé.

8.Henry Rousso, *op. cit.*, p. 138.

9.Traduction de *Vichy France, Old Guard and New Order, 1940-1944*, publié en 1972.

10.Il a publié *La Place de l'Étoile* en 1968 et *La Ronde de nuit* en 1969. Il a écrit, en collaboration avec Louis Malle, le scénario de *Lacombe Lucien* sorti en 1974.

Le hasard dans l'histoire

Lacombe Lucien [11] est devenu le film référence du phénomène rétro. L'histoire se passe en juin 1944 dans le Sud-Ouest de la France. Employé comme garçon de salle dans un hôpital, Lucien est indésirable dans la ferme familiale où il est rentré pour quelques jours de congé. Il va rencontrer l'instituteur du village pour qu'il le fasse entrer au maquis, mais celui-ci refuse. A vélo, Lucien reprend le chemin de la ville, mais une crevaison le retarde et il arrive à la nuit tombante. Arrêté par les auxiliaires français de la police allemande, il choisit ensuite de rester avec eux. Il a maintenant de l'argent, une arme, un pouvoir certain. Un des gestapistes emmène Lucien chez un tailleur juif réputé, Albert Horn, réfugié dans la ville avec sa mère et sa fille. Horn achète sa liberté à prix d'or. Lucien s'éprend de la fille du tailleur, France, et finit par s'imposer à la famille Horn. Des rapports ambigus s'installent. Albert Horn, quelque peu rasséréné par la nouvelle du débarquement allié, mais inquiet pour sa fille, se rend à l'hôtel qui sert de quartier général aux auxiliaires de la police allemande afin de parler à Lucien. Il est arrêté sur-le-champ et déporté. Peu de temps après, les maquisards attaquent l'hôtel et plusieurs auxiliaires sont tués. Les Allemands font alors une rafle. France et sa grand-mère sont arrêtées chez elles par un soldat allemand et Lucien. Il tue l'Allemand et s'enfuit avec les deux femmes vers les Pyrénées. Il connaîtra ainsi quelques semaines de

---

11. *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1973-1974, couleurs, 135 minutes). Copie 16 mm du consulat de France à Montréal.

bonheur. Un carton final indique qu'en octobre 1944, Lucien sera arrêté, jugé par un tribunal militaire de la Résistance et exécuté.

On a beaucoup écrit sur ce film, son ambiguïté, la controverse qu'il a déclenchée. François Garçon a résumé l'évolution de la critique : dans une première phase, les cinéphiles applaudissent la sortie de *Lacombe Lucien*; une douzaine de jours après sa sortie, une deuxième phase s'ouvre alors que le film est condamné avec virulence, l'extrême-droite reprochant le manque d'idéal politique de Lucien, tandis que l'extrême-gauche relie l'oeuvre aux obsessions de Pompidou, las de la mythologie héroïque de la Résistance; finalement, une troisième phase où le film quitte le terrain de la critique cinématographique pour celui de la politique, les rédacteurs en chef considérant que Malle est allé trop loin[12].

Ce qui intéresse Louis Malle, c'est la « banalité du mal », à laquelle il s'est trouvé confronté pour la première fois en Algérie, en 1962. En raison de la proximité de la guerre d'Algérie, le sujet était difficile à traiter, mais c'est ce fil qu'il a voulu reprendre dans *Lacombe Lucien* : réfléchir sur la nature du mal[13]. Il y a aussi dans *Lacombe Lucien* une réflexion sur les classes sociales. Louis Malle ne voulait pas d'un acteur professionnel pour interpréter le rôle de Lucien; il fallait qu'il ait l'accent de la région et les mêmes origines paysannes. Le cinéaste considérait

---

12.François Garçon, « La fin d'un mythe », *Vertigo*, n° 2, 1988, p. 111-119.

13.Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, p. 115, 129.

qu'il était absurde de dire que le fait de collaborer avait quoi que ce soit à voir avec l'origine sociale.

> Pendant très longtemps, il y avait eu une histoire officielle, véhiculée surtout par ceux qui incarnaient la Résistance - les gaullistes et les communistes. Cette histoire officielle disait que le peuple français dans son ensemble s'était opposé à l'occupant. Il y avait bien eu quelques traîtres, qui d'après les communistes appartenaient fatalement à la classe dirigeante, il était inconcevable qu'un membre de la classe ouvrière ait collaboré[14].

Louis Malle refusait de porter un jugement et il refusait de simplifier la situation. Ces complexités faisaient partie de l'histoire et, faisant volontiers référence à Marx, Malle reprenait ses réflexions sur les membres du *Lumpenproletariat* qui collaborent avec les forces de la répression parce qu'ils n'ont aucun bagage politique.

Louis Malle croyait que la force de ce film était de révéler les contradictions inhérentes à cette période. Après *Le Chagrin et la pitié*, il croyait tout de même avoir le champ libre pour aborder la question de la collaboration sous la forme d'une fiction. « Je me trompais lourdement. » Le film d'Ophuls était constitué de documents et d'interviews, dit-il, « il avait la force que donne le fait de parler d'individus et de choses réels. Du moment que j'inventais des personnages et des situations [...] je m'exposais

---

14.Philip French, *Conversations*, p. 126.

à des attaques[15]. » Cela n'empêche pas le film d'être un succès tant en France qu'à l'étranger.

Tout au long de sa carrière, Malle a réalisé des films documentaires et de fiction. Il perçoit les atouts de l'un et de l'autre, et en joue dans ses réalisations. Tout comme Melville dans *L'Armée des ombres* avait voulu rendre réelle la mort de ses personnages, Malle termine son film avec une surimpression qui annonce le sort réservé à Lucien Lacombe. Par cet arrêt sur image, cet arrêt dans le temps, le personnage acquiert alors une réalité incontournable et troublante.

Marcel Ophuls avait été choqué de l'ambiguïté de *Lacombe Lucien*. A cela, Malle répond que dans *Le Chagrin et la pitié*, Marcel Ophuls cherchait à prouver quelque chose et à dénoncer la collaboration. Il portait un jugement moral. « Pour moi, la démonstration était faite. Je voulais aller au-delà. Plutôt que de juger, je voulais étudier un type de comportement...»[16]

La première idée de Lucien était de rejoindre le maquis. L'instituteur, qui fait le pont entre le village et le maquis, refuse de prendre Lucien parce qu'il le trouve trop jeune, parce qu'ils ont déjà assez de monde, et parce que le maquis, c'est sérieux, c'est comme l'armée, ce n'est pas du braconnage (14'-15'). Il est significatif que ce soit l'instituteur qui prenne cette

---

15. *Conversations*, p. 116.

16. *Ibid.*, p. 129.

décision; il est celui qui connaît sans doute le mieux la personnalité de Lucien et ses motivations, et il n'y voit rien qui vaille.

Sur le moment, les résistants furent unanimes à condamner *Lacombe Lucien*[17]. L'absence de réflexion politique dont Lucien fait preuve vient assombrir le paysage où évoluent les résistants; le hasard, l'ambiance, l'indétermination ne peuvent être d'un seul camp, et les résistants ne peuvent accepter cette représentation. Les scènes qui montrent des maquisards, ou suggèrent leurs actions, sont sommaires et violentes. Qui plus est, dans le film, et Philip French le note pertinemment, la force qui fait contrepoids n'est pas la Résistance; elle est représentée par le tailleur juif qui devient la victime et qui possède une dignité et une intégrité prodigieuses[18].

Le film de Louis Malle crée des difficultés pour les résistants mais, à long terme, *Lacombe Lucien* réussit à consommer la rupture avec une vision trop simpliste de cette période. La zone grise se situe au centre, amalgamant du blanc au noir, du noir au blanc. Toutefois, comme pour *Le Chagrin et la pitié*, il apparaît qu'une gradation fut nécessaire dans l'approche de la zone grise. La banalité du mal, elle était dans *Manon* (1949) et dans *Le Retour de Jean* (*Retour à la vie*, 1948-1949) de Henri-Georges Clouzot. La

---

17.Entretien avec Lucie Aubrac, 4 mai 1993. La réaction est d'autant plus vive que la sortie du film de Liliana Cavani, *Portier de nuit*, coïncide de près avec celle de *Lacombe Lucien* et que les deux films provoqueront les inquiétudes tant des résistants que des déportés.

18.*Conversations*, p. 122.

banalité du mal, elle était aussi dans *Nous sommes tous des assassins* (1952) d'André Cayatte; c'est le hasard qui avait fait de Le Guen un résistant. Le petit Jost dans *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson (1956), c'est le hasard aussi qui le fait travailler pour les Allemands. Cependant, pour chacun de ces personnages, l'action trouve finalement son origine dans une motivation. En 1974, la vision n'était déjà plus si simpliste mais, dans *Lacombe Lucien*, la motivation reste incertaine et l'ambiguïté s'installe surtout parce que le cinéaste n'a pas voulu donner de conclusions à cette étude de comportement. A chacun d'en juger.

Dans le drame, tout comme dans la comédie, le hasard ne signifie pas qu'il y ait absence de choix. Roderick Kedward le faisait remarquer à propos de *Lacombe Lucien* : l'ambiguïté des intentions, et même l'absence d'intention dans le cas de Lucien, ne produit pas nécessairement des actions ambiguës[19]. Lucien décide de rester avec les auxiliaires de la police allemande. L'élément circonstanciel qui faisait le résistant-malgré-lui, sur le mode comique ou dramatique, posait la même question et menait à la même situation où il fallait réagir et, finalement, choisir. Malle rejetait le déterminisme; le corollaire est donc la liberté de choix mais, ultimement, ce choix n'est pas fondé sur la contingence. Les motifs peuvent varier de l'honneur à la cupidité, selon l'individu, mais ce sont ces motifs qui mènent à une décision.

19.Roderick Kedward et Roger Austin, dir., *Vichy France and the Resistance. Culture and Ideology*, Totowa (NJ), Barnes & Noble Books, 1985, p. 9.

Paul Jankowski introduit un élément supplémentaire de réflexion dans l'analyse des motivations de ceux qui s'engagent dans un camp ou dans l'autre. Ce qui distingue les collaborateurs des résistants, écrit-il, c'est que les premiers partagent une vision à court terme, ont surtout en tête une satisfaction immédiate, tandis que les seconds ont en commun, même si ce n'est que vaguement, une perspective plus large et un objectif collectif à plus long terme[20]. Jankowski rejette l'idée d'un renvoi dos à dos des résistants et des collaborateurs, l'idée selon laquelle les uns auraient tout aussi bien pu être les autres. En choisissant la satisfaction immédiate, en donnant la primauté aux motifs personnels, Lucien appartient nettement au monde des recrues de la collaboration. Anne-Monique Epstein avait également noté que c'est pour sa faiblesse de caractère que l'instituteur avait débouté Lucien[21].

Sur le moment, ce sont l'indécision puis l'ambiguïté du film qui ont frappé les esprits. Un autre film, sorti la même année, place lui aussi le spectateur devant un jeu d'hypothèses toutes aussi plausibles les unes que les autres. Dans *L'Ironie du sort* [22], le propos d'Édouard Molinaro se centre sur l'incertitude de la vie; il se veut « une illustration de la fragilité du destin » en

---

20.Paul Jankowski, « In Defense of Fiction : Resistance, Collaboration, and *Lacombe Lucien* », *Journal of Modern History*, n° 63, septembre 1991, p. 466.

21.Anne-Monique Epstein, « La Résistance française : évolution d'une mythologie du cinéma », *in* Sylvie Dallet, dir., *Guerres révolutionnaires*, p. 73.

22.*L'Ironie du sort* (Édouard Molinaro, 1973-1974, nb et couleurs, 80 minutes). Copie 35 mm du CNC. Adaptation du livre de Paul Guimard, *L'Ironie du sort*, Denoël, 1961.

montrant les « imprévisibles conséquences d'un détail et les démarches aveugles du hasard[23] ». C'est un récit parallèle racontant l'histoire de trois résistants, Antoine, Jean et Anne, dont le sort se joue sur le fonctionnement du démarreur d'une voiture allemande. Petite cause, grands effets.

L'histoire commence à Nantes en 1943. Un officier allemand doit être abattu par un jeune résistant, Antoine Desvrières. L'officier est sur le point de remettre à la Gestapo un rapport sur les activités du groupe. A partir de ce point de départ, le récit se scinde en deux : dans la version couleur, c'est Antoine qui survit car l'officier a quitté la Kommandantur en voiture et Antoine n'a pu l'abattre; le réseau a été démantelé et son ami Jean Rimbert exécuté; dans la version noir et blanc, c'est Jean qui survit car l'officier est parti à pied, la voiture ne démarrant pas, et Antoine a pu l'abattre et faire disparaître son porte-documents dans le caniveau avant d'être arrêté par la patrouille allemande, torturé, puis fusillé. Le récit continue dans l'après-guerre, jusque dans les années 1950. Dans la version couleur, c'est Antoine qui a épousé Anne et ils perpétuent la mémoire de Jean en donnant plus tard ce prénom à leur propre fils; dans la version noir et blanc, c'est le contraire. D'autres événements se calquent sur cette logique. Antoine divorce d'Anne et se remarie avec une femme qu'il a rencontrée dans un ascenseur. Il se demande ce qui serait arrivé s'il avait pris l'escalier...

23.CNC, CCFC, dossier de *L'Ironie du sort*, synopsis, 30 octobre 1973.

Le récit et le film sont construits de telle façon que le spectateur comprend petit à petit que l'univers en couleurs est celui du vrai passé. De ces deux enchaînements, l'univers couleur a un avantage : « On le considère comme plus réel, plus probable que l'univers du noir et blanc[24]. »

L'intérêt de ce film n'est pas son image immédiate de la Résistance mais la vie de ses personnages qui furent des résistants. A celui qui fut sacrifié, un hommage assez plat, une stèle, une rue rebaptisée à son nom; à celui qui survécut, une existence dans laquelle la Résistance a pris une place marginale, reléguée dans le passé, et qui ne signifie plus grand-chose dans le présent. La critique ne relève pas ce propos ni dans le livre, ni dans le film, qu'elle pose comme un jeu d'hypothèses portées jusqu'à leur aboutissement. A la rigueur, écrit Jean de Baroncelli dans *Le Monde* (3 mai 1974), le procédé de narration devient plus intéressant que ce qui est raconté.

Il est vrai que l'idée que tout événement puisse être dérisoire donne à cette histoire un côté intemporel. Le carton du début, citant Tennessee Williams, veut donner le ton : « N'importe quoi pourrait être n'importe quoi d'autre et tout cela aurait autant de sens. » Néanmoins, le choix de la période de la guerre est rarement dénué de sens quand les écrivains, les scénaristes ou les cinéastes s'en emparent. *L'Ironie du sort* nous parle de la

---

24.BIFI, CF 88-29, scénario de *L'Ironie du sort*, adaptation de Paul Guimard, Pierre Kast et Édouard Molinaro, s.d., p. 31.

Résistance. Il nous parle d'elle dans la guerre et l'après-guerre. Il nous dit que c'est toute la vie qu'il va falloir assumer les conséquences du geste commis en 1943.

Et puis il y a l'après-guerre. *L'Ironie du sort* nous dit le ton compassé, le manque d'à-propos du souvenir ritualisé. *Mariage* (1975) de Claude Lelouch dressera un portrait féroce de ces cérémonies répétitives qui, année après année, se vident de leur substance. Le film de Molinaro propose une vision de l'histoire. Les scénaristes écrivaient que la petite cérémonie de la stèle du héros mort pour la France avait pour but de voir « se préciser une sorte de vision statistique de l'histoire », car ce 6 juin 1949, de toutes les façons, une stèle eût été inaugurée sans que le nom gravé dessus compte finalement[25]. C'est une intrusion du temps long dans un récit conçu dans le temps court, dans l'événement.

Le procédé de narration a ébloui la critique; chacun s'est penché sur « les petites choses de la vie » chères à Paul Guimard. Le film sécrète pourtant une profonde amertume. Tout cela a bien mal vieilli et cette vision que propose Molinaro n'est pas sans lien avec la réalité au moment du tournage du film. Cependant, si l'ambiguïté des Lucien Lacombe ou l'amertume des anciens résistants de Nantes en laisse plusieurs perplexes, quelques cinéastes vont opposer un discours engagé sur la période de la guerre : ils vont présenter au public des personnages non fictifs, et tenter ainsi de

25.BIFI, CF 88-29, p. 64.

faire sortir de l'ombre des événements graves, trop longtemps et commodément occultés par l'indifférence et l'oubli.

Communistes et étrangers dans la Résistance

Trois longs métrages, *Section spéciale*, *La Brigade* et *L'Affiche rouge* arrivent sur les écrans en 1975 et en 1976. *Section spéciale* porte sur la répression de l'État français telle qu'elle est exercée par la Section spéciale de la cour de justice, créée en août 1941, pour répondre à un attentat contre un officier de la Kriegsmarine. *La Brigade* est une adaptation de l'histoire de Marcel Langer, responsable FTP et un des organisateurs de la MOI en zone Sud, condamné à mort en 1943 après être passé devant la Section spéciale de Toulouse. Dans son récit, le cinéaste René Gilson a déplacé l'action dans le Nord-Pas-de-Calais. Dans *L'Affiche rouge*, Frank Cassenti a choisi l'épisode du groupe Manouchian et construit son récit sur la relation passé/présent afin de discourir sur l'actualité de l'antifascisme. Des thèmes se recoupent dans ces trois films, l'appareil judiciaire français, la répression exercée contre les résistants communistes par les autorités françaises et allemandes, la participation des étrangers dans la Résistance en France et plus particulièrement dans les groupes FTP-MOI.

Constantin Costa-Gavras continue dans *Section spéciale* [26] une réflexion générale qui traverse son oeuvre : l'État comme mécanisme

---

26. *Section spéciale* (Constantin Costa-Gavras, 1974-1975, couleurs, 118 minutes). Copie 35 mm de la Cinémathèque québécoise. Adaptation du livre d'Hervé Villeré, *L'Affaire de la Section Spéciale*, Paris, Fayard et Tallandier, 1973.

de destruction des individus. L'engrenage fatal que le public découvre dans le film est celui qui est mis en route pour servir la raison d'État. Costa-Gavras développe ce propos dans d'autres films que *Section spéciale*, se tournant vers la Grèce dans *Z* (1969), vers la Tchécoslovaquie dans *L'Aveu* (1970), vers l'Amérique latine dans *État de siège* (1973) et *Missing* (1982). Ces films ont en commun l'utilisation d'une forme, de procédés narratifs, qui permettent de rejoindre un large public. C'est avec *Z* que le cinéaste lance et popularise ce genre cinématographique nommé la « fiction politique ».

Dans *Section spéciale*, le drame va se jouer durant la semaine du 21 au 28 août 1941. Après l'exécution par les Allemands de deux jeunes hommes, Samuel Tyszelman et Henri Gautherot, qui avaient participé à une manifestation parisienne en chantant *La Marseillaise*, des jeunes communistes décident qu'il faut agir en tuant des soldats allemands. Le 21 août 1941, au métro Barbès, le jeune Frédo - Pierre Georges, alias le futur colonel Fabien - abat ainsi Alfred Moser, officier de la Kriegsmarine. Pierre Pucheu, ministre de l'Intérieur, considère qu'il s'agit d'un attentat politique et veut que le gouvernement frappe avant que les Allemands ne réagissent. Une Section spéciale de la cour de justice est créée et une loi rétroactive est signée en Conseil des ministres. Douze accusés sont choisis parmi des prisonniers dont les dossiers sont en appel. Six d'entre eux seront condamnés à des peines sévères (quatre communistes et deux Juifs). Les audiences ont lieu à huis clos; trois hommes sont condamnés à mort. Le 27 août, Pucheu rejette

tout recours en grâce. Abraham Trzebrucki, André Bréchet et Émile Bastard sont guillotinés le 28 août 1941.

Hervé Villeré, dont le livre est à l'origine du film, est diplômé en sciences politiques. *L'Affaire de la Section spéciale*, publié en 1973, est un succès de librairie. Une réédition du livre en format de poche coïncide avec la sortie du film en 1975. Les recherches furent difficiles car le garde des Sceaux, René Pleven, avait refusé l'accès aux documents. Villeré a cependant pu utiliser des sources allemandes importantes; il a rencontré des témoins parmi les magistrats, les avocats, les familles et les camarades des trois exécutés, et il a eu accès au journal de prison d'André Bréchet. C'est Villeré qui déclare que ce fut un « crime judiciaire », que ces trois hommes « moururent pour "raison d'État", pour que règne "l'Ordre", ou du moins un certain ordre que le gouvernement de l'époque estimait nécessaire à la poursuite de sa politique[27] ». Les préoccupations de l'auteur et du cinéaste se rencontrent donc sur ce grand thème.

Dans le synopsis soumis à la Commission de contrôle des films, les propos de Villeré sont repris mot à mot, dont une citation de la lettre de Pleven qui considérait qu'il fallait éviter au plus haut point « de porter préjudice à des intérêts privés et de réveiller des passions dans l'opinion publique[28] ». Le 7 avril 1975,

---

27.Hervé Villeré, *L'Affaire de la Section spéciale*, Paris, Fayard, 1973, p. 13.

28.CNC, CCFC, dossier de *Section spéciale*, synopsis, 1 p. La lettre de René Pleven, ministre de la Justice, en date du 10 février 1972, est reproduite intégralement dans le livre d'Hervé Villeré, *L'Affaire de la Section spéciale*, p. 17. René Pleven rappelle à Hervé Villeré que la (suite...)

la Commission rend un avis favorable à l'exploitation et à l'exportation du film et l'autorise pour tout public. Le procès-verbal considère qu'il s'agit d'un cinéma « réaliste et moral à la fois », une rétrospective appuyée sur des données historiques, mi-vérité mi-fiction; le film représente et analyse le jeu des passions humaines dans cette période peu reluisante de l'histoire française, par la reconstitution fidèle des lieux, des institutions, d'un climat, des situations concrètes[29].

C'est un drame d'idées, un film à thèse, poursuit Alfred Barbariche, qui flétrit une parodie de justice mise en place, animée par des personnages de poids imbus de leurs fonctions, généraux et parlementaires tous dévoués à Pétain et aux Allemands, nourris de sentiments fascistes, antisémites, anticommunistes. Le film cloue au pilori Pucheu, ministre de l'Intérieur de l'époque, et est aussi, au-delà du document ou du témoignage, « un instrument de combat non exempt d'intentions idéologiques - fort respectables assurément ». Le visa est accordé le 11 avril 1975. Le cinéaste avait également obtenu l'autorisation de tourner au palais de justice de Paris en menaçant d'informer la presse si l'accès lui en était interdit, ce qui aurait été considéré comme une forme de censure[30].

28.(...suite)
communication des dossiers des procédures pénales est réservée pendant un délai de cent ans à compter de leur date d'ouverture.

29.CNC, CCFC, dossier *Section spéciale*, séance du 7 avril 1975, procès-verbal dressé par Alfred Barbariche.

30.Cité dans John J. Michalczyk, *Costa-Gavras. The Political Fiction Film*, London and Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 196.

Plusieurs critiques considèrent qu'il faut voir le film à cause du sujet[31], chacun soulignant l'ignominie de ces événements. Seul Robert Chazal, de *France Soir* (24 avril 1975), est vraiment enthousiaste. La plupart des critiques portent un jugement globalement négatif sur le film en s'attaquant surtout à la forme[32], quoique Michel Marmin (*Valeurs actuelles*) soit aussi véhément sur le fond. Ce dernier considère le film comme une « oeuvre démagogique d'inspiration communiste » et accuse le réalisateur et son scénariste de suivre le mouvement, car « il est aujourd'hui à la mode de noircir et de ridiculiser l'image de la France occupée ». Le défilé de vedettes a déplu à l'ensemble de la critique. Dans *Le Monde* (25 avril 1975), Jean de Baroncelli écrit que le film constitue un dossier impressionnant et accablant, mais quelque chose l'empêche d'y adhérer; il considère que la fiction cinématographique est ici inappropriée. Il aurait préféré une enquête filmée dans le genre du *Chagrin et la pitié*, car « nous sommes devenus exigeants avec la vérité ».

La critique communiste, dans les journaux du Parti, est nuancée et peu enthousiaste. C'est le propos qui intéresse d'abord, mais on en veut à Costa-Gavras et à Semprun : d'un côté, on se dit satisfait que le film souligne « l'action déterminante des communistes dans le déclenchement de la lutte armée antinazie »,

---

31. *La Croix* (3 mai 1975); *L'Aurore* (24 avril 1975); *Télérama* (23 avril 1975; Jean-Louis Tallenay); *Le Figaro* (25 avril 1975); *Humanité Dimanche* (3 mai 1975); *L'Humanité* (28 avril 1975).

32. *Le Monde*, deux critiques (24 et 25 avril 1975); Alain Rémond dans *Télérama* (23 avril 1975); *Observateur* (21 avril 1975); *Les Nouvelles littéraires* (5 mai 1975); *Quotidien de Paris* (24 avril 1975); *Valeurs actuelles* (21 avril 1975).

alors que de l'autre on déplore qu'il « entérine faussement [...] la thèse selon laquelle l'action clandestine du PCF ne fut engagée qu'après le déclenchement de l'offensive hitlérienne contre l'Union soviétique[33] ». Le Parti en profite pour réitérer sa version historique selon laquelle le geste de Fabien - l'attentat contre Moser le 21 août 1941 - marqua le début de la lutte armée contre l'occupant nazi, « au terme d'un processus d'organisation clandestine des forces du parti communiste français, commencé dès juillet 1940, à l'appel de Maurice Thorez et Jacques Duclos ».

Marcel Oms disait de Costa-Gavras qu'il avait le souci de « désacraliser l'Histoire par rapport à l'orthodoxie marxiste [...] tout en contribuant à moraliser une action politique[34] ». Au surplus, Costa-Gavras avait tourné *L'Aveu* en 1970, d'après le récit d'Artur London[35], rescapé des procès staliniens. London avait aussi été membre du triangle de direction de la MOI en France. Ce film n'était pas conçu pour se faire des amis au Parti communiste français.

La critique de *L'Humanité* concernant *Section spéciale* est à mettre en regard de celle du *Journal de la Résistance*, qui avait d'abord signé une critique très positive du livre d'Hervé Villeré et qui revient avec ce sujet au moment de la sortie du film, jugé

33.*L'Humanité*, 23 avril 1975.

34.Marcel Oms, « Costa-Gavras : L'homme et la loi », *CinémAction*, n° 35, novembre 1985, p. 69.

35.Artur London, *L'Aveu. Dans l'engrenage du Procès de Prague*, Paris, Gallimard, 1968.

fidèle au livre, et qu'il faut absolument voir[36]. Il n'y est nullement question de la version officielle du PCF.

Posons immédiatement les repères qui serviront aussi pour *La Brigade* et *L'Affiche rouge*. De prime abord, ces films sont perçus comme des oeuvres politiques, les communistes résistants y tiennent les premiers rôles, mais il ne faudrait pas nécessairement y chercher l'*imprimatur* du PCF. Costa-Gavras se démarque de la version officielle du Parti quant à l'« ancienneté en résistance » de ce dernier, tandis que René Gilson et Frank Cassenti, en choisissant les résistants communistes des FTP-MOI, placent leur réflexion et leur fidélité davantage dans la mouvance *résistante*, celle-là même qui a été écartée des postes de direction du Parti communiste, quand elle n'en a pas été carrément expulsée; l'année 1952 avait marqué sa défaite. Ces films s'inscrivent donc dans ce sillage, et le sort réservé aux résistants des FTP-MOI n'a pas fini d'irriter le PCF qui rejette ces solidarités fondées sur l'antifascisme, les luttes d'Espagne, la Résistance, l'appartenance à des communautés immigrées ou juives.

Section spéciale est un film dérangeant, surtout dans la foulée du livre de Robert Paxton sur la France de Vichy qui pose le cadre général dans lequel il faut comprendre *L'Affaire de la Section spéciale*. Sa nouveauté, qui fait sa force, vient aussi du fait que,

---

36. *Le Journal de la Résistance*, n° 800, février 1973, p. 1, pour la critique du livre; n° 822-823, juin-juillet 1975, p. 8, pour la critique du film. Il s'agit du journal créé par les FTP et qui s'est appelé *France d'abord* jusqu'en février 1969, date à laquelle il adopte son sous-titre comme titre et devient *Le Journal de la Résistance*.

comme Villeré dans le livre, Costa-Gavras et Semprun ont conservé les noms véritables des protagonistes. Les sources qui sont à l'origine du film, les faits et les personnages que Costa-Gavras met en scène, le mécanisme politique et juridique qu'il décrit avec précision, tous ces éléments l'empêchent de prêter le flanc à une critique de fond. La plupart de ceux qui n'ont pas aimé le film ont d'ailleurs pris la précaution de commencer par souscrire à la véracité des faits et des personnes impliquées.

A la sortie du livre d'Hervé Villeré cette identification avait d'ailleurs réjoui le *Journal de la Résistance*, qui observait que les collaborateurs se croyaient protégés par le secret des archives, mais les résistants aussi décrivent ce qu'ils ont vécu, des témoins ont des archives; à l'étranger, des archives officielles sont accessibles. Le journal y voyait un renforcement du réquisitoire contre la collaboration : « Il semble bien en effet que le vent tourne et que s'annonce quelque chose comme la deuxième défaite de la collaboration[37]. » L'optimisme était peut-être prématuré. En janvier 1977, quand *Section spéciale* est diffusé à la télévision dans le cadre de l'émission *Les Dossiers de l'écran*, Jean Cosson, jeune juge au moment de la guerre et représentant la Résistance sur le plateau de l'émission, avait été avisé que le débat porterait sur le problème moral posé par le film : des juges peuvent-ils accepter de prononcer une condamnation dictée par le pouvoir politique, au prétexte de la raison d'État? Or, il est scandalisé de la tournure du débat :

---

37. *Le Journal de la Résistance*, n° 800, février 1973, p. 1.

> Après que le résistant communiste chevronné, Marcel Paul, eut consciencieusement énoncé son petit exposé stéréotypé sur la thèse officielle du P.C., qui n'aurait pas attendu le 22 juin 1941 et l'agression contre l'U.R.S.S. pour entrer dans la Résistance, les téléspectateurs durent subir trois interminables homélies à la gloire du gouvernement de Vichy, de Pétain et de Pucheu[38].

Le gouvernement de Pétain avait atteint ses objectifs de répression en n'hésitant pas à pervertir l'esprit de la jurisprudence française et les magistrats qui avaient à juger et à condamner sur commande. Costa-Gavras a dressé son constat à la fin de *Section spéciale* en indiquant que les Sections ont fonctionné pendant toute l'Occupation et que la majorité des juges y ont siégé. Toutefois, comme dans ses autres films politiques, le débat restait actuel sur la question de la raison d'État car elle n'était pas l'apanage de Vichy. Tout aussi actuelle était la question de la responsabilité individuelle des magistrats impliqués dans ce crime judiciaire. En 1976, Marcel Ophuls tenait exactement le même propos dans son film *The Memory of Justice* (États-Unis, 1976, 280 minutes) où il analyse les crimes de guerre dans le contexte des procès de Nuremberg. On connaît l'objectif principal d'Ophuls qui insiste dans tous ses films sur la conscience et la responsabilité individuelles.

Quant à l'image des résistants, elle vient encore de se complexifier davantage puisque, dans le grand affrontement contre l'occupant et contre Vichy, certains résistants sont plus vulnérables que d'autres. Le sort des résistants arrêtés, peu

---

38. *La Voix de la Résistance*, n° 157, mars 1977, p. 4.

importe leur famille politique, n'était pas enviable, mais s'ils étaient communistes et juifs, l'étau se resserrait irrémédiablement sur ces procrits du régime. Les trois condamnés de *Section spéciale* ont été guillotinés, comme des criminels de droit commun. Un sort semblable attendait le résistant Marcel Langer à Toulouse, en juillet 1943, alors qu'une autre Section spéciale était à l'oeuvre.

Le long métrage *La Brigade* [39], scénarisé et réalisé par René Gilson, raconte l'histoire d'un petit groupe de résistants, une brigade FTP, active dans le Nord-Pas-de-Calais en 1943-1944. Français et étrangers côte à côte, le groupe compte une dizaine de membres, dont trois Polonais, un Italien et un Espagnol. Il y a aussi quatre Français, dont trois femmes. Un des leurs, Marian Lang, est arrêté par la police française pour transport d'explosifs, torturé, traduit en justice pour un procès à huis clos. Lang est condamné à mort et guillotiné. En réponse à cette condamnation, la brigade exécute l'avocat général, maître Drussaens, qui a requis la mort contre leur camarade. Le petit groupe de combattants continue ses sabotages et ses attentats mais, isolés des autres résistants de la région, ils sont de plus en plus menacés et le piège va se refermer sur eux en 1944. Le film se termine sur une séquence d'après la Libération alors que les deux survivants, Katia et Édouard, se retrouvent. Édouard lui apprend qu'il s'est évadé d'un convoi de déportés, les autres ont été fusillés ou condamnés à la déportation. Le combat continue car leur engagement s'enracine dans

---

39. *La Brigade* (René Gilson, 1974-1975, nb, 105 minutes). Copie 35 mm du CNC. Le scénario évoque des personnages et des faits révélés dans le livre de Claude Lévy, *Les Parias de la Résistance*, Paris, Calmann-Lévy, 1970.

l'avant-guerre : c'est celui de l'antifascisme, c'est celui du communisme.

Dans le récit original, celui de Claude Lévy, les faits se déroulent à Toulouse. Lévy dit s'être senti obligé de témoigner de la vie et de la mort de son ami Marcel Langer parce que Robert Aron avait sali sa mémoire en le qualifiant de « meurtrier » dans le premier tome de son *Histoire de l'épuration* (1967)[40]. Marcel Langer (alias Mendel) est né en Pologne, dans une famille juive, en 1903. Il avait été membre du Parti communiste palestinien avant de se rendre en France en 1933 et de se fixer à Toulouse. Ouvrier métallurgiste, militant syndical, Langer s'était tout naturellement retrouvé à la MOI. Marcel Langer est devenu Marian (Marek) Lang dans le film; l'avocat général qui est abattu, maître Lespinasse, est devenu maître Drussaens.

En écrivant le scénario de son film, René Gilson a transposé ces événements dans le Nord-Pas-de-Calais. Ce pays minier, c'est la région de son enfance et il se dit imprégné de cette relation avec les Polonais du Nord-Pas-de-Calais parce qu'à l'école élémentaire, la moitié de ses camarades de classe étaient issus de familles polonaises[41]. Il n'aurait pu sentir le film de la même façon s'il avait gardé le lieu d'origine de Toulouse. Il avait déjà tourné deux longs métrages, *L'Escadron Volapuk* (1971) et *On n'arrête pas le*

40.Claude Lévy, *Les Parias de la Résistance*, p. 9.

41.Entretiens avec l'auteur, Paris, 20 mai et 19 juin 1993. Sauf indication contraire, les propos de René Gilson sont extraits de ces entretiens.

printemps (1972), ses films gauchistes dit-il, mais *La Brigade* était son premier film vraiment régional, et il y tenait beaucoup. Il a pu y introduire des souvenirs d'observation et le Nord étant un pays de plaines, sans maquis, à occupation dense, la clandestinité y était plus difficile, les résistants plus vulnérables.

C'est un film à budget très modeste, 300 000 francs, tourné avec une équipe réduite. Le choix du noir et blanc, par contre, n'a pas été dicté par économie. Gilson voulait faire un film dépouillé et la couleur ne pouvait lui convenir. Il a tourné en 16 mm classique, cherchant une image austère mais belle, ne jouant pas trop sur l'ombre et la lumière. Gonflé en 35 mm, le film a circulé dans les festivals européens en 1974 et en 1975 et il fut reçu très favorablement avant de sortir à Paris en juin 1975, dans les pires conditions. A Cannes, le film est présenté dans la sélection Perspectives du cinéma français. C'est au même moment que le distributeur parisien, les Films Molière, spécialisé dans les films d'auteur, art et essai, décide de le sortir en salle sans même faire d'affiche. Le Studio Alpha, petite salle du Quartier latin, le garde une semaine puis le refile à une salle encore plus marginale, le Studio Jean Cocteau. Avec le résultat de 3779 entrées sur Paris en quatre semaines[42]. Le film fera finalement carrière en province,

42. *Le Film français*, n° 1626, 21 mai 1976, p. 194.

mais après coup, dans les salles d'art et d'essai, puis les centres culturels[43].

René Gilson voulait d'abord que le film s'attache aux personnages, à leur engagement, à leur réflexion sur l'action, plutôt qu'à la description de ces actions. Ainsi, écrit-il au président de la Commission de contrôle des films, dans ce film sur la Résistance, il n'y a guère de coups de feu, de scènes de guérilla, de sabotages violents; rien de tout cela, mais des personnages pris entre les actions, au niveau de leur vie quotidienne, vulnérable et menacée[44]. En effet, c'est par le dialogue avant ou après un acte de sabotage, ou par une évocation sonore, que le spectateur est informé que l'action va avoir lieu ou a eu lieu.

La Commission rend d'ailleurs un avis favorable et lui accorde un visa pour tout public. Même si ce n'est pas dans ses habitudes de juger la forme, le procès-verbal mentionne la sobriété et le dépouillement des images, et cerne bien l'intention du film car l'essentiel n'est pas de montrer des faits d'armes qui sont surtout devinés.

> [Le propos est] de nous montrer entre ces actes la vie dangereuse de ces « parias », de ces « Français » (ceux

---

43.Le film circulera aussi dans les comités d'anciens FTP-FFI. *Le Journal de la Résistance* annonçait dans son numéro 821 de mai 1975 qu'il parlerait de *La Brigade* dans le numéro suivant, mais le film n'est déjà plus à l'affiche. Le journal avertit donc les comités qui désireraient se le procurer de s'adresser au siège de l'Association (n° 822-823, juin-juillet 1975, p. 8).

44.CNC, CCFC, dossier *La Brigade*, lettre de René Gilson au président de la Commission de contrôle, 11 juillet 1974.

> de Londres qui « parlent » aux Français pendant qu'eux se font tuer, n'ont pas leur estime), seuls dans leur lutte, sans contact avec le Comité [*sic*] National de la Résistance et qui meurent, anonymes, les uns après les autres. La tristesse que secrète le récit - très dépouillé, trop peut-être, « linéaire », manquant souvent de vie, d'environnement humain - le malaise, l'inquiétude tragique qu'il parvient cependant à exprimer, s'éclaire un peu à la dernière image où les deux survivants de la brigade [...] sont plus que jamais décidés à poursuivre, sous une autre forme et plus d'espoir au coeur, le combat contre l'injustice, la peur et l'oppression[45].

Les personnages de *La Brigade* ne sont ni politiquement, ni socialement des marginaux, mais Gilson les a voulus vulnérables. Sûrs de leur engagement, mais inquiets dans leur solitude, accablés par la mort de leurs compagnons, méfiants envers les autres, y compris certains résistants hors de leur groupe avec qui les contacts sont difficiles. A l'avocat qui accepte de défendre Marian Lang sans recevoir d'honoraires, Katia dit que c'est tant mieux car ils n'ont pas d'argent, ils ont même souvent faim : « Les subsides de Londres, c'est pour d'autres organisations, ce n'est pas pour nous » (24'). Charles, un des Français du groupe, ancien d'Espagne, perçoit le conflit en termes de classe et dit se méfier de ces résistants qui appartiennent à la classe dirigeante; au Conseil national de la Résistance, ce n'est guère mieux, « ça tire à hue et à dia, forcément » (54'-56').

Plus loin, dans une scène où Jan, Katia et Charles discutent d'une action pour sauver Marian avant qu'il ne soit exécuté, il apparaît clairement que l'aide d'autres résistants est nécessaire;

45.CNC, CCFC, dossier *La Brigade*, procès-verbal de la sous-commission, séance du 26 mars 1975.

Charles propose de prendre contact avec les gaullistes de *La Voix du Nord* (76'-78'30"), mais il ne se passera rien de ce côté.

Le film est resté très peu de temps à l'affiche, mais ce n'est pas faute d'avoir reçu une bonne critique. La nécessité du propos accusant Vichy semble acquise, et la forme, austère et dépouillée, en a séduit plus d'un[46]. Les communistes sont les plus enthousiastes, Albert Cervoni en fait l'un des films français récents les plus importants (*L'Humanité*, 10 mai 1975) et Marcel Martin, qui avait détesté *Section spéciale*, est rempli d'admiration pour *La Brigade*[47].

Gilson, écrit Martin, a su donner à la Résistance une image « d'une profonde authenticité »; a su apporter un ton et un style nouveaux; son film est une « oeuvre étonnament originale et forte ». Marcel Martin aime cette « sobriété cistercienne », le refus absolu de toute dramatisation, de toute reconstitution d'époque, de tout réalisme à la française.

La lutte antifasciste, poursuit Martin, est toujours un impératif d'actualité. Le cinéma de René Gilson implique à coup sûr la lucidité et la conscience. La distance « ne supprime pas pour autant l'émotion, mais la transmue à un autre niveau, qu'il faut

---

46. *Le Canard enchaîné*, 14 mai 1975; *France Soir*, 8 mai 1975; *Quotidien de Paris*, 9 mai 1975.

47. *Écran 75*, n° 34, mars 1975, p. 51-52.

bien appeler bressonien, et qui est de l'ordre de l'esthétique[48] ». On se souviendra de la critique élogieuse au moment de la sortie d'*Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson, film dans lequel le propos se trouvait admirablement servi par la forme.

Dans *Le Monde* du 9 mai 1975, Jacques Siclier écrit que *La Brigade* pourrait être une suite de *Section spéciale* et, comme ce film, « une salutaire opposition aux ambiguïtés historiques apportées par les reconstitutions esthétiques façon *Lacombe Lucien* ». Pour Henry Chapier (*Quotidien de Paris*, 9 mai 1975), Gilson dénonce l'arbitraire et fait méditer sur la lâcheté de Vichy sans avoir eu besoin de moyens hollywoodiens. Il a utilisé le réquisitoire de l'avocat général, filmé en plan rapproché.

Cette longue séquence (66'-72') est en effet au coeur du film et devient alors le réquisitoire de Lévy-Gilson contre Vichy. Le magistrat se tient devant une immense effigie de Pétain qui mange la moitié sinon les deux tiers de l'écran. Ce grand portrait était apparu à l'écran à trois autres reprises : au commissariat de police

---

48.Marcel Martin, *op. cit.*, p. 52. La distance dont il est ici question fait référence aux concepts de Bertolt Brecht sur le théâtre. Cette distanciation brechtienne (*Verfremdungseffekt*) tient à l'attitude de l'acteur par rapport à son personnage, et à l'attitude du spectateur par rapport à l'action dramatique. Il doit exister une distance entre le spectacle et le spectateur; ce dernier ne doit pas s'identifier aux personnages. René Gilson considérait que cette pratique brechtienne du cinéma était importante mais que peu de réalisateurs s'y étaient engagés. René Allio avait tenté l'expérience avec *Les Camisards* (1971) et Frank Cassenti va pousser cette réflexion plus loin dans *L'Affiche rouge* (1976). La distanciation vise alors à permettre l'analyse politique de l'histoire. Cette conception dépassionnée de l'art vient des Symbolistes et va essaimer dans l'art moderne, chez Kandinsky, Joyce, Stravinsky, Brecht. Les idées de Brecht vont devenir plus largement accessibles dans les années 1960, via les écrits de Roland Barthes sur le Berliner Ensemble. Ce détachement visait à contrer l'illusion, l'émotion de l'art. Au début des années 1970, les formes cinématographiques classiques sont perçues comme induisant la passivité; les films politiques recherchent donc sciemment le détachement et la réflexion critique. Pour Gilson, le choix du noir et blanc fait partie des éléments qui favorisent cette distanciation.

(17' et 28'); au bureau du préfet, le portrait occupe toute la moitié gauche de l'écran pendant que le préfet parle au téléphone avec un général allemand à la suite de l'attentat (64'). Pendant le réquisitoire de l'avocat, le portrait est encore plus grand. Gilson voulait faire une dénonciation directe, mais stylisée, de la responsabilité de Pétain, car c'est en son nom que plaide le procureur. C'est une séquence très dense pendant laquelle le réquisitoire est monté sur des images, des photographies et du texte à l'écran en plans fixes, qui contredisent parfois le discours entendu. René Gilson reconnaît que ce montage a quelquefois gêné des spectateurs qui arrivaient difficilement à suivre les deux discours, celui de la bande sonore et celui des images.

D'autres éléments accusateurs sont également à retenir dont la dénonciation d'une presse servile (65'; 73'; 94') et la responsabilité des classes dirigeantes (54'- 56'; 72'30"). Devant ces tendances lourdes, la lutte commencée en Espagne contre le fascisme doit continuer (52'; 66'; 102'). Katia et Charles, entre autres, affirment leur engagement dans cette longue durée. L'autre élément qui mérite une attention particulière est l'énonciation des antagonismes au sein de la Résistance, sujet délicat que la critique a préféré ignorer, sauf Henry Chapier qui y voit le reflet des futures luttes de la Libération[49].

Les attaques contre la Résistance extérieure, donc gaulliste, se cristallisent sur trois points précis : ils [ceux de Londres] ne

---

49. *Quotidien de Paris*, 9 mai 1975.

savent pas vraiment ce qui se passe en France (85'; 88'); ils tiennent un discours creux sur « l'insurrection nationale inséparable de la libération nationale » (89'); ils privent certains résistants des moyens nécessaires à la lutte (24'; 76'-77'). A plusieurs reprises, c'est l'écoute de Radio-Londres qui provoque les commentaires accusateurs. La radio est un lien précieux avec l'extérieur, mais ce n'est aussi qu'une voix lointaine dans laquelle s'incarne toute la distance entre les résistants de l'intérieur, surtout les FTP-MOI, et ceux de Londres. Dans *La Brigade*, nous n'en sommes plus aux divergences de stratégie ou de tactique, attentisme ou action immédiate, auxquelles d'autres films ont fait allusion, mais bien à l'objectif même du combat. Les combattants de la brigade sont d'abord des antifascistes.

Le dernier élément significatif à signaler dans *La Brigade* est le rôle important que René Gilson donne aux femmes membres du groupe. Elles sont trois, Katia, Marie et Denise. La première est un peu plus âgée que les deux autres; elle était institutrice et engagée dans la lutte antifasciste avant ses camarades étudiantes. Toutes les trois sont montrées comme des combattantes égales des autres brigadistes. Elles font les mêmes choses, prennent les mêmes risques. Elles transportent des explosifs, des armes, des bombes, elles sont présentes sur le lieu des sabotages, et Denise meurt dans l'attentat contre le cinéma. Cette image des résistantes est tout à fait nouvelle, et pour cause, les brigades FTP-MOI n'avaient auparavant pas été montrées au cinéma.

Le riche contenu du film fait écho aux rapports complexes qui se nouent entre René Gilson et le PCF. Ce cheminement est paradoxal, mais la chronologie éclaire bien des choses autant pour le cinéaste que pour la réaction du Parti au film *La Brigade*. En 1971-1972, René Gilson écrit le scénario et obtient l'avance sur recettes pour débuter le tournage. Sur ces entrefaites, les communistes et les socialistes s'entendent sur un Programme commun, en juin 1972, et Gilson entre au PCF. Il quittera le PC pour rejoindre le PS à la suite de la rupture de l'Union de la gauche en septembre 1977. Le sujet du film, comme celui du livre de Lévy, s'inscrit plutôt dans la mouvance « Résistance » et fait jouer les solidarités communistes nées pendant la guerre d'Espagne et la Résistance, celles-là mêmes que les partis communistes partout en Europe ont marginalisées, sinon éliminées, dans les années d'après-guerre, à la faveur d'un grand mouvement de reprise en mains des appareils centraux.

René Gilson dit qu'au moment où il écrit le scénario, il n'est pas encore attiré par le PC, il est à la fin de sa période gauchiste, et il choisit ce sujet pour une seule raison, parce qu'il s'agissait d'une brigade de résistants composée d'étrangers et de Français. Au moment de la sortie du film, il confiait à Albert Cervoni de *L'Humanité* (10 mai 1975) :

> Il me paraissait important de rappeler, dans notre pays où les tendances xénophobes existent malheureusement encore, la part prise par les émigrés (*sic*) aux combats de la Résistance française et des F.T.P.

Il se défend bien d'avoir mis dans son film la « version » PCF. Quand il a lu *Les Parias de la Résistance*, ajoute-t-il en 1993, il savait déjà que le PCF n'avait pas été très clair vis-à-vis des camarades étrangers à la Libération. Le propos de Lévy, et le sien aussi, ne correspond pas à l'interprétation que le PCF fait de ces événements. René Gilson va tourner une scène, qui était dans le livre, dans laquelle un responsable communiste reproche aux membres de la brigade d'être trop autonomes, aventuristes même, difficilement contrôlables, ne prenant pas toujours les ordres et décidant d'actions sur place.

La brigade avait perdu deux des siens, tués par l'explosion prématurée d'une bombe destinée à une salle de cinéma réquisitionnée pour les Allemands. Le préfet s'était emparé de cette affaire pour nourrir sa propagande, sans mentionner que les deux morts étaient les poseurs de bombe. Deux autres membres de la brigade, Katia et Jan, sont inquiets des répercussions de cet accident (94') alors que Jan doit rencontrer le responsable FTP. Pour cette scène, où un responsable vient faire ses reproches à Jan, un des Polonais de la brigade, Gilson filme les deux hommes, de dos, parlant tout en marchant le long d'un canal. Comme il n'y avait pas d'acteur pour jouer ce personnage, c'est Gilson lui-même qui tient ce rôle très court. René Gilson a coupé cette scène au montage « parce que c'était pas conforme ». Vous voyez, dit-il, « le scénario [a été] écrit par quelqu'un qui n'y est pas [au PC] et il est tourné par quelqu'un qui y est entré [...] à cause de ça je me suis fait un coup d'autocensure. » J'étais tout nouvel adhérent au PC, explique-

t-il, et je me suis dit : « Bon, pas la peine de faire de polémique avec eux; bon, je coupe. Et je regrette, je regrette parce qu'il est trop tard, je ne peux plus le rétablir. » Tout ce qui est resté dans le film est la remarque de Katia qui dit qu'elle « appréhende la rencontre avec le commandant FTP » (95').

La scène filmée n'inclut cependant pas tous les propos tels qu'ils sont rapportés dans *Les Parias de la Résistance* de Claude Lévy. Dans le livre, Jan a expliqué l'accident du cinéma au responsable régional FTP, ce dernier saisissant alors l'occasion pour rompre avec la brigade dont l'activité « désordonnée » le gêne. Le responsable considère que les jeunes de la brigade opèrent en marge, qu'ils sont des provocateurs. C'est l'anathème suprême dans la bouche des responsables du Parti. Les contacts sont alors rompus. Et Claude Lévy de poursuivre : les gaullistes, les communistes, tous les rejettent, les désavouent[50]. On mesure la distance qui séparait le témoignage de Lévy de l'histoire officielle véhiculée par le PC.

Lors d'un débat sur le film organisé à l'université de Paris III (Censier), Serge Daney avait affirmé que le ton du film était celui du PCF quand il évoque la Résistance. Gilson, nous l'avons vu, se défend bien d'avoir présenté cette version, en arguant que, en 1943-1944, le Parti ne parlait pas de lutte des classes mais bien de patrie et de nation. Ce discours patriotique, Gilson le rejette complètement au profit de l'antifascisme et de l'interprétation de classes. Paradoxalement, ils ont tous les deux raison.

50.Claude Lévy, *op. cit.*, p. 208.

En 1975, lorsque le PCF parle de la guerre, il ne le fait plus en parlant de nation et de patriotisme mais bien en mettant au premier plan la lutte du peuple, au sens d'une classe ouvrière élargie[51]. Le discours du film sur les solidarités issues des Brigades internationales et des luttes d'avant-guerre ne s'inscrit pas, en 1975, dans le discours du PC sur la Deuxième Guerre mondiale. Néanmoins, le PCF a toujours utilisé le slogan selon lequel il fut « le fer de lance du combat contre le fascisme » et, sur cela, Parti et metteur en scène peuvent se rejoindre. René Gilson avait ses propres ambitions professionnelles, son projet de film avait obtenu les fonds nécessaires, et il allait le réaliser. Il venait en outre d'adhérer au Parti communiste; les communistes pouvaient difficilement critiquer un cinéaste qui venait de rejoindre leurs rangs.

Ici apparaissent les trois temps qui ponctuent l'analyse de ce film : la période des événements eux-mêmes (1943-1944), le moment de la sortie du livre et du film (1970-1975), et la réévaluation de ces deux temps lors d'entretiens avec René Gilson en 1993. Finalement, le regard rétrospectif de Gilson donne le propos antifasciste du film comme l'élément essentiel. Son analyse des courants xénophobes des années 1970 lui semble même encore plus pertinente dans les années 1990, avec la montée du Front national et les pressantes questions d'immigration qui se trouvent au coeur

---

51.En 1969, l'Institut Maurice Thorez organise un premier colloque sur « Les origines de la Seconde Guerre mondiale » et on y retrouve des intitulés de communications tels que « La grande bourgeoisie contre l'intervention historique des résistants »; des livres récemment publiés vont également dans ce sens, comme ceux d'André Tollet, *La Classe ouvrière dans la Résistance*, 1969, et de Louis Gazagnaire, *Le Peuple, héros de la Résistance*, 1971.

de l'actualité française. L'intérêt de ces trois temps est aussi de montrer comment, au fil du temps, la version communiste varie et s'adapte aux circonstances. Elle conserve toujours ses éléments de base qui sont la Résistance intérieure sur le territoire français, l'antifascisme, la lutte des classes, mais elle les rééquilibre selon des besoins conjoncturels. La version gaulliste vit également ces différences de rythme, mais, au cinéma, ses thèmes sont restés plus figés.

En 1993, René Gilson, qui a abandonné le Parti communiste depuis longtemps, est critique à son égard. Il juge alors que non seulement *La Brigade* mais aussi *L'Affiche rouge* (1976) de Frank Cassenti, étaient les oeuvres de deux metteurs en scène membres du PCF et qui « font tous les deux un film absolument contraire à l'imagerie PCF de la Résistance ». Pour en arriver à ce constat, en 1993, Gilson est à l'écoute de ce que le PCF dit alors sur la Résistance, et ce qu'il entend ressemble de nouveau au discours que le Parti tenait en 1943-1944, un discours qui cherche son ancrage d'abord et avant tout dans l'histoire nationale française. Il pense que les communistes s'intéressent davantage à cet héritage qu'à celui de l'antifascisme, car « ils resteront toujours gênés aux entournures par le pacte germano-soviétique ».

Ainsi, au printemps 1993, c'était Jean Moulin qui était dans l'actualité commémorative parce que le CNR avait été créé en juin 1943. Autour de cet anniversaire, plusieurs émissions de télévision ont porté sur la Résistance. L'une d'entre elles, *La marche du*

siècle, diffusée par FR3 le 19 mai 1993, s'intitulait « Paroles de résistants » et réunissait sur le plateau plusieurs témoins[52], dont la résistante communiste Josette Dumeix qui insistait beaucoup pour rappeler l'importance de la Révolution française dans ses racines et sa formation.

Un des axes importants de la propagande communiste développés dans la presse clandestine du Parti, au moment de la guerre, était justement l'histoire et les traditions politiques nationales. Il était alors plus question de nation que de Parti, et ce dernier rejetait ce qui pouvait donner une dimension de classe à la lutte clandestine. Les deux pôles de cette propagande étaient la Révolution française et la III^{e} République, les événements et les hommes. Le PCF invoquait alors à volonté la Révolution française[53], la Déclaration des droits, la bataille de Valmy, Victor Hugo, la Commune, Jean Jaurès, la République. Il s'agissait d'insister sur la place que tenait le Parti dans cette tradition nationale, de montrer que le PCF n'y était pas un intrus. Ces propos resurgissent 50 ans plus tard.

En fin de compte, pour cette longue période, c'est Claude Lévy qui donne le droit fil. La question des immigrés communistes dans la Résistance n'a cessé de l'occuper depuis la guerre. Son

---

52.S'y trouvaient Daniel Cordier, Lucie Aubrac, Claude Bourdet, Jean Daniel, Denise Vernay, Nicole Clarence et Hélène Viannay.

53.Dans le film *Au coeur de l'orage* (1944-1948), une séquence d'archives montrait en gros plan un panneau qui se trouvait au détour de la route, dans la montagne, à l'entrée du réduit du maquis. On pouvait y lire « Ici commence le pays de la liberté », phrase sortie tout droit de la tradition révolutionnaire de 1789.

engagement dans l'histoire de la Brigade toulousaine et sa volonté de garder vivante la mémoire de Marcel Langer en témoignent également. Déjà, en décembre 1951, il est à Toulouse au moment de l'inauguration du monument à la mémoire de Langer, inauguration qui a lieu en présence de Charles Tillon. En 1953, il publie avec son frère Raymond un recueil de nouvelles et de récits de Résistance intitulé *Une histoire vraie*. Nous retrouvons les deux frères en 1964 alors qu'ils avaient écrit un scénario sur le groupe Manouchian intitulé *L'Affiche rouge*, scénario jamais tourné mais dont il a été question au chapitre précédent. Puis, Claude Lévy écrit *Les Parias de la Résistance* en 1970. Finalement, il fera partie des témoins critiques du PCF dans le film documentaire de Mosco, *Des terroristes à la retraite* (1983-1985)[54].

Le groupe Manouchian est justement au centre du film *L'Affiche rouge*[55] que réalise Frank Cassenti en 1976. Le scénario de ce film est signé Frank Cassenti et René Richon, celui-ci ne devant pas être confondu avec le scénario de Claude et Raymond Lévy, portant le même titre, et dont il vient juste d'être question. Film politique et film de la dialectique entre l'histoire et le présent, le récit de

---

54. *Des terroristes à la retraite* (Mosco, 1983-1985, couleurs, 83 minutes), documentaire pour la télévision. Il met en cause les dirigeants du PCF, accusés d'avoir délibérément sacrifié le groupe Manouchian, groupe FTP-MOI, très actif dans la capitale en 1943. Le film déclenche une vive polémique et n'est pas présenté à la télévision en 1983. En juin 1985, une programmation est annulée après qu'un jury d'honneur eût rendu un avis défavorable, puis reconfirmée. Le 5 juin, il sort dans une salle de cinéma. Cette controverse provoquera de nouvelles recherches historiques dont les résultats seront publiés au tournant des années 1990.

55. *L'Affiche rouge* (Frank Cassenti, 1976, couleurs, 90 minutes). Copie 16 mm de la Cinémathèque québécoise. Prix Jean Vigo 1976. Le découpage après montage définitif et les dialogues *in extenso* ont été publiés avant que le film ne sorte en salles, le 10 novembre 1976, dans *Avant-Scène Cinéma*, n° 174, 15 octobre 1976, p. 7-56.

L'Affiche rouge se construit dans le va-et-vient incessant entre le passé, le souvenir du passé, et le présent. Une troupe de comédiens cherche comment parler des résistants du groupe Manouchian aujourd'hui. Ce qu'ils connaissent de son histoire est enrichi par le témoignage de survivants, que les comédiens invitent à un pique-nique, sur le lieu même où ils vont jouer leur spectacle. Les mêmes acteurs incarnent les comédiens d'aujourd'hui, les personnages d'une saynète de *commedia dell'arte* et les membres du groupe Manouchian au moment de la guerre, de l'emprisonnement, du procès et de l'exécution. Cet exercice de distanciation brechtienne se veut exemplaire.

Les événements de 1943-1944 sont les suivants : un petit groupe de FTP-MOI, dirigé par Missak Manouchian, est très actif dans la lutte armée et est responsable d'une bonne partie des attentats commis en région parisienne pendant l'été 1943. Manouchian est arrêté le 16 novembre 1943 et, avec 23 camarades, il est fusillé au fort du mont Valérien le 21 février 1944. Ils sont filmés avant leur exécution. Les Allemands utilisèrent les photographies de dix d'entre eux pour confectionner une affiche de propagande dans le but d'effrayer la population, de lui montrer que les résistants étaient des étrangers et des bandits, des assassins, des déraillleurs. Ils choisirent dix noms difficiles à prononcer, jouant sur les réflexes xénophobes de la population. Ce fut la tristement célèbre affiche rouge, apposée à des milliers d'exemplaires à partir d'avril 1944, et qui proclame : « La Libération! Par l'armée du crime ». Olga Bancic, la seule femme, ne fut pas fusillée avec les autres mais

envoyée à Stuttgart et décapitée en mai 1944. Elle ne figure pas sur l'affiche.

Le tournage de *L'Affiche rouge* s'effectue en trois semaines, en septembre 1975. Les ressources financières sont limitées, Cassenti a travaillé avec un budget de court métrage. Les acteurs sont ceux de la troupe du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et le lieu de tournage est leur lieu de travail, la Cartoucherie de Vincennes. Tout le monde a été présent à plein temps pendant toute la durée du tournage. Ce qui caractérise la fabrication de *L'Affiche rouge*, dit Cassenti, c'est l'enthousiasme[56]. La petite équipe va se souder autour du drame oublié du groupe Manouchian, et de la nécessité de le représenter dans le présent, grâce à la forte émotion ressentie au début du tournage, lorsque la troupe apprend que Franco vient de faire exécuter des patriotes basques. L'écrasement de la chronologie est ici le fait de l'actualité. Voilà qu'au moment même du tournage d'un film qui se veut justement un rappel que la lutte n'est pas terminée, la réalité du fascisme espagnol de 1975 fait une intrusion brutale. Un rappel d'autant plus ressenti que l'acteur qui interprète le rôle de Missak Manouchian est un basque, Roger Ibanez. « Le présent du fascisme est entré dans la fiction du film[57]. »

56.« Frank Cassenti explique *L'Affiche rouge* », *in* Mélinée Manouchian, *Manouchian*, Paris, Éditeurs français réunis, 1985, p. 203. Cette édition réunit le livre de Mélinée Manouchian, publié en 1974, et le texte de Cassenti qui date de janvier 1977.

57.« Trois cinéastes en quête de l'histoire », entretien avec René Allio, Frank Cassenti et Bertrand Tavernier, *Revue du cinéma Image et son*, n° 352, juillet-août 1982, p. 112.

Frank Cassenti voulait faire un film didactique sur la Résistance qui remettrait à l'ordre du jour les mobiles profonds des hommes et des femmes qui se sont battus contre le fascisme, un film qui « s'inscrirait en faux contre la vision et les représentations falsifiées de l'histoire que l'idéologie dominante tente d'imposer[58] ».

> Pour comprendre le présent, il faut comprendre le passé. Aujourd'hui, on, c'est-à-dire l'idéologie dominante, veut faire oublier certaines pages du passé: on ne parle plus guère de ceux qui se sont battus - et encore moins de ceux qui ne se battaient pas seulement pour la France mais pour le socialisme. On falsifie le rôle des juifs et des communistes dans la résistance, la continuité qu'il y a des brigades internationales à la résistance immigrée[59].

Certains critiques se chargeront de rappeler à Frank Cassenti que cet oubli n'est pas seulement le fait de l'histoire officielle, la MOI étant à peine mentionnée dans le livre de Charles Tillon sur les FTP et les Mémoires de Jacques Duclos[60]. Patrick Rotman souligne le manque d'intérêt des historiens communistes :

> Comme s'il fallait exclure ces apatrides de l'Histoire. Plus grave: après la guerre, ces communistes « sans frontières » qui avaient survécu aux bagnes nazis, payèrent dans les prisons de Staline leur engagement internationaliste[61].

58.« Frank Cassenti explique *L'Affiche rouge* », p. 205.

59.Entretien de Frank Cassenti avec Martin Even, *Le Monde*, 15 avril 1976.

60.*Libération*, 15 novembre 1976.

61.Patrick Rotman, « Les déracinés de l'Histoire », *Politique Hebdo*, 10 novembre 1976.

Ne pouvant faire abstraction du fait qu'il soit juif, Frank Cassenti explique ainsi le choix de cet épisode historique : « Si j'ai parlé de la résistance immigrée et juive c'est par rapport aux idées antisémites reçues sur la passivité des Juifs pendant la guerre »; il avait aussi le désir de se projeter dans une époque héroïque[62]. Ensuite, Cassenti dit qu'il « fallait répondre par un film à la mise en scène du pouvoir qui tente d'effacer de notre mémoire le sens d'un combat, celui de la Résistance »; il considérait urgent de faire connaître cette page d'histoire au plus grand nombre, et aux jeunes en particulier[63].

Les sources qu'il a utilisées sont écrites et orales. Au début, il travaille avec des historiens, mais plus le travail progresse, plus il se rend compte de la difficulté de parler de l'histoire. Cette difficulté à *rendre compte*, dit-il, devint un des thèmes du film[64]. Il dit aussi avoir travaillé à partir de l'ouvrage d'Alain Guérin sur l'histoire de la Résistance[65]. Au cours de ses lectures, il tombe sur quelques lignes qui évoquaient la Résistance

---

62.« Trois cinéastes en quête de l'histoire », p. 109.

63.« Frank Cassenti explique *L'Affiche rouge* », p. 210-211.

64.*Ibid.*, p. 205. Dans son article sur le cas de *L'Affiche rouge*, Mihal Friedman donne des informations supplémentaires concernant les conseillers historiques. Il mentionne que Dominique Durand et David Douvette ont aidé Cassenti. Douvette était aussi un des membres du comité de soutien aux films de Mosco (Mihal Friedman, « Three Periods of French Resistance Films : The Case of *The Red Poster* », *Film & History*, vol. XX, n° 3, septembre 1990, p. 60, note 27).

65.Alain Guérin, *La Résistance, chronique illustrée 1930-1950*, Paris, Livre-club Diderot, 5 tomes, 1972-1976. Jean-Marie Guillon considère cette vaste fresque comme une évidente réponse à la chronique commencée par Henri Noguères (5 tomes aussi dont la publication s'échelonne de 1968 à 1982) et une intéressante mise en scène d'une résistance devenue, en ces temps d'union de la gauche, beaucoup plus oecuménique (Jean-Marie Guillon, *op. cit.*, p. 35).

immigrée. C'est plus tard, dit-il, au cours de mon enquête, que j'ai pu mesurer comment et combien l'histoire était falsifiée[66].

Cassenti se tourne alors de plus en plus vers les témoignages qui deviendront les sources essentielles de son film. Sa démarche est particulièrement intéressante car elle correspond à l'évolution de l'histoire orale qui change de nature justement à la fin des années 1960. Dès la Libération, les résistants ont largement utilisé le témoignage pour documenter l'histoire de la Résistance. Mais, à la fin des années 1960, c'est une deuxième forme d'histoire orale qui apparaît.

Philippe Joutard explique comment elle se fonde sur une nouvelle conception plus ambitieuse : d'une simple source, complémentaire, elle devient véritablement la source « d'une autre histoire », voisine de l'anthropologie, « qui donne la parole aux "peuples sans histoire", illettrés, qui met en valeur les vaincus, les marginaux et les diverses minorités, ouvriers, noirs, femmes[67] ». C'est une histoire qui se veut souvent militante. Née dans la foulée de 1968, elle a la « volonté d'un non-conformisme systématique, y compris par rapport aux structures traditionnelles des partis de gauche ». Elle est enfin, conclut Joutard, implicitement fondée sur l'idée que, grâce au témoignage oral, on atteint la « vérité du peuple ». En Italie, elle atteindra un grand

---

66.« Frank Cassenti explique *L'Affiche rouge* », p. 205.

67.Philippe Joutard, « L'histoire orale : bilan d'un quart de siècle de réflexion méthodologique et de travaux », *Actes du XVIII^e Congrès international des sciences historiques*, Montréal, 1995, p. 206-207.

développement, justement en ce qui se rapporte à l'histoire de la Résistance.

Lors d'un entretien avec Émile Breton, Cassenti lui confie qu'avec ses camarades, ils ont rencontré plusieurs témoins. Ces personnes leur ont appris beaucoup de choses, «...je dirai même la presque totalité de ce que nous savons maintenant sur la Résistance, [des choses] qui ne correspondaient pas aux sources officielles sur la question[68]. » L'émotion vient des témoignages, dit-il, et dans ce film, l'émotion est un moteur[69]. Il place donc les témoignages au-dessus de toutes les autres sources concernant ces événements. Cassenti ne définit pas ce qu'il nomme, pour dénoncer leurs déficiences, les « sources officielles ». C'est peut-être mieux ainsi car s'il devait le faire, il lui faudrait parler des silences du Parti communiste dont les publications font partie de ce corpus. Pourtant, Cassenti n'ignore pas les graves accusations de Mélinée Manouchian en ce qui concerne les agissements de la direction du Parti pendant la guerre. En 1943, écrit-elle, le doute s'installe chez Missak au sujet de faits étranges et elle affirme que c'est à cause de la trahison d'un commissaire politique suspect que le groupe est tombé. La dernière lettre de Manouchian le confirme implicitement, dit-elle, de même que plusieurs témoignages postérieurs[70]. Cette accusation ne figure pas dans le film.

---

68. *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1976, p. 72.

69. *L'Humanité*, 10 novembre 1976.

70. Mélinée Manouchian, *Manouchian*, p. 169-172.

Frank Cassenti conçoit l'histoire à partir du présent. Ce qui l'intéresse à travers *L'Affiche rouge*, « ce n'est pas la reconstitution historique mais une construction subjective de l'Histoire qui entre en résonance avec notre présent[71] ». La vérité historique en tant que telle ne le préoccupe pas; d'ailleurs, dit-il, elle n'existe pas. « Chaque historien a sa vérité, chaque manuel d'Histoire est une version de l'Histoire. Je crois par contre à un sens de l'Histoire porté par l'homme qui émerge au-dessus des vérités historiques[72]. » Il s'agit de faire remonter les spectateurs et les acteurs dans la mémoire de l'histoire. Il insiste sur le rôle actif des spectateurs. Sa conception du cinéma est tout aussi essentielle et il lui accorde une fonction sociale; il faut faire un cinéma branché sur le réel. Il croit que le réalisateur a également une fonction sociale, ce qui engage une responsabilité énorme, tant en regard de l'Histoire que de la visée idéologique du film. Dans cette optique, le travail en équipe lui sert de garde-fou[73].

La critique a été très positive au moment du passage du film à Cannes[74] et le film passe bien près de la sélection officielle. Le public l'accueille très favorablement. En novembre, au moment de la sortie en salles, le propos est plus nuancé, quoique l'ensemble

---

71. « Trois cinéastes en quête de l'histoire », p. 112.

72. *Ibid.*

73. *L'Humanité*, 10 novembre 1976.

74. *Le Monde*, 15 avril 1976; *France Soir*, 21 mai 1976; *L'Humanité*, 22 mai 1976; *Le Nouvel Observateur*, 31 mai 1976.

demeure positif[75]. Tous s'accordent sur l'importance du sujet et la plupart ont ressenti une intense émotion malgré le procédé de narration qui, de prime abord, pouvait sembler froid. Michel Falcon (*Le Point*, 8 novembre 1976) écrit que *L'Affiche rouge* « vient à point, avec son héroïsme sans emphase, pour bousculer la mode un brin complaisante du *mea culpa* retro ». Dans la presse spécialisée, les avis sont partagés. Les *Cahiers du cinéma* publie une critique extrêmement négative du discours politique tenu par le film et accuse le PCF d'habiller le vieux avec le neuf en allant puiser des figures nouvelles dans la marginalité; tout cela n'étant qu'une récupération de l'esprit gauchiste[76]. *Positif* est aussi en désaccord mais, en général, la presse spécialisée fait bon accueil à *L'Affiche rouge*[77].

Le décalage de la vision gaulliste

Frank Cassenti a 30 ans au moment où il tourne *L'Affiche rouge*. Passé par la formation intellectuelle du marxisme, il se tourne vers une inspiration révolutionnaire formée dans l'action. Celle des résistants est exemplaire parce qu'elle est, dans le XX^e

---

75.Des critiques nuancées chez *Charlie Hebdo*, 12 novembre 1976; au *Quotidien de Paris*, 10 novembre 1976; à *Libération*, 15 novembre 1976. Une critique négative chez *Politique Hebdo*, 10 novembre 1976. Les autres sont positives : *Le Monde*, 15 novembre 1976; *Le Point*, 8 novembre 1976; *Le Nouvel Observateur*, 8 novembre 1976.

76.Serge Le Péron, « Système de l'affiche (*L'Affiche rouge*) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976, p. 53 et 57.

77.*Positif* (Albert Bolduc), n° 187, novembre 1976, p. 69-70; *Cinéma 76* (Frantz Gévaudan), n° 216, décembre 1976, p. 121-125; *Écran 76* (Michel Capdenac), n° 48, 15 juin 1976, p. 56-57; *Film Quarterly* (Peter Brunette), XXXI/2, Hiver 1977-1978, p. 48-51; *La Revue du cinéma Image & Son* (Hubert Desrues), n° 311, novembre 1976, p. 65-68.

siècle français, l'inspiration née d'un moment virtuellement révolutionnaire, tout comme les résistants se sont tournés vers les moments révolutionnaires du passé. C'est surtout vrai pour les communistes et ceci l'est pour les membres de la MOI comme le groupe Manouchian. Le retour se fait sur la Commune, sur 1848, sur la Révolution Française. Ce sont des moments privilégiés, bien ancrés en histoire de France, et dont la propagande de guerre des communistes a fait grand usage.

Cassenti fait exactement cela : il jette un regard par-dessus son épaule et il voit les résistants, surtout les résistants communistes, les révolutionnaires de la génération précédente. Il voit des combattants attachés jusqu'à la mort à leurs idées. Ces idées qu'ils défendaient déjà en Espagne, dans les Brigades Internationales. Il voit des combattants qui sont source d'inspiration pour une nouvelle génération politique. Au sortir de la guerre, en 1945, c'est autour du film *Espoir* qu'on avait tenté d'actualiser ce propos de la guerre d'Espagne et des combattants républicains. Essai qui ne donna pas de suite dans les années qui suivirent.

Les idées de Cassenti révèlent une interprétation réductrice de la diversité résistante. Quand il affirme que tous les films sur la Résistance qu'il avait vus se servaient d'elle comme toile de fond, qu'on faisait jouer les grands sentiments et qu'on « occultait les raisons qui ont poussé les gens à résister, à lutter contre le

fascisme, à vouloir le socialisme[78] », sa vision se révèle par trop étroite. Même constat quand il déclare que, jusqu'à présent, dans tous les films qui se sont proposés de parler de cette période-là, « aucun à mon sens n'a dit pourquoi il y a eu résistance[79] ». Il n'accorde aucune légitimité à l'engagement qui se fonde sur d'autres bases, par exemple le patriotisme, l'honneur, les convictions religieuses. Autant de motivations qui étaient pourtant décisives pour nombre de résistants.

Il énonce cependant une idée fondamentale lorsqu'il dit : « On ne se battait pas contre l'Allemand, mais on se battait contre une idée, contre une conception qu'avait le national-socialisme de l'homme et de la société[80]. » Idée fondamentale, parce que si cette interprétation de Cassenti est toute imprégnée de son engagement politique auprès des communistes, c'est néanmoins celle qui va prévaloir dans l'avenir et assurer une actualité toujours vraie à l'héritage de la Résistance. Débarrassé de son carcan idéologique, ce point de vue va se répandre et devenir essentiel dans la définition de la Résistance, car si elle veut vivre dans le présent, elle doit sans cesse insister sur la lutte pour la liberté et la dignité. C'est vers cet argument que s'était déjà tournée une partie des résistants pendant les années 1960, au moment même de l'apogée de la mémoire gaulliste. Ce n'est pas par hasard si les paroles du

---

78. *Politique Hebdo*, 10 novembre 1976.

79. *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1976, p. 72.

80. *Ibid.*, p. 73.

docteur Léon Boutbien nous reviennent en mémoire; lui aussi était allé en Espagne.

La difficulté d'actualiser ces valeurs dans le contexte des années 1970, le patriotisme, l'honneur, va toucher les gaullistes eux-mêmes. L'évolution de *La Revue de la France libre* peut ici servir de baromètre. Son contenu change à ce moment. Les témoignages diminuent, les numéros sont moins étoffés, les *in memoriam* augmentent. Puis, en 1972, un redressement est perceptible, la revue reprend de la vigueur. Une chronique littéraire plus élaborée est ajoutée et *La Revue* inaugure une revue de presse. « A travers la presse de la Résistance » présente succinctement des sujets d'intérêt provenant de onze journaux de la Résistance, notamment *Le Souvenir français, Résistance-France, Écho de la Résistance, L'Épopée, Rhin et Danube, Le Journal des Combattants* [81].

C'est par le biais de cette chronique que *La Revue de la France libre* va aborder des questions d'actualité qui étaient auparavant totalement absentes de ses pages. Certains de ces périodiques portent une plus grande attention aux courants de société, du fait de leur engagement politique et social, comme par exemple *Le Patriote résistant*. Ils dénoncent le mouvement de réhabilitation du fascisme et de la collaboration. La revue de presse présente aussi des informations sur la Résistance intérieure et les maquis[82], autres sujets habituellement ignorés. Cette

---

81. *La Revue de la France libre*, n° 198, novembre-décembre 1972, p. 20.

82. *La Revue de la France libre*, n° 205, mars-avril 1974, p. 17.

chronique reprend régulièrement des textes importants sur les idéaux de la Résistance et aborde des questions non traitées par *La Revue* elle-même. Il est évident que l'information et les préoccupations de l'Association dominent encore l'ensemble du journal, mais cet ajout de contenu et ce changement de ton sont significatifs. Ainsi, André Weil, signant un article sur *Les Cahiers du Témoignage chrétien*, y rappelle les motivations antifascistes du père Chaillet et explique l'organisation du journal clandestin dont l'objectif était de soutenir le moral des Français, le sens de leur dignité face à l'ennemi[83].

Dès ses débuts, *La Revue de la France libre* avait choisi de ne pas faire de politique. Cette décision est rappelée de nouveau par Maurice Couve de Murville dans un article de 1981[84]. Il était donc habile de contourner ce choix de 1945, sans le déprécier, par le biais de la revue de presse. Cet apolitisme empêche cependant *La Revue* de se projeter dans la vie nationale qui l'entoure comme le font plus aisément les autres journaux, tels *Le Journal de la Résistance, Le Patriote résistant* ou *La Voix de la Résistance*. Les Français libres sont très actifs en politique, mais leur revue a définitivement un air ancien combattant, tournée vers le passé et leur propre souvenir. Les valeurs qu'ils considèrent intemporelles, ils n'ont su en parler au présent. Par contraste, les groupes plus engagés dans la lutte antifasciste ont un ressort idéologique qui peut les porter au-delà de la guerre, et leur vigilance se

---

83. *La Revue de la France libre*, n° 224, 3e trimestre 1978, p. 12.

84. *La Revue de la France libre*, n° 235, 2e trimestre 1981, p. 5-6.

renouvelle sans cesse en regard de l'évolution nationale et internationale. C'est ce qu'ils font dans les années 1970 : le passé légitimise leur propos, mais ils le redéfinissent au présent dans la lutte pour les droits de la personne. Ce sont ces valeurs qui vont désormais prévaloir dans le discours sur la Résistance.

A côté de la production cinématographique engagée, sérieuse, qui se veut réflexion sur l'histoire et redécouverte des oubliés, la comédie continue de se nourrir des quiproquos et des invraisemblances vécus en France pendant la guerre. Cet engouement tient aussi de l'air du temps, tout comme les nombreux films pornographiques qui prennent la période de l'Occupation comme toile de fond. Prenons l'exemple de Robert Lamoureux qui réalise quatre comédies en rafale entre 1973 et 1977[85]. Trois de ces films proposent surtout la formule du comique troupier, tandis qu'*Opération Lady Marlène* fonde son récit sur un chef de la Résistance qui récupère les « talents » de deux voleurs, dont l'un est fort patriote, pour servir la cause. Que des personnages louches, des criminels, se retrouvent dans les rangs de la Résistance, ce n'est pas une nouveauté, nous l'avons vu dans *Nous sommes tous des assassins* (1952). Le propos devient plus dérangeant car il se situe dans une période de questionnement, tant sur Vichy que sur la Résistance, et participe d'un mouvement général.

---

85. *Mais où est donc passée la 7^e compagnie?* (1973); *Opération Lady Marlène* et *On a retrouvé la 7^e compagnie* (1975); *La 7^e compagnie au clair de lune* (1977).

Ce mouvement suit une veine sous-jacente qui veut qu'un individu puisse être indifféremment de l'un ou de l'autre camp, résistant ou auxiliaire de la Gestapo. Cette idée, exploitée par Louis Malle, s'incarne de nouveau dans les personnages de *La 7e compagnie au clair de lune*, sans qu'on sache ici à quoi est dû ce choix, à moins qu'il ne soit le fruit du hasard. *Opération Lady Marlène* soulève le thème des ennemis intérieurs pires encore que l'occupant. On y entend que « les collabos sont plus boches que les Allemands » (5'); le pétainiste se mérite une bonne gifle (4'); les gendarmes raflent les marchandises et le ravitaillement obtenus à la campagne; le fermier demande des prix outrageusement élevés (27').

Certains films de cette décennie apportent un changement de perspective. Contrairement à *L'Ironie du sort* dans lequel la guerre, en étant le point de départ, déterminait les événements à venir, une chronologie plus longue englobant l'avant et l'après-guerre dilue ce que la période de l'Occupation pouvait avoir de paroxystique. La période est surmontée, elle s'insère dans l'histoire, elle devient un moment, plus exaltant, plus difficile, mais un moment tout de même dans une vie qui continue. *Le Bon et les méchants* de Claude Lelouch (1975) utilise cette longue durée, des années 1930 à l'après-guerre. *Souvenirs d'en France* d'André Téchiné (1975) commence en 1936 pour se prolonger jusqu'aux années 1960.

Participant du discours critique de l'utilisation politique de la Résistance telle que les gaullistes la concevaient dans la

décennie précédente, c'est tout un pan commémoratif qui subit les sarcasmes de certains cinéastes. En jettant un regard cynique sur les décorations, c'est tout le rituel militaire qui se trouve déprécié, sinon ridiculisé. C'est le cas dans *Le Bon et les méchants*, *Souvenirs d'en France* et, plus tard, dans un film de télévision, *Le Jour le plus court* signé Pierre Kast[86], puis dans *Papy fait de la Résistance*. Certains furent décorés à tort, d'autres le furent en retard, d'autres, enfin, pas du tout. C'est en même temps la critique de la définition militaire de la Résistance, entretenue si longtemps. C'est exactement ce qui dérangeait Pompidou lorsqu'il confia au *New York Times Magazine* en août 1971, qu'il détestait tout ce romantisme de la Résistance, les médailles, les décorations.

Les chiens qu'on écrase

Ainsi Georges Conchon intitulait son scénario, *Judith Therpauve ou les chiens qu'on écrase*, que le metteur en scène Patrice Chéreau devait porter à l'écran. *Judith Therpauve* [87] sort sur les écrans le 6 octobre 1978. Ce film raconte le dernier combat de Judith pour sauver un journal, fondé par ses camarades résistants, d'une prise de contrôle par un grand groupe de presse. D'abord portrait d'une femme exceptionnelle et exigeante interprétée par Simone Signoret, *Judith Therpauve* est aussi un cri d'alarme pour

---

86. *Le Jour le plus court* (Pierre Kast, 1982, couleurs, 90 minutes). Téléfilm, FR3 Lyon.

87. *Judith Therpauve* (Patrice Chéreau, 1978, couleurs, 126 minutes). Copie 35 mm du CNC. Le scénario de Georges Conchon, *Judith Therpauve ou les chiens qu'on écrase*, est publié aux Éditions Jean-Claude Simoën en 1978.

la défense de la liberté de la presse, car l'ambition des grands groupes est de détenir le monopole national de l'information. Finalement, c'est le dernier combat, amer, d'une génération dont les idéaux se sont effilochés au fil des ans. L'histoire du film est inspirée de la prise de contrôle du journal *Paris-Normandie* par le groupe de Robert Hersant.

Le récit est contemporain du tournage, nous sommes en 1978. Le directeur de *La Libre République* est gravement malade et les difficultés financières menacent la survie du journal. Trois anciens compagnons de lutte du temps de la Résistance viennent demander à Judith, la veuve de leur compagnon Marc Therpauve, de prendre la direction du quotidien régional qu'ils publient depuis la guerre, afin de tenter de le sauver du naufrage. Judith, qui n'apprécie guère ce que le journal est devenu au fil des ans, accepte néanmoins de livrer un combat qu'elle sait perdu d'avance. Elle réussit à donner un ton plus mordant et une vivacité nouvelle à *La Libre République*, mais l'adversaire possède des moyens considérables et une absence de scrupules qui rendent la lutte par trop inégale. A l'intérieur du journal règne une atmosphère tendue où conflits personnels, conflit de générations, et tension syndicale bouillent dans la même marmite. C'est un échec, le journal ne peut être sauvé. Mandataire des actionnaires originaux ou de leurs héritiers, Judith Therpauve assume seule sa responsabilité jusqu'au bout et organise la passation des titres de propriété aux mains du groupe de presse. Cette tâche accomplie, elle rentre chez elle et se suicide.

Scénariste et metteur en scène ont chacun leur vision de cette histoire et la parution du scénario permet au public d'apprécier leurs différences, sinon leur différend. Georges Conchon avait inclus trois sujets qui l'intéressaient également : le caractère d'une femme; l'histoire du groupe Hersant; la fin d'une génération, « celle issue de la Résistance dont Judith Therpauve est un spécimen aberrant, car les autres se sont couchés progressivement ». Ces trois thèmes en équilibre, Conchon ne les a pas retrouvés au montage. Politiquement, le film a perdu de son poids, « Chéreau a gommé le sens politique au profit du personnage de la femme[88] ». Conchon pensait déjà à Simone Signoret en décrivant son personnage.

> [L]e sujet du film sera autant et plus que les péripéties (le suspens) de la lutte où nous allons voir Judith Therpauve se jeter, le caractère de cette femme, son orgueil, son intransigeance, sa lucidité, son refus de toute complaisance pour un monde qui d'année en année l'a déçue de toutes les façons.
>
> [...] Ce n'est donc pas la représentante d'un groupe, la déléguée de la Résistance régionale qui va se battre pour arracher à Herbaud un journal qu'elle n'aimait pas, c'est une femme seule. Un orgueil solitaire. Une affaire entre le monde et elle[89].

Quant à la question de la liberté de la presse, Georges Conchon avait prévu terminer le film sur un court éditorial que Judith Therpauve avait confié à un ami résistant qui tenait le café en face du journal. Cet éditorial présenté au spectateur sur un déroulant était très court. Cette scène n'apparaît pas dans le film.

88.Entretien de Georges Conchon avec Annie Daubenton, *Nouvelles littéraires*, 26 octobre 1978.

89.BIFI, CF, NF 88-29, cat 3, *Les Chiens qu'on écrase*, synopsis de Georges Conchon, s.d., multigr., p. 17.

> UNE LONGUE ET DOULOUREUSE MALADIE.
>
> Nous sommes à une époque où les batailles pour la liberté de la presse sont perdues d'avance. Elles n'en doivent pas moins être menées. Ne serait-ce que pour que vous sachiez que vous ne lirez rien désormais dans ce journal qui ne soit calculé pour servir les intérêts du Pouvoir et de l'Argent. On va vous mettre en sommeil. Mais vous n'êtes pas obligés. Aucun pays au monde n'est obligé d'accepter plus longtemps que le Pouvoir découle de l'Argent et l'Argent du Pouvoir.
>
> UN SENS A SA VIE. UN SENS A SA MORT.[90]

Finalement, on assiste à la fin d'une génération. Conchon écrit que les résistants qui sont venus chercher Judith voulaient, par nostalgie de leur courage, une jolie petite bataille, une résistance honorable.

> Trop vieux, sans doute. Fatigués. Usés. Un film, finalement, sur l'usure d'une société française, d'une génération qui ne fut pas la plus mauvaise, un moment portée au-dessus d'elle-même, mais vite retombée dans ses plis, dans ses conceptions de classe à l'égard de l'argent. De son ancien courage, n'ayant plus que la nostalgie[91].

Patrice Chéreau, quant à lui, dit avoir fait un film « sur la difficile mise à jour de certains combats de la gauche[92] ». Pour le metteur en scène, le milieu de la presse est secondaire. Il a cependant tourné en décors naturels dans les locaux du journal où se passe la plus grande partie de l'action. Il s'agit de l'imprimerie du *Républicain lorrain* : « Ils ont bien vu que les

---

90. *Les Chiens qu'on écrase*, synopsis, p. 70.

91. *Ibid.*, p. 54.

92. *Télérama*, 11 octobre 1978, p. 111.

problèmes que je traitais correspondaient à la réalité qui, demain, peut les menacer... »[93] Ce milieu ne sert toutefois que de microcosme, « le lieu où une femme va vivre sa dernière désillusion, son ultime combat ». « Je ne mets pas en scène un problème politique; je n'ouvre pas un dossier », confiait-t-il à Michel Delain de *L'Express* (17 octobre 1978).

Le film fait 87 525 entrées en sept semaines à Paris[94]. Ce n'est pas négligeable, mais ce n'est pas un grand succès non plus. La presse a été partagée. Aux critiques acerbes parues dans certains journaux, dont *L'Aurore*, *Le Canard enchaîné* et *Le Figaro*, Conchon répond que cette réaction est corporatiste. Le film s'attaquait à la presse, un sujet tabou pour eux[95]. Cependant, plusieurs critiques positives sont parues et ont dégagé l'importance du sujet de *Judith Therpauve* [96]. Pour *Les Échos* (10 octobre 1978), le vrai sujet du film est Judith, mais la question du journal reste importante, et il reproche à Chéreau d'avoir fait une galerie de portraits sans aborder le contenu du journal, le problème de son combat intellectuel et politique.

---

93. *Le Nouvel Observateur*, 9 octobre 1978.

94. *Le Nouveau Film français*, n° 1768, 4 mai 1979, p. 54.

95. *Nouvelles littéraires*, 26 octobre 1978.

96. Jacques Sauvageot, *Le Monde*, 5 octobre 1978; Henry Chapier, « Patrice Chéreau ou le dernier cri d'une liberté étranglée », *Nouvelles littéraires*, octobre 1978; Jean Rochereau à *La Croix*, 11 octobre 1978; José-M. Bescos, *Pariscop*, 11 octobre 1978; Michel Grisolia, *Nouvel Observateur*, 9 octobre 1978; Michel Pérez, *Le Matin*, 6 octobre 1978.

Patrice Chéreau a suivi à la lettre la structure de la tragédie classique : la longue analyse des personnages, la tension progressive et irréversible, la résolution soudaine et violente de la crise par la mort du personnage. Et Simone Signoret, qui interprète Judith, domine tout le film. Une présence forte, volontaire, tranquille, bien servie par la caméra de Chéreau, sobre et lente, et une utilisation du plan rapproché qui permet de suivre sur les visages l'intense parcours intérieur de cette femme, comme de ceux qui sont autour d'elle, amis ou ennemis.

C'est l'amertume, presque la désespérance, qui habite cette représentation de la génération des résistants. Alors que le jour tombe, assise dans son salon, face à ses trois interlocuteurs venus l'appeler au secours du journal, Judith déclare : « La Résistance! les résistants! c'est fini tout ça. Regardez-vous, regardez-nous, des vieux, des vieilles, des veuves. » Elle dit que les enfants s'en foutent de leurs vieilles histoires et elle ne leur donne pas tort. Quand l'un d'eux lui oppose la « légende Judith Therpauve », elle fait non de la tête, elle s'en moque de sa légende. Elle dit qu'elle a un peu compté à la mairie, entre 1944 et 1950, et puis peut-être pour quelques anciens élèves, c'est tout (11'-16'). Plus loin dans le film, elle confie au jeune journaliste en qui elle a confiance qu'elle est venue au journal en croyant que ça lui redonnerait de l'enthousiasme, « pour oublier qu'on perdait toujours au bout du compte » (70'-71').

Cette indépendance de la presse avait pourtant été un objectif important pour les résistants. Au sortir de la guerre, ils considéraient qu'il fallait libérer la presse de l'emprise des groupes financiers, et c'est sur des bases différentes que les journaux avaient abordé l'ère de l'après-guerre. Une ère qui ne dura pas longtemps pour de nombreux nouveaux journaux qui eurent rapidement des problèmes financiers. Plusieurs disparurent, certains passèrent en d'autres mains. Un précédent film avait déjà abordé cette question, *Le Café du cadran* (1946) de Jean Gehret et Henri Decoin[97].

C'est un constat d'échec, personnel et collectif, qui clôt *Judith Therpauve*. Point d'idéal survivant dans le présent pour ces anciens résistants. Seule Judith, par force de caractère, se tient debout face à l'adversaire. Henry Chapier voit dans ce film une radioscopie sans complaisance de la société française de 1978 : une ère démissionnaire, une France à genoux, une civilisation de moutons[98]. Il regrette qu'on tente d'occulter l'incidence de ce film dont le propos dérange.

Ce pessimisme se nourrit non seulement du bilan des trois décennies qui se sont écoulées depuis la guerre, mais également des désillusions politiques du moment, dont la rupture de l'Union de la

---

97.Je n'ai pu voir ce film. Cette information provient de la thèse de Patricia Hubert-Lacombe, *Le Paradoxe de Jules-Douglas. La sortie de l'après-guerre et l'entrée en modernité. Analyse de contenu des films français de 1946 à 1956*, thèse de doctorat en histoire du XX^{e} siècle, Institut d'études politiques, Paris, 1992, p. 24.

98.Henry Chapier signe une critique très élogieuse du film dans *Les Nouvelles littéraires*, octobre 1978.

gauche en septembre 1977 et l'échec des socialistes aux élections législatives de mars 1978. Les résistants ont sans doute raison de s'interroger sur ce qu'ils ont accompli depuis la guerre. Ces années coïncident aussi avec une importante prise de conscience du totalitarisme soviétique, un « rattrapage cathartique » selon l'expression de Marcel Gauchet[99], qui met à nu l'ampleur du phénomène concentrationnaire dans l'histoire de l'URSS et finit de dessiller les yeux d'une grande partie de la gauche sur la réalité du communisme. La preuve en est faite au Cambodge. D'autres turbulences sont en lien direct avec la Deuxième Guerre mondiale. La controverse négationniste débute en 1978.

Le choc du négationnisme

Aux propos outrageants de Darquier de Pellepoix, commissaire aux Questions juives du gouvernement de Vichy entre 1942 et 1944, déclarant dans une entrevue du 28 octobre 1978 qu'« à Auschwitz, on a gazé que les poux », viennent s'ajouter les déclarations spectaculaires de Robert Faurisson, professeur à l'université de Lyon, sur l'inexistence des chambres à gaz[100]. Il fait suivre ces propos d'un article paru dans *Le Monde* le 29 décembre suivant. Le débat s'engage, l'affaire commence. Les historiens français vont se mobiliser pour répondre adéquatement à cette tentative de révision historique.

---

99. *Les Idées en France 1945-1988*, p. 339.

100. *Le Matin*, 16 novembre 1978.

Les échanges se prolongent dans la presse générale, les revues spécialisées, dont *Esprit* qui consacre un numéro spécial à la mémoire d'Auschwitz en septembre 1980, et dans l'édition. En 1981, Faurisson publie *Mémoire en défense* préfacé par Noam Chomsky. Ce dernier n'approuve pas les idées de Faurisson mais lui accorde le droit à la liberté d'expression. Chomsky a une conception très américaine de la liberté d'expression, elle est absolue, alors que plusieurs pays lui adjoignent une notion de responsabilité. Des historiens, des philosophes, tels Pierre Vidal-Naquet et Alain Finkielkraut, publient de leur côté pour dénoncer ou analyser le phénomène révisionniste. Finalement, en juin 1982, se tient à Paris un colloque portant sur l'Allemagne nazie et l'extermination des Juifs. C'est la réponse des historiens aux révisionnistes. Les actes seront publiés en 1985. En Allemagne, un symposium international sur les origines de la solution finale se tient à Stuttgart en 1984.

Dans la chronologie, cette offensive prend sa place à la fin d'une décennie qui a assisté, partout dans le monde, au réveil de la mémoire juive. Le chantier historique de cet événement sans précédent qu'est la Shoah avait déjà été ouvert par Léon Poliakov et Gerard Reitlinger dans les années 1950, mais il se développe surtout après la publication du livre de Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, en 1961. Il faut rappeler que ce sont surtout des survivants qui ont écrit sur les camps des témoignages, des comptes rendus, des récits, des Mémoires. A partir des années 1970, trois éléments vont coïncider dans le temps : le développement important de la recherche historique; le vieillissement des

survivants et la volonté de communiquer leur expérience, souvent à la demande de la deuxième génération; l'accès facile à un système d'enregistrement des témoignages. Il n'est pas surprenant qu'une nouvelle technologie, ici la vidéo, soit concomitante d'une nouvelle façon de transmettre l'histoire. Cette percée transforme les conditions de cueillette de renseignements en histoire orale.

Les témoignages filmés existaient bien avant, mais ils se multiplient grandement et, dans cette entreprise, le nombre compte énormément. Un seul témoignage peut être plus ou moins représentatif, tandis que l'effet cumulatif de milliers de témoignages rend chacun d'eux significatif. Le poids du nombre rappelle également que, si ce qui rend unique ce génocide est l'intention de destruction totale, les victimes étaient aussi des individus. C'est l'esprit qui anime Beate et Serge Klarsfeld lorqu'ils publient leur *Mémorial de la déportation des Juifs de France* en mai 1978. Chaque personne a un nom. C'est l'inspiration qui guide le projet de la tour de photographies d'avant-guerre qui se trouve au mémorial de l'Holocauste à Washington. Chaque personne a un visage.

Les témoignages des survivants et des témoins, qui semblent être en coordination avec la recherche historique sur la Shoah, sont en fait dus à une vive inquiétude quant au travail même des historiens. Michaël Marrus explique ainsi ce phénomène :

> Je pense que cette inquiétude a une triple origine : l'impression, d'abord, que le travail de l'historien est nécessairement *incomplet*, qu'il omet des aspects vitaux

> de la souffrance et de la criminalité, et que, par conséquent, le portrait qu'il dresse des événements sonne faux; en deuxième lieu, la crainte que des *inexactitudes*, même mineures, n'empoisonnent inévitablement les comptes rendus et qu'un étalage d'érudition ne valide une évaluation historique tronquée; enfin, la peur que toute *révision* des interprétations traditionnelles du nazisme ou de l'assaut mené contre les Juifs d'Europe n'ouvre la porte aux apologues [*sic*] du III^e^ Reich et ne trivialise la nature malfaisante du régime[101].

Claude Lanzmann commence au milieu des années 1970 à réunir le matériel dont il fera son film *Shoah* (1985). Pour Lanzmann, la clef de cette démarche est la corroboration. Tout le monde dit la même chose : les Juifs qui ont survécu au travail dans les *Sonderkommando* d'Auschwitz, les Polonais qui vivaient dans les environs du camp et voyaient arriver des trains entiers de déportés, les SS qui étaient en charge de l'« opération » du début à la fin[102]. On peut concevoir l'énormité du choc révisionniste et négationniste pour un cinéaste engagé dans une telle démarche historienne.

Ce grand réveil de la mémoire juive a touché toute la vie intellectuelle et artistique. Ce n'est pas seulement l'histoire qui remet cette recherche en chantier, mais aussi la littérature et le cinéma. Les années 1970 ont vu arriver sur les écrans français plusieurs films dont les personnages principaux sont des Juifs pris dans la tourmente[103]. Parmi ceux-ci, seul *Une larme dans l'océan*

---

101. Michaël Marrus, *L'Holocauste dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1994, p. 19-20.

102. « *Shoah* : la mémoire infinie », *L'Express*, 17 mai 1985, p. 18.

103. *Pic et pic et colegram* de Rachel Weinberg (1970-1972, couleurs, 88 minutes); *Une larme dans l'océan* d'Henri Glaeser (1971-1973, couleurs, 90 minutes); *Les Guichets du Louvre* de Michel Mitrani (1973-1974, couleurs, 100 minutes); *Les Violons du bal* de Michel Drach (1973-1974, (suite...)

parle des Juifs polonais, les autres longs métrages se penchant sur la situation des Juifs en France pendant la guerre.

Annette Insdorf note que c'est de France que proviennent le nombre le plus significatif de films sur le Juif enfant (*Le Vieil Homme et l'enfant, Pic et pic et colegram, Les Guichets du Louvre, Les Violons du bal, Au revoir les enfants*). C'est une stratégie narrative qui met en lumière l'intimité de la famille, qui insiste sur les liens du sang, qui montre que la survie individuelle est conditionnée par la séparation[104]. Elle croit que c'est *Le Chagrin et la pitié* qui a incité les cinéastes à se préoccuper de l'indifférence et de la complicité de certains Français. Ils l'ont fait, mais seulement en recourant à des personnages juifs assez assimilés, ou « convenables », écrit-elle, et elle demande : « Est-ce pour plaire à un public encore enclin à l'antisémitisme? » Ces personnages juifs n'ont pas de spécificité, extérieure ou intérieure, juive. Il y a alors danger que « l'esthétique ne devienne anesthésique »; alors, la spécificité de la victime de l'Holocauste s'évanouit[105].

Les remises en cause de cette décennie vont englober la Résistance. En 1981, l'élection d'un président de la République

---

103.(...suite)
couleurs, 100 minutes); *Un sac de billes* de Jacques Doillon (1975, couleurs, 100 minutes); *Monsieur Klein* de Joseph Losey (1975-1976, couleurs, 122 minutes). Le personnage principal de ce dernier film n'est pas juif, mais il s'identifie au sort subi par les Juifs.

104.Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, Paris, Cerf, 1985, p. 72-73.

105.*Ibid.*, p. 97.

socialiste qui a des racines dans la Résistance et s'empresse d'aller se recueillir sur la tombe de Jean Moulin au Panthéon, n'empêche pas ce processus de poursuivre son cours. La satire est au rendez-vous.

Papy fait de la Résistance

Entendez-vous Simone Signoret, dans *Judith Therpauve*, lancer à ses anciens camarades : « La Résistance! les résistants! c'est fini tout ça. Regardez-vous, regardez-nous, des vieux, des vieilles, des veuves »? C'est le même message, sur le mode comique et satirique, que nous sert *Papy fait de la Résistance* [106], mais personne ne l'a vu venir celui-là. Dédié à Louis de Funès, ce long métrage a fait 1 500 000 entrées en six semaines, ce qui en fait un des plus gros succès du cinéma français des années 1980. Il clôt cette période 1972-1983. Henry Rousso avait bien évalué son importance : « *Papy* est peut-être l'amorce d'une rupture cinématographique, qui annonce un tournant dans l'imaginaire collectif de cette époque[107]. »

Papy fait de la Résistance raconte l'histoire d'une famille de grands musiciens, les Bourdelle, qui refuse de se produire en spectacle tant que les Allemands occupent la France. Poursuivis par la haine tenace d'un ancien concierge de l'Opéra, Adolfo Ramirez,

---

106. *Papy fait de la Résistance* (Jean-Marie Poiré, 1983, scope-couleurs, 100 minutes). Copie VHS (NTSC).

107. Henry Rousso, « Papy, c'est fini », *Vingtième Siècle*, n° 2, avril 1984, p. 98.

devenu collabo, les Bourdelle ont tous quelque chose à voir avec la Résistance. En 1941, le père meurt lorsqu'une grenade qu'il manipulait lui saute en plein visage. En 1943, un général allemand, Spontz, réquisitionne une chambre dans la grande demeure des Bourdelle qui s'installent dès lors à la cave. Va suivre une série d'aventures ahurissantes impliquant des personnages tout aussi ahurissants - dont Super-Résistant (alias Guy-Hubert Bourdelle), croisement d'Arsène Lupin et de Fantômas, qui accumule les actions d'éclat - et qui verra triompher la famille résistante contre l'affreuse coalition collabo franco-allemande. Mais triomphe-t-elle vraiment? Le dénouement, bien sûr inattendu, est que l'histoire que nous venons de voir n'est qu'un long retour en arrière, un document filmé présenté à une émission du genre *Les Dossiers de l'écran*. Les protagonistes, 40 ans plus tard, s'engueulent toujours. Chacun a sa version des faits. Le film se termine par une empoignade et l'animateur met fin à l'émission.

Dans le rapport du procès-verbal de la Commission de contrôle des films, G.V. Letondot écrit :

> La guerre de 40 est passée au rang des vieilles lunes dans l'histoire. Tout le monde est « démythifié » aussi bien la Résistance que les Allemands et il n'y aura sûrement guère de grincements de dents[108].

108.CNC, CCFC, dossier *Papy fait de la Résistance*, procès-verbal de la séance du 21 octobre 1983.

La critique a été généralement très positive[109]. Démythification affectueuse; hommage iconoclaste et fou (*La Croix*); parodie des mélos rétro, du mythe de Zorro (*Le Monde*); « fresque » historique burlesque et insolente (*Le Figaro*). Si, à *Libération* (1er novembre 1983), Louis Skorecki déteste ce film dans sa forme et son style, les communistes, eux, détestent le fond. Gilles Le Morvan écrit dans *L'Humanité* (31 octobre 1983) :

> Un film figure aussi dans le temps, il est ce sur quoi la conscience se projette un instant. Or, en cette période aux lendemains incertains, la mémoire semble faire cruellement défaut à nombre de nos contemporains. A ce titre, une telle prestation relève probablement de l'irresponsabilité.

Papy fait de la Résistance est d'abord une satire de tous les stéréotypes et lieux communs pigés dans les 40 dernières années de cinéma au sujet de l'histoire de la Résistance. Est ciblée « l'imagerie abusive qui nous entretient sempiternellement d'une guerre vieille de 40 ans[110] ». Les emprunts narratifs aux films antérieurs sont multiples. Jean-Marie Poiré en a d'ailleurs visionné plusieurs aux archives du film de Bois d'Arcy. Il ne cherche pas à se moquer de la Résistance mais plutôt du cinéma d'après-guerre avec « ses héros sans peur et sans reproche, ses clichés manichéens »; c'est une « parodie-hommage[111] ».

---

109. Brigitte Baudin, *Le Figaro*, 26 octobre 1983; Jacques Siclier, *Le Monde*, 28 octobre 1983; Jean Rochereau, *La Croix*, 27 octobre 1983; Dominique Jamet, *Le Quotidien de Paris*, 31 octobre 1983; *France Soir*, 11 octobre 1983.

110. *Le Matin*, 28 octobre 1983.

111. *Le Figaro*, 26 octobre 1983.

Les longs métrages les plus sollicités sont *L'Armée des ombres, Le Silence de la mer* et *La Grande Vadrouille*. A *L'Armée des ombres*, *Papy* emprunte des scènes, comme celle de l'évasion de la Kommandantur, et aussi son choix chromatique. Dans la séquence qui suit la mort d'André Bourdelle, quand on voit la bannière nazie hissée sur le toit de la maison Bourdelle, le scénario mentionne que le film est désormais en couleurs normales; « toutefois l'image reste froide et dans des dominantes grises, comme dans *L'Armée des ombres*[112] ». Au *Silence de la mer*, *Papy* emprunte son officier cultivé, qui cite Goethe en français et Corneille en allemand, et fait la cour à la demoiselle de la maison... A *La Grande Vadrouille*, *Papy* emprunte le rythme et les gags. Il faudrait sans doute ajouter que le personnage de von Apfelstrudel, le supposé demi-frère de Hitler, est aussi inénarrable que Papa Schultz dans *Babette s'en va-t-en guerre*.

La satire dépasse le rappel cinématographique pour englober aussi le souvenir, les récits, et ridiculiser encore plus des faits et gestes déjà passablement ridicules. Une des scènes qui vient à l'esprit est celle où le général Spontz présente son chat Gustav, rescapé du front de l'Est et décoré de la Croix de fer, à Bernadette Bourdelle (28'). Ce chat avec sa Croix de fer rappelle un certain chien avec sa Croix de Lorraine... Bacchus navigait à bord du sous-marin Rubis. Mais, pendant la Première Guerre mondiale, des pigeons n'avaient-ils pas reçu la Légion d'honneur?

112.CNC, CCFC, scénario de *Papy fait de la Résistance*, 6 mai 1983, p. 15.

Enfin, *Papy* se veut féroce contre les embellies que chacun s'est brodées sur son propre rôle dans l'histoire; féroce aussi contre l'utilisation politique des « services rendus à la patrie », comme dans *Un taxi pour Tobrouk* (1961) lorsque Jonsac dit : « Nous allons vers des temps où chaque écorchure sera monnayable » (31'-32'). Dans *Papy*, c'est Michel Taupin, le pensionnaire des Bourdelle, velléitaire à souhait, qui est devenu ministre des Anciens Combattants. Le fils de Ramirez arrive de Bolivie - comme Klaus Barbie, par hasard... - pour défendre la mémoire de son père le collabo qu'il présente comme un agent double qui avait pour tâche d'infiltrer la Gestapo française, et accuse Taupin d'avoir volé l'argent de la Résistance (100'). Nous ne sommes plus dans l'imagerie de la guerre ici, nous sommes censés être dans le présent, et il s'avère être plutôt sordide.

Jean-Marie Poiré a confié à Anne de Gasperi (*Le Quotidien de Paris*, 26 octobre 1983) qu'il n'y a pas de tabou dans l'humour. Il a voulu tourner une parodie de tous les films faits sur l'époque. « On est abreuvé de films. On ne peut faire abstraction de la culture télévisée. Notre film s'appuie sur ce délire. » Le seul film sur l'époque que Poiré considère comme un chef-d'oeuvre est *Le Père tranquille* (1946).

Le rôle de la télévision est essentiel pour cette génération et Poiré a raison de le signaler. La télévision, pour ce qui est des films cinématographiques sur la Résistance, renforce encore plus les tendances à ne choisir que les visions consensuelles, voire

anodines. Ceci est dit sans préjuger de la production télévisuelle de fiction ou documentaire qui n'est pas incluse dans cette analyse. Les choix des critiques, du public, sont devenus les choix des programmateurs de télévision. Ce n'est pas un hasard si, lorsqu'on pose la question des films, seulement une poignée de titres viennent à l'esprit. Ce sont ceux qui ont été vus et revus à répétition. Ils sont fortement significatifs des choix publics. Le sont-ils autant de la production cinématographique sur le sujet? Rien n'est moins sûr. Les films qui ont été télédiffusés le plus souvent sont *La Bataille du rail* (9); *La Grande Vadrouille* (9); *Le Mur de l'Atlantique* (8); *Un taxi pour Tobrouk* (8); *L'Armée des ombres* (7); *Le Jour et l'heure* (7); *La Vie de château* (6); *Bataillon du ciel* (5); *Le Père tranquille* (5)[113]. Trois de ces neuf titres sont des comédies. Ainsi s'ancre encore plus fermement une vision doublement tronquée de la Résistance et des films cinématographiques à son sujet.

Dans une certaine mesure, *Le Bal* [114] confirme le poids des stéréotypes dans le souvenir, la reconnaissance d'un moment historique, voire la compréhension de l'histoire : un air de danse, un vêtement, une attitude et les automatismes jouent immédiatement. Une image qui renvoie à d'autres images et à une émotion. Dans ce film sans dialogues, tout se passe en lieu clos, la salle de bal. L'histoire défile en plusieurs tableaux successifs, chacun puisant

---

113.CNC, fichier des films cinématographiques diffusés à la télévision. Ce fichier comprend la période 1957-1993. Il n'est pas exhaustif mais il donne une bonne idée des tendances générales.

114.*Le Bal* (Ettore Scola, 1983, couleurs, 112 minutes). Copie VHS (NTSC).

dans le passé ce qui en fait la quintessence. Une vingtaine de femmes et d'hommes vont se rencontrer dans cette salle de bal. Le langage va se développer ailleurs que dans la parole. Ettore Scola n'en veut pas parce que, entre inconnus, « la parole est formelle, anonyme, ne révèle rien ». La parole est à la musique et à l'esprit; les corps, les gestes, les regards, les souffles vont être cet autre langage[115].

Ettore Scola va puiser dans le répertoire cinématographique ancien pour camper l'ambiance. Pour le tableau de 1936, il s'inspire de *La Belle Équipe* (1936) de Julien Duvivier, ou de *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné.

> L'émotion de ce moment historique est liée dans notre mémoire à certaines images du cinéma français réaliste et populiste des années 30. C'est une photographie [...] faite de gris et de noirs très contrastés et quand même tamisés dans un grain brumeux qui fait déjà de ces images un souvenir. Nous voudrions rappeler ces souvenirs au public, et dans le blanc et le noir on pourra déceler ainsi le souvenir de quelques couleurs de notre jeunesse[116].

Scola traverse ainsi les décennies jusqu'aux années 1980. L'intérêt de ce long métrage, très bien accueilli par la critique, est cette utilisation de tous les repères, autant visuels que sonores, qui replacent aussi sûrement le spectateur dans la période évoquée que tout discours dialogué. Ces repères n'expliquent rien

---

115. BIFI, CF, NF 88-41, *Le Bal*, du Théâtre du Campagnol, adaptation cinématographique de Jean-Claude Penchenat, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, multig., s.d., p. 13-14.

116. *Ibid.*, p. 33-34.

mais font surgir le passé dans le présent grâce à ce que François Garçon nomme le « patrimoine imaginaire » de la France des cinquante dernières années[117]. Cette familiarité avec l'histoire s'organise hors du discours historique conventionnel.

C'est sur cette année 1983 que se termine l'intense introspection de la décennie. Un retour non seulement dans l'histoire qui a servi de toile de fond à nombre de films rétro, mais également un retour sur l'histoire de la période de l'Occupation, désarticulant l'image plus rassurante des décennies antérieures. La fracture intérieure, déjà présente dans certains films des années 1960, est apparue béante dans les années 1970.

Bilan cinématographique

La période 1972-1983 se caractérise par trois grandes orientations cinématographiques par rapport à la guerre : l'apparition obsessionnelle de la face sombre de l'Occupation; le réveil de la mémoire juive; la résistance communiste et immigrée. C'est surtout ce dernier élément qui reste centré sur la France. Le phénomène rétro qui s'est exprimé pendant les années 1970, curiosité abondamment commentée, correspondait pour Henry Rousso à l'expression du retour du refoulé[118]. Marc Ferro l'attribuait à la grande remise en cause des idées et des certitudes, dont l'origine remontait au rapport Khrouchtchev, qui débouchait sur la

117.François Garçon, *Vingtième Siècle*, n° 3, juillet 1984, p. 117.

118.Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 149.

contestation de la légitimité et du bien-fondé des savoirs et des comportements traditionnels; la seule certitude qui tenait bon était le fascisme, et certains ont voulu aller y voir de plus près[119]. Quant à Michel Foucault, il y voyait la négation de la mémoire de la Résistance en tant que lutte populaire du XX^e siècle[120]. Les films fondés sur la lutte des classes ou traversés par le mouvement de l'Histoire, tels *La Brigade*, *L'Affiche rouge* ou *Souvenirs d'en France*, se voulaient et se faisaient cataloguer « antirétro ».

En ce qui concerne l'obsession reliée aux années de guerre, une tendance similaire se fait jour en Allemagne, surtout après la télédiffusion de la série américaine *Holocaust* en janvier 1979, mais dans laquelle des films étrangers antérieurs ont leur part d'influence (*Les Damnés* (1969) de Luchino Visconti, *Lacombe, Lucien* (1974) de Louis Malle, *Le Dernier Métro* (1980) de François Truffaut, *Portier de nuit* (1973) de Liliana Cavani)[121]. Vingt millions d'Allemands de l'Ouest ont vu *Holocaust* et, entre 1975 et 1985, les cinéastes de la RFA produisirent plus de 50 nouveaux films sur le national-socialisme[122]. L'oeuvre de Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler,*

---

119. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, p. 71.

120. Michel Foucault dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 251-252, juillet-août 1974, p. 7-8.

121. Dans la version d'*Holocaust* diffusée en RFA, la fin est différente de celle présentée au public américain. Dans la version américaine, le jeune survivant, Rudy Weiss, quitte l'Allemagne pour la Palestine, tandis que la série allemande finit avec les principaux personnages encore en Allemagne, essayant de redonner sens à leur vie après le nazisme (John E. O'Connor, *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, 1990, p. 36). Une telle fin distingue alors nettement les Allemands des nazis et laisse entendre qu'une fois libérés des camps, le danger est écarté.

122. Anton Kaes, *From* Hitler *to* Heimat. *The Return of History as Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 22, 30.

ein Film aus Deutschland (*Hitler, un film d'Allemagne*, 1978, 405 minutes) contribue au choc de la fin des années 1970, juste avant *Holocaust*. Annette Insdorf mentionne que Syberberg met l'accent sur la complicité collective du peuple allemand et que le souhait du réalisateur est de « dénoncer le ventriloquisme vénal par lequel les dictateurs glapissent ce que la meute veut entendre[123] ».

Quant au réveil de la mémoire juive, il s'agit d'un phénomène international. Après les travaux préparatoires des années 1950 et 1960, c'est véritablement au début des années 1970 que l'étude scientifique de l'Holocauste commence à pénétrer la communauté élargie des historiens. Ce mouvement participe aussi de la volonté de voir incorporer l'histoire de l'Holocauste dans la conscience historique contemporaine. Pour ce qui est des films, lorsque Annette Insdorf publie la première édition de son livre *Invisible Shadows* en 1983, elle compte environ 80 titres. Quelques-uns datent des années 1960 mais la plupart datent des années 1970; on y trouve des films américains, français, allemands, polonais, italiens.

Dans les films français qui ont pris pour thème ce retour sur l'histoire des persécutions des Juifs pendant la guerre, aucun ne met en scène des éléments liés à la Résistance, en particulier la résistance humanitaire, ou encore la résistance juive. Nous ne parlons pas ici des Juifs français engagés individuellement dans la Résistance. Ceux-là ne se distinguent pas des autres résistants.

123.Annette Insdorf, *op. cit.*, p. 149. C'est la question tabou de la fascination du fascisme (Kaes, p. 51).

> L'idée qu'existait un problème juif en France était alors la chose la mieux partagée, jusqu'à gagner la mouvance résistante.
>
> [...] A la base de l'effacement identitaire des Juifs français engagés dans la Résistance, on trouve donc sans doute, outre la perpétuation d'un comportement politique traditionnel, la conscience diffuse des courants équivoques qui traversaient l'opinion française tout entière, y compris la mouvance résistante[124].

Dans les films qui se rattachent à la mémoire juive, il n'y a pas de résistants et dans les films sur les résistants, il n'y a pas de spécificité juive. Dans cette série, il n'y a pas de films où il est fait mention d'organisations de combat, telle l'OJC (Organisation juive de combat), par exemple. Il n'est pas fait non plus mention des ramifications humanitaires clandestines d'organisations françaises ou juives pour le secours des fugitifs et des victimes des persécutions. Les personnages juifs de *Section spéciale*, de *La Brigade* ou de *L'Affiche rouge* ne se définissent pas à partir de leur judaïsme ou de leur judéité. Ils conçoivent que leur spécificité est d'être immigrés, communistes, antifascistes. Cependant, le fait d'être Juif les exposent davantage à la répression.

Les communistes et les immigrés constituent justement une des deux nouveautés du regard sur la Résistance : ils brisent le mur de silence qui les entourait et remettent l'antifascisme au centre de leur lutte; la seconde nouveauté se situe sur le plan formel, le public découvrant l'adaptation cinématographique d'oeuvres non

---

124. Renée Poznanski, « Résistance juive, résistants juifs », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, p. 236-238.

romanesques. Plus l'incertitude, les ambiguïtés, l'ampleur de l'attrait du vichysme et de la collaboration s'expriment, plus s'affirme l'engagement idéologique d'une partie de la Résistance. Tant que Vichy se définissait par rapport à son alter ego allemand, il était l'ennemi mais ne générait pas la prise de conscience générale qui ne s'exprimera réellement qu'après *Le Chagrin et la pitié*. Le patriotisme est chez lui dans les deux camps; rien de tel avec l'antifascisme. Si les résistants communistes immigrés ne représentent pas le sujet de prédilection du Parti communiste, l'enjeu idéologique de leur lutte a l'avantage d'être clair.

Dans *Lacombe Lucien*, Louis Malle voulait montrer que la collaboration ou la résistance n'était pas un choix fondé sur l'origine sociale. Cette interprétation de classes, que Malle entendait contrer, était plutôt présente dans les écrits des communistes, mais n'avait pas pénétré réellement la filmographie de la Résistance. Il faut se reporter à l'immédiat après-guerre pour trouver des films qui présentent une telle interprétation, par exemple *Boule de Suif* (1945). Dans la foulée de 1968, cette analyse de classes va passer au cinéma, surtout avec Frank Cassenti.

Les films politiques, *Section spéciale*, *La Brigade*, *L'Affiche rouge*, complexifient l'image des résistants. Ils ne sont pas égaux devant la répression de Vichy et des Allemands. Proscrits du régime, les communistes et les Juifs sont pourchassés avec plus de ténacité et subissent un châtiment plus expéditif. Les femmes communistes ne subissent pas le même châtiment que les hommes : Olga Bancic

(*L'Affiche rouge*) est envoyée en Allemagne pour y être décapitée. Les antagonismes au sein de la Résistance s'expriment ouvertement (*La Brigade*) et même à l'intérieur de la famille communiste, quoique de façon plus évasive, René Gilson (*La Brigade*) ne voulant pas heurter le Parti communiste auquel il vient d'adhérer.

Certains des films les plus importants en termes de contenu font une difficile carrière au cinéma. C'est le cas de *Section spéciale*, de *L'Affiche rouge*, de *Judith Therpauve* et, plus encore, de *La Brigade* qui sort dans le circuit art et essai. Plusieurs jeunes auteurs, tels Gilson et Cassenti, font des films dans des conditions extrêmement précaires et certains ne peuvent trouver d'autre soutien financier que celui délivré par le système des avances sur recettes. Selon Michel Marie, les aides à la création ont accentué l'abîme entre les productions des grands monopoles cinématographiques et les tentatives plus personnelles cantonnées dans le circuit art et essai, contrairement aux oeuvres des Godard, Truffaut, Chabrol des années 1958-1960 qui voyaient leurs films distribués dans le circuit classique[125]. Les nouveaux cinéastes des années 1970 sont souvent condamnés à une audience beaucoup plus limitée. Le nombre d'entrées, en forte diminution entre 1957 et 1970, soit de 58 %, se maintient toutefois autour d'une moyenne de 177 millions entre 1970-1977, avec une majorité de jeunes

125. Michel Marie, « L'art du film en France depuis la Nouvelle Vague », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977, p. 54.

spectateurs de moins de 25 ans[126]. Il faut ici parler de la télévision en ce qu'elle a trait à notre sujet.

En progression constante depuis les années 1960, la télévision se présente maintenant comme un relais privilégié. Jérôme Bourdon avait montré l'intérêt de la télévision pour l'adaptation d'oeuvres romanesques, surtout classiques. Michel Marie explique que cette tendance s'accentue encore dans les années 1970, alors que la télévision profite des possibilités de la série tandis que le cinéma ne peut en faire autant et se tourne vers un nouveau champ, celui de l'adaptation d'oeuvres écrites non romanesques, essais théoriques ou Mémoires historiques[127]. La Résistance se retrouve ainsi mise en fiction cinématographique à partir d'ouvrages d'histoire ou de reportages à caractère historique tels ceux qui sont à l'origine de *Section spéciale*, de *La Brigade*, ou de *L'Affiche rouge*. Pour chacun d'eux, le récit va prendre forme et sens à partir des documents de base que sont la constitution de la Section spéciale et le procès d'août 1941; le réquisitoire de maître Lespinasse contre Marcel Langer; la fabrication de l'Affiche rouge et l'exécution du groupe Manouchian. Pour *L'Affiche rouge* surtout, les témoignages des survivants et des témoins vont prendre une importance capitale.

Cette vision d'une Résistance très politiquement orientée ne rejoint qu'une audience limitée. Dans la campagne antirétro lancée

---

126.René Bonnell, « Le cinéma français 1968-1977 : second souffle ou agonie? », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977, p. 33-34.

127.Michel Marie, *op. cit.*, p. 59.

par les *Cahiers du cinéma* en 1974, Michel Foucault tenait des propos qui, même s'ils sont antérieurs à la sortie de ces films politiques, gardent leur pertinence. Il croit que le véritable enjeu du combat est la mémoire populaire; le savoir historique que la classe ouvrière a d'elle-même ne cesse de se rétrécir, « alors on montre aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été. [...] Il ne faut plus savoir ce qu'est la Résistance...[128] ». Foucault explique que c'est ainsi qu'il faut comprendre les films rétro. Le thème, en gros, c'est qu'il n'y a pas de lutte populaire au XX^{e} siècle. Le phénomène important à ses yeux est celui de série et la question essentielle est :

> Est-il possible, actuellement, de faire un film *positif* sur les luttes de la Résistance? Eh bien! on s'aperçoit que non. On a l'impression que cela ferait rigoler les gens ou que, tout simplement, ce film ne serait pas vu[129].

C'est en effet ce qui est arrivé à certains de ces films. Par contre, un relais est pris par la télévision. La flexibilité du médium par rapport aux classiques de la littérature est tout aussi efficace en ce qui concerne les séries documentaires, surtout depuis que l'apport du cinéma direct a réactivé ce courant cinématographique. Plusieurs résistants vont reporter leurs espoirs sur la télévision. Tout au long des décennies depuis la guerre, ils ont tour à tour exprimé leurs espoirs, leurs attentes, leurs déceptions et leurs colères parfois devant les films de fiction

---

128. Michel Foucault dans *Les Cahiers du cinéma*, n^{0} 251-252, juillet-août 1974, p. 7.

129. *Ibid.*, p. 8.

évoquant leur lutte. Nous avons pu suivre un désintérêt croissant pour les films, surtout pendant les années 1960, dans toute la petite presse résistante, sauf pour les films les plus controversés comme *Lacombe Lucien*.

Dans *Le Journal de la Résistance*, par exemple, l'attitude face aux films a considérablement changé. Évidemment, la déception n'est pas seule en cause, les ressources n'ayant cessé de diminuer au fil des ans. Néanmoins, d'une approche positive d'utilisation du film dans la transmission de l'histoire et des idéaux de la Résistance, approche qui s'ouvrait même sur les cinématographies étrangères, on est passé à une attitude défensive, sinon négative. C'est surtout lorsqu'il y a une plainte à formuler que le journal s'intéresse à un film. L'intérêt est plus soutenu en ce qui concerne la télévision mais, là encore, l'attitude reste globalement défensive. Au début des années 1960, cet intérêt ne s'exprime à peu près pas, mais la situation évolue grandement pendant la décennie suivante.

C'est ainsi qu'en 1976, Jacques Debû-Bridel remercie Armand Panigel d'avoir proposé une série télévisée sur l'histoire de la Résistance : « Nous l'attendions depuis 30 ans. » Il lui accorde qualité, véracité, loyauté; il est satisfait que toutes les familles et tendances aient été présentées et que ceux de Londres, des maquis, des mouvements et des réseaux aient pu témoigner. Et ce témoignage, dit-il, est unanime : ils voulaient tous libérer le

pays, vaincre les occupants et châtier les complices[130]. Les difficultés d'évocation résidaient dans la complexité de la Résistance au long de quatre années de lutte quotidienne. Cette difficulté explique sans doute

> pourquoi tant de films consacrés à notre combat se sont limités au seul événement héroïque et spectaculaire d'une guerre qui fut surtout obscure, quotidienne, où la jeune fille porteuse de tracts assumait autant de risques que le parachutiste ou le maquisard.

Debû-Bridel est satisfait que pour la première fois, la Résistance soit explicitée, expliquée, analysée par ceux qui l'ont vécue au jour le jour et, grâce aux actualités cinématographiques de l'époque, « l'immense entreprise de duperie, de mensonges et de trahison que la collaboration fut de Montoire à Nuremberg, a été remise à jour »; ceux qui n'ont pas vécu ces heures ont pu entendre et voir à l'oeuvre Laval, Doriot, Déat, Henriot, couverts par l'infâmie d'un Pétain s'inclinant devant Hitler[131]. Ces termes, « duperie, mensonges, trahison », renvoient une vision minimaliste de la collaboration, un pétainisme délesté de son poids social, ce qui ne va pas dans le sens des travaux historiques sur Vichy qui, au contraire, s'efforcent de plus en plus d'en comprendre l'ampleur.

Si la télévision semble prendre le relais, elle montre cependant une tendance à se consacrer davantage à la Résistance

---

130. Jacques Debû-Bridel, « La Résistance et la télévision », *Le Journal de la Résistance*, n° 835-836, août-septembre 1976, p. 1.

131. *Ibid.*

gaulliste et aux institutions clandestines, embryons gouvernementaux d'un État qui se reconstitue à partir de Londres puis d'Alger. Il n'existait aucun film sur Jean Moulin. Ainsi, en 1977, lorsque les responsables des *Dossiers de l'écran* veulent lui consacrer une émission, ils demandent au cinéaste Henri Calef, assisté de l'historien Henri Michel, de réaliser un téléfilm qui sera diffusé avant la discussion. Calef et Michel on fait des prises de vue sur les lieux mêmes, ont rencontré la presque totalité des survivants en vue d'établir le scénario et ont reconstitué des scènes avec des comédiens inconnus pour « libérer les personnages de l'histoire qu'il [Calef] faisait revivre de toute confusion imaginaire[132] ».

Le film a été mal reçu, au premier chef par les invités au débat qui ne s'y sont pas reconnus. *Télé Magazine* (22 octobre 1977) considère que la Résistance n'est pas sortie grandie de ce débat où elle fut montrée comme un fourmillement de comités, de conseils, de clans. La discussion a aussi dévié sur le livre d'Henri Frenay, *L'énigme Jean Moulin*, qui devait sortir quelques jours plus tard. Dans cet ouvrage, Frenay suggérait que Moulin aurait trompé la confiance de De Gaulle en lui cachant ses liens avec le Parti communiste. Ce sont d'ailleurs ces propos qui pousseront Daniel Cordier, outragé par cette insinuation, à entreprendre sa monumentale biographie de Jean Moulin.

132.BDIC Q pièce 9954, introduction au dossier de presse, *Dossiers de l'écran*, « Jean Moulin : La grande figure de la Résistance », film de Henri Michel et Henri Calef, diffusion: mardi 11 octobre 1977, s.l.n.n. Les participants au débat qui suit la diffusion sont Daniel Cordier, Christian Pineau, Pierre Villon, Henri Frenay, Joseph Pasteur [animateur du débat], Francis Closon, le colonel Passy, Jean-Pierre Lévy et Raymond Aubrac.

En dernier lieu mentionnons la télédiffusion du *Chagrin et la pitié*, à FR3, les 28 et 29 octobre 1981. C'est une audience de quinze millions de téléspectateurs qui prend ainsi connaissance de l'œuvre controversée de Marcel Ophuls. Auparavant, le ministère de l'Éducation nationale avait mis au point un texte de présentation, accompagné d'une imposante filmographie, et distribué dans le réseau scolaire en vue de préparer les élèves à cette diffusion[133]. Cette liste (28 longs métrages) laisse transparaître une volonté de contrer l'effet dévastateur du film par une vision aussi positive que possible de la France au moment de l'épreuve. *La Voix de la Résistance* (février 1982) est très critique de cette décision de montrer le film d'Ophuls à la télévision, un film qui renvoie aux Français « une image déformée et pitoyable de leur pays ».

Il a été question dans ce chapitre des théories de Brecht sur la distanciation en art dramatique. Le mot *distance* est peut-être tout aussi approprié quand on se penche sur les autres éléments forts des cette série de films et sur l'image de la Résistance qu'elle nous renvoie. Distance entre histoire officielle et histoire des laissés-pour-compte. La représentation de la Résistance inclut maintenant ces *parias*, communistes et immigrés, qui n'étaient jamais sortis de l'ombre. Les femmes sont intégrées encore plus à toutes les activités, y compris la Résistance armée. Distance aussi entre la Résistance intérieure et la Résistance extérieure (*La Brigade*). Distance finalement dans le temps, distance d'avec les événements

---

133. *A propos du film d'André Harris et Marcel Ophuls Le Chagrin et la pitié* (diffusé par la télévision les 28 et 29 octobre 1981 sur FR3), Paris, ministère de l'Éducation nationale, Centre national de documentation pédagogique, octobre 1981, 32 p.

de la guerre et distance entre les générations. Les résistants ont vieilli, trente ans se sont écoulés.

Plusieurs films de cette période 1972-1983 construisent leur récit en plaçant la période de la guerre dans une perspective de longue durée. C'est le cas pour *L'Ironie du sort, Mariage, Souvenirs d'en France, Le Bon et les méchants, L'Affiche rouge, Judith Therpauve, La Passante du Sans Souci, Papy fait de la Résistance, Le Bal*. C'est une caractéristique des films de cette décennie, car dans les longs métrages de la période 1984-1993, le temps va à nouveau se refermer sur les années de la guerre, comme c'était généralement le cas pour les films des années 1958-1971. Ce dialogue de l'histoire avec le présent, ce continuum, répond en partie à la fixité antérieure de la vision gaullienne de la guerre et, dans le cas de ces films, c'est justement l'opposition à la vision gaullienne qui domine, avec d'une part le réveil de la Résistance communiste et, d'autre part, l'amertume et la désagrégation des idéaux. A partir du milieu des années 1980, cette stratégie narrative de la longue durée va disparaître au profit de récits qui privilégient de nouveau le temps court et une vision plus positive.

On assiste à la fin des années 1970 à un décrochage généralisé d'avec le marxisme, dans la foulée de la prise de conscience des totalitarismes. Il est possible de voir le reflet du structuralisme dans la stratégie de la longue durée, mais elle s'inscrit davantage dans la conscience du continuum historique. La longue durée a un double effet : d'une part, elle banalise l'événement, d'autre part,

elle permet d'en dégager les points saillants. Dès lors, le futur s'ouvre.

Les films politiques, surtout *L'Affiche rouge*, arrivent au moment de ce décrochage. Il restera l'antifascisme sans le marxisme, d'où le basculement vers la défense des droits de la personne. C'est le thème futur. Cet essai cinématographique que Cassenti voulait historique et esthétique signale la fin de la portée expérimentale du cinéma en ce qui concerne notre sujet. Il faudra attendre *Libera me* en 1993 pour retrouver le défi esthétique dans la représentation de l'histoire.

Bilan historiographique

Les temps forts de l'historiographie de la période 1972-1983 portent sur l'histoire de Vichy, la mémoire juive et sur un élargissement des perspectives dans l'histoire de la Résistance. Pendant cette décennie, l'histoire se place à l'avant-champ des disciplines d'érudition qui connaissent un grand succès public. Le choc de ces années est le livre de Robert Paxton, *La France de Vichy 1940-1944*, publié en traduction française en 1973. Stanley Hoffmann rappelle en introduction les points capitaux de la thèse de Paxton : il n'y a eu ni double jeu, ni passivité (ni *a fortiori*, demi-résistance) d'un Vichy attentiste; la collaboration était voulue, l'ordre nouveau accepté. Nous savions, depuis Eberhard Jäckel, que c'est Hitler qui ne voulait pas de cette collaboration, mais, poursuit Hoffmann, ce que nous ne savions pas, c'est l'ampleur et

la ténacité des efforts et des offres de Vichy[134]. C'est un réquisitoire qui fait mal, plusieurs historiens français n'acceptant pas cette interprétation. Mais, pour certains résistants, la vérité éclate enfin au grand jour. Ainsi, C. Fournier-Bocquet, du *Journal de la Résistance*, signe une critique élogieuse de l'ouvrage, et écrit :

> [...] que Paxton est imbibé des préjugés anti-communistes du modèle standard concernant cette période, et qu'il témoigne, à l'égard de la Résistance, d'une solide ignorance et d'une assez vaste incompréhension. Qu'il ait abouti à ces conclusions sur Vichy prouve son honnêteté intellectuelle et la force démonstrative des faits et des documents[135].

Les archives allemandes, déjà accessibles, ont joué un rôle essentiel dans ces enjeux historiques, tout comme elles l'avaient fait pour Hervé Villeré lorsqu'il travaillait sur la Section spéciale de la cour de justice. C'est également de ces archives que provient le document faisant état de la présence de Georges Marchais en Allemagne aussi tard qu'en mai 1944, alors que le secrétaire général du PCF affirmait être en France dès 1943. C'est le magazine *L'Express* qui fait cette révélation en mars 1980.

Tout le chantier de Vichy est pris en charge rapidement par plusieurs historiens français et les ouvrages sur la collaboration se multiplient, Jean-Pierre Azéma signe une synthèse des années

---

134. Stanley Hoffmann (introduction) pour *La France de Vichy 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973, p. 11-12.

135. *Le Journal de la Résistance*, n° 801, mars 1973, p. 1-2.

1938-1944[136]. Cette exploration à long terme se poursuivra dans les décennies suivantes et monopolisera une bonne part des énergies des chercheurs, tant en France qu'à l'étranger où des historiens anglo-américains de la France contemporaine, à la suite de Paxton, contribueront aux avancées dans ce champ de recherches[137].

Le Mémorial de la déportation des Juifs de France, publié par Beate et Serge Klarsfeld en mai 1978, qui établit l'identité des 180 000 Juifs victimes du génocide, représente un moment fort du réveil de la mémoire juive. D'autres ouvrages sur les Juifs suivront dans la foulée de l'affaire Faurisson mais, en ce qui concerne les Juifs de France, ce sont les études sur Vichy et la collaboration qui font avancer davantage ce douloureux dossier.

Quant à l'histoire de la Résistance, ce qui la caractérise est la remise en cause des pôles gaulliste et communiste. « La Résistance est perçue comme un processus, envisagée dans toute sa diversité. Elle échappe aux déterminismes, à commencer par celui de classe »; ce qui fait dire à Jean-Marie Guillon que l'« étape décisive de l'historisation est enfin franchie[138] ». Le nouvel axe historiographique qui s'était constitué à la fin des années 1960

136.Claude Lévy, *Les Nouveaux Temps et l'idéologie de la collaboration*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 1974; Pascal Ory, *Les Collaborateurs 1940-1945*, Paris, Seuil, 1976; Pascal Ory, dir., *La France allemande, 1933-1945 : paroles du collaborationnisme français*, Paris, Gallimard/Julliard, 1977; Jean-Pierre Azéma, *De Munich à la Libération, 1938-1944*, Paris, Seuil, 1979; Henry Rousso, *Un château en Allemagne*, Paris, Ramsay, 1980.

137.Par exemple, Bertram Gordon, *Collaborationism in France during the Second World War*, Ithaca, Cornell University Press, 1980; Michaël Marrus et Robert O. Paxton, *Vichy et les Juifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1981.

138.Jean-Marie Guillon, « La Résistance, 50 ans et 2000 titres après », p. 39.

autour de la Résistance intérieure non communiste, continue à progresser. C'est la mémoire gaulliste qui en fait les frais, tout comme au cinéma, et c'est la vision dominante dans le long terme, ici aussi la vision gaulliste, qui est la plus vivement remise en cause.

Si le PCF a été l'objet d'une attention soutenue, Guillaume Bourgeois évalue que l'ensemble a gagné en cohérence; les secrets sont largement percés; la recherche se développe désormais dans un climat plus serein[139]. La décennie voit publier plusieurs autobiographies et quelques biographies. Les enquêtes orales ont maintenant leur place, à part entière, dans la connaissance de l'histoire du communisme. L'histoire orale a bouleversé la hiérarchie des sources fondamentales, et pas seulement en histoire du PCF. « La mémoire gaulliste a gagné contre son histoire, mais l'histoire du communisme a gagné contre sa mémoire » écrit Pierre Nora[140].

La conjoncture des années 1970 marque aussi un tournant majeur pour l'histoire des femmes dans la Résistance alors que vont se croiser les préoccupations du mouvement des femmes et celles de la « nouvelle histoire » qui cherche justement à récupérer les laissés-pour-compte de l'histoire érudite[141]. Les nouveaux axes privilégiés

---

139.Guillaume Bourgeois, « L'historiographie du communisme français entre 1970 et 1984 », Annexe II, *Les Communistes français dans leur premier demi-siècle 1920-1970*, Paris, Seuil, nouvelle édition 1985, p. 383.

140.Pierre Nora, « Gaullistes et communistes », p. 360.

141.Paula Schwartz, *op. cit.*, p. 72.

seront la longue durée, l'histoire des mentalités et l'histoire sociale. Les ouvrages marquants défrichent le parcours collectif, tels *Des femmes dans la Résistance* de Nicole Chatel (1972), *Il était des femmes dans la Résistance* d'Ania Francos (1978), ou l'important colloque organisé en 1977 par l'Union des femmes françaises et dont les actes sont publiés sous le titre *Les Femmes dans la Résistance*.

Paula Schwartz pense que cette prise de conscience de soi-même en tant que femme, et en tant que sujet d'histoire, pousse plusieurs anciennes résistantes à prendre la plume. Elle en veut pour preuve l'important corpus de Mémoires qui apparait à partir des années 1980. Elle pense aussi que les ouvrages qui avaient précédé mettaient davantage en valeur l'héroïsme au féminin, proposant des femmes exemplaires, au risque de reproduire l'histoire officielle, voire masculine. Comme pour corriger cette tendance, l'historiographie des années 1970 se distingue par son souci de délimiter ce qui est spécifique à la résistance au féminin. « Ce sont les femmes "ordinaires" dans leur ensemble, beaucoup plus que les individus exemplaires, qui retiennent l'attention[142]. » Le cinéma de fiction avait ici une longueur d'avance et nous avons vu au chapitre précédent comment les femmes étaient devenues des personnages principaux dans de nombreux films de la période 1958-1971. Elles ont continué à être présentes à l'écran, surtout dans les films politiques, de plain-pied avec les hommes. L'amertume de leur recul politique, une fois passée l'euphorie de la Libération, est tout entier dans *Judith Therpauve*.

---

142. Paula Schwartz, *op. cit.*, p. 74.

Le renouvellement des sources par l'apport des témoignages a transformé l'approche de certains cinéastes face à l'histoire, pensons à Frank Cassenti par exemple. Ces sources prendront une importance capitale dans l'urgence du travail documentaire au sujet de la Shoah. Une approche similaire, fondée sur le témoignage des femmes cette fois, sera à l'origine du film *Blanche et Marie* (1985) de Jacques Renard. Ce long métrage constituera un des films marquants de la période 1984-1993. Dans cette oeuvre se croiseront le point de vue des femmes et le point de vue du milieu ouvrier à la lumière des témoignages filmés recueillis par le réalisateur, dans la région minière du Nord-Pas-de-Calais. La filmographie de la Résistance n'a pas fini de renouveler son inspiration.

Chapitre 8. 1984-1993

1984
Le Sang des autres (Claude Chabrol, 1983-1984, couleurs, 130 minutes)
Cinéma de l'ombre (Pierre Beuchot, 1984, nb et couleurs, 76 minutes). Documentaire pour la télévision.

1985
Blanche et Marie (Jacques Renard, 1985, couleurs, 91 minutes)
Bras de fer (Gérard Vergez, 1985, scope-couleurs, 105 minutes)

1987
Au revoir les enfants (Louis Malle, 1987, couleurs, 103 minutes)
De guerre lasse (Robert Enrico, 1987, couleurs, 125 minutes)

1988
Mon ami le traître (José Giovanni, 1988, couleurs, 115 minutes)

1989
L'Orchestre rouge (Jacques Rouffio, 1989, couleurs, 123 minutes)
Natalia (Bernard Cohn, 1989, couleurs, 114 minutes)

1990
Uranus (Claude Berri, 1990, couleurs, 100 minutes)

1991
La Neige et le feu (Claude Pinoteau, 1991, couleurs, 120 minutes)

1993
Boulevard des Hirondelles (Josée Yanne, 1991-1993, couleurs, 87 minutes)
Libera me (Alain Cavalier, 1993, couleurs, 84 minutes)

****

A la fin des années 1970 s'était produit un décrochage généralisé d'avec le marxisme, dans la foulée de la prise de conscience des totalitarismes. Cet *aggiornamento* politique est suivi d'un virage économique. En 1983, François Mitterrand choisit la rigueur, et le socialisme à la française va désormais se conjuguer avec le libéralisme économique. Cette conjoncture favorise la redécouverte du libéralisme politique, et toute la décennie en sera marquée. Les films politiques de la décennie précédente, surtout *L'Affiche rouge*, étaient arrivés au moment de ce décrochage et de

la remise en cause de toute l'idéologie révolutionnaire. Cet essai cinématographique que Cassenti voulait historique et esthétique avait signalé la fin de la portée expérimentale du cinéma en ce qui concerne notre sujet. Il en restera l'antifascisme sans le marxisme, d'où le basculement vers la défense des droits de la personne. C'est l'une des caractéristiques principales des films de la période 1984-1993 et elle permettra d'introduire la Résistance humanitaire dans notre filmographie. L'autre caractéristique est la reprise du thème de l'épuration.

Près de la moitié des titres de cette période sont des adaptations, dont deux à partir d'ouvrages non romanesques (*L'Orchestre rouge* et *Boulevard des Hirondelles*), mais scénarisés selon la facture classique du film de fiction. Deux films sont des adaptations d'oeuvres des années 1940, *Le Sang des autres* et *Uranus*. Dans la plupart des films, les femmes sont très présentes, mais *Blanche et Marie* s'attache plus particulièrement à elles, car c'est de leur point de vue que ce long métrage voit la guerre et la Résistance. La représentation de la Résistance atteint alors une plénitude certaine, en même temps que se dépolitise la lutte. Se rejoignent la Résistance, les femmes et le quotidien (*Blanche et Marie*), l'urgence d'agir et la tranquille assurance des valeurs d'accueil et d'aide (*De guerre lasse*). Enfin, une épure cinématographique, une oeuvre exigeante, *Libera me*. Hors du temps, hors d'un espace national défini, ce film appartient intimement à notre filmographie; il pourrait en représenter la quintessence.

Le regard des femmes

Claude Chabrol réalise l'adaptation cinématographique *Le Sang des autres* [1] en 1983-1984. Il y explore une période délicate pour les communistes français, les années 1938-1941, mais il choisit Hélène Bertrand comme personnage principal plutôt que Jean Blomart qui était le narrateur du roman. Ce transfert dépolitise grandement le propos du film. L'histoire est celle d'Hélène, jeune styliste de mode, qui rencontre Jean Blomart, issu d'une famille bourgeoise, mais qui a choisi le métier et la cause des ouvriers. Le récit commence en 1938 au moment où la guerre d'Espagne occupe les militants communistes. Hélène ne s'intéresse pas à la politique, mais elle aime tout de suite Jean, alors qu'il ne veut pas l'engager dans une lutte qui n'est pas la sienne. Elle fera tout pour lui. Après la défaite de 1940, Jean est prisonnier de guerre en Allemagne, mais elle réussit à le faire rentrer en France. Il s'engage alors dans la Résistance et elle l'y suit. Gravement blessée lors d'une opération de sauvetage d'un résistant, Hélène meurt.

Simone de Beauvoir avait écrit ce livre en 1943-1944, et il fut publié en septembre 1945. « Elle voulait montrer le paradoxe d'une existence vécue par un individu comme sa liberté et saisie comme objet par ceux qu'affectent ses actions et ses décisions[2]. »

---

1. *Le Sang des autres* (Claude Chabrol, 1983-1984, couleurs, 130 minutes). Copie VHS (NTSC). Adaptation du roman de Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945.

2. Deirdre Baird, *Simone de Beauvoir*, Paris, Fayard, 1991, p. 352.

Exercice philosophique et littéraire, *Le Sang des autres* avait été très bien accueilli par la critique, mais personne n'avait relevé cette idée, tout le monde n'y avait vu qu'un « roman sur la Résistance ». La réception du film est beaucoup moins élogieuse. L'adaptation de Chabrol est critiquée - malgré quelques bons mots pour l'esthétique et le travail des acteurs - et plus encore le montage financier de la production qu'Alain Carbonnier qualifie de « production franco-internationalo-télé-cinématographique » ou « film-chewing-gum »[3] parce que Chabrol a dû tourner une version cinéma de deux heures et une version télésérie de six heures. Le résultat est une oeuvre bâtarde. Chabrol ne s'est pas refusé non plus certains emprunts à *L'Armée des ombres*, comme la scène de l'ambulance quittant le fort où les Allemands détenaient un résistant.

D'un scénario extrêmement étoffé[4] dans lequel la complexité des attitudes politiques pendant les années 1938-1941 est particulièrement développée, surtout en ce qui concerne les ambiguïtés communistes, tout s'est recentré sur Hélène. De la même façon, l'indifférence des Français face à l'antisémitisme de Vichy, le passage du pacifisme à l'acceptation de la nécessité de la violence, l'existence liée à la responsabilité, la liberté, thèmes très présents dans le livre et le scénario, ne donnent rien d'incisif dans le film. En 1945, Maurice Nadeau écrivait :

---

3. *Cinéma*, n° 306, juin 1984, p. 48.

4. BIFI, CF 86-71, documents 3553 et 3554. Scénario *Le Sang des autres* d'après le roman de Simone de Beauvoir, par Brian Moore et Odile Barski, 2 tomes, 347 p., s.d.

> [Simone de Beauvoir] nous met sous les yeux notre journal psychologique des dix dernières années; elle fait éclater au jour les raisons de l'engagement et de nos dégagements. Nous ne les savions pas si fortement liées à notre existence.
>
> [...la liberté entre dans cette ronde par] l'acceptation volontaire, lucide d'un devoir que nous nous sommes donné et dont l'intérêt supérieur légalise nos actions[5].

Bien peu de tout cela a survécu dans l'oeuvre cinématographique. Chabrol aime à dire qu'il ne travaille bien qu'en toute liberté et que *Le Sang des autres*, avec *La Ligne de démarcation*, fait partie des films dont il a honte aujourd'hui[6].

Pourtant, et la critique le souligne, Chabrol perce de temps à autre et nous rappelle qui il est. Le cinéaste a gardé la structure narrative du roman, le long retour en arrière, mais se sert des images pour garder entière la progression dramatique du récit. Le roman débutait sur la mort d'Hélène. Chabrol montre une pièce dans la pénombre où la lumière d'une lampe au premier plan projette deux ombres noires dans la profondeur du champ, deux hommes qui parlent. Ce n'est qu'à la dernière image du film que le spectateur se rend compte du récit en boucle alors que cette première image fugitive revient, cadrée plus large et révélant le lit où Hélène vient de mourir.

Le travail sur Vichy semble mieux réussir à Chabrol. Ses films sur la Résistance, *La Ligne de démarcation* (1966) et *Le Sang des*

---

5. *Combat*, 28 septembre 1945, p. 2.

6. *L'Événement du jeudi*, 4-10 mars 1993, p. 136.

autres (1984), sont traités de façon tout à fait différente de ses films sur Vichy, *Une affaire de femmes* (1988) et *L'Oeil de Vichy* (1993). Ces derniers montrent un traitement historique du sujet, et ils trouvent même leur place dans l'historiographie de Vichy. Dans *Une affaire de femmes*, une Française ordinaire est prise dans l'engrenage d'une justice d'État qui impose sa morale de la façon la plus brutale. Dans *L'Oeil de Vichy*, Chabrol traite de la manipulation par les images, il introduit des images produites par le régime comme élément de compréhension historique. Il cherche ainsi à éviter de créer de nouvelles images et à recycler plutôt celles de l'époque. L'angle mort de cette approche est le traitement des réalités pour lesquelles il n'y avait pas d'images parce qu'elles n'avaient pas droit de cité dans la France de Vichy.

Dans *Le Sang des autres*, le recentrage sur le personnage féminin ne permet cependant pas de reconnaître le point de vue des femmes sur la Résistance, car la cause d'Hélène n'est pas la Résistance, c'est Jean. Cependant, le motif d'engagement pour des raisons personnelles et sentimentales était aussi présent dans *Marie-Octobre*. La politisation du discours et la domination des personnages masculins a rarement laissé émerger ce type de motivation. Jean et Eugénie Gemahling soulèvent cette question dans le documentaire *Cinéma de l'ombre* (1984) : le travail obscur et les actions silencieuses ont été négligées, et on insiste trop sur les aspects politiques, alors que plusieurs résistants étaient motivés

par des aspects moraux et des questions d'humanité[7]. Au cinéma, une fois établie la nécessité et l'importance de ces facettes de l'action résistante, un processus largement attribuable aux films qui ont des personnages principaux féminins, hommes et femmes pourront se reconnaître dans ce type de résistance.

Le point de vue des femmes se révèle plutôt dans *Blanche et Marie*[8] de Jacques Renard. Ce film est un point tournant dans la filmographie de la Résistance. L'histoire de *Blanche et Marie* commence à l'hiver de 1941 dans un quartier ouvrier d'une petite ville de province. Elle raconte comment les femmes sont devenues, pas à pas, des résistantes, à la suite d'un mari, d'un père. Il y a Blanche, mariée à Victor et mère de trois enfants, Marie, la jeune femme célibataire et fille du coiffeur; il y a Louise, la mère de Blanche, et Fernande, la voisine et amie, elle aussi mère de jeunes enfants. « Blanche et Marie vont se découvrir ainsi, dans l'ombre de la Résistance et de leurs hommes. Elles vont s'organiser sur tous les fronts : cuisine, famille, patrie[9]. » Elles vont vivre, lutter, se défendre. Avec elles, le film traverse le quotidien, montrant autant les joies fugitives de la vie familiale que les terreurs de la guerre et de l'engagement dans la Résistance, jusqu'à la Libération. Ensuite, elles rentrent simplement chez elles.

7.Entrevue de Jean et Eugénie Gemahling dans *Cinéma de l'ombre* de Pierre Beuchot, 1984 (56'-58'30").

8.*Blanche et Marie* (Jacques Renard, 1985, couleurs, 91 minutes). Copie VHS (NTSC). Scénario original de Sophie Goupil et de Jacques Renard.

9.CNC, CCFC, synopsis de *Blanche et Marie*.

Ce film est un projet cinématographique personnel pour Jacques Renard. La genèse de *Blanche et Marie* est tout entière dans la série documentaire *Mémoires de la mine* [10], pour laquelle le cinéaste a recueilli les témoignages de familles de mineurs de sa région natale, le Nord-Pas-de-Calais. C'est une région chargée d'histoire présente au quotidien. « Quand j'étais petit, y a pas une réunion de famille où on ne parlait pas de l'histoire, donc des guerres, des grèves, des conflits sociaux... tout le temps, tout le temps[11]. »

> En réalisant *Les Mémoires de la mine*, j'avais remarqué la complicité des hommes et des femmes quand ils évoquaient la période de la guerre. Mais c'était toujours les hommes qui parlaient. Je suis revenu voir les femmes seules pour avoir leur point de vue à elles[12].

Le témoignage de ces femmes le renvoyait à ses propres connaissances, c'est-à-dire sa mère, sa grand-mère, les femmes qui l'avaient élevé et sur lesquelles il s'est toujours dit qu'il ferait un film. C'est ce qui l'a amené à tourner *Blanche et Marie*.

> Je ferai un film sur ces femmes d'ouvriers qui n'étaient pas particulièrement politisées, qui n'étaient pas en train d'entrer dans la Résistance dès 1941, mais tout doucement avec les hommes, qui faisaient ci, qui faisait ça et se retrouvaient à faire ce que les hommes

---

10. *Mémoires de la mine* de Jacques Renard. Série documentaire en quatre épisodes de 60 minutes, réalisée pour TF1 et télédiffusée en novembre-décembre 1981. Production INA-TF1, en collaboration avec l'Office culturel régional du Nord-Pas-de-Calais, des Houillères du Bassin du Nord et du Pas-de-Calais et des Charbonnages de France, du Service d'études de réalisation et de diffusion de documentation audio-visuelle (CNRS).

11. Entretien avec l'auteur, Paris, 9 mai 1993. Sauf indication contraire, les propos du cinéaste sont extraits de cet entretien.

12. *Le Film français*, n° 2028, 15 mars 1985, p. 10.

> demandaient et puis après à remplacer les hommes, purement et simplement.

C'est la même attitude en retrait qu'avait observée Marcel Ophuls dans *Le Chagrin et la pitié*. La scène se passe à la maison des Grave, dans la salle à manger de leur ferme. Ophuls décrit ainsi l'attitude de Madame Grave:

> La femme d'Alexis et sa bru écoutent les propos de leurs hommes, sans jamais franchir la frontière invisible entre la salle commune et la cuisine. Au bout d'un certain temps, Madame Grave s'est même installée sur une chaise, dans l'encadrement de la porte entre les deux pièces. C'est une femme dont la très grande autorité ne semble guère dépendre de sa position géographique. Pour l'instant, elle laisse le devant de la scène aux mâles de l'espèce[13].

Laurent Douzou observe à la suite de Marcel Ophuls :

> Madame Grave n'est pas « dans l'encadrement de la porte entre les deux pièces ». Elle est très exactement sur « le seuil de la porte ». Elle est ainsi en position d'écouter ce qui se dit dans la salle à manger tout en surveillant ce qui se passe en-dehors.
>
> [...] En un sens, les femmes portent témoignage exactement comme elles ont résisté : du seuil de la porte[14].

C'est ce témoignage-là que cherchait Jacques Renard. Il avait d'ailleurs été très marqué par *Le Chagrin et la pitié*. « Là j'ai

---

13.Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la pitié*, Paris, Alain Moreau, 1980, p. 139, cité par Laurent Douzou, « La Résistance, une affaire d'hommes? », *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 31, octobre 1995, *Identités féminines et violences politiques (1936-1946)*, p. 11-12.

14.Laurent Douzou, p. 12 et 15.

retrouvé des gens et des paroles que je connaissais dans mon enfance »; Ophuls était le premier cinéaste « qui allait vers les gens comme moi je rêvais à l'époque d'y aller ». Renard retourne donc voir les femmes de mineurs et effectue une cinquantaine d'entrevues, puis il écrit un premier scénario qu'il soumet à dix d'entre elles. « Là, elles racontent vraiment ce qu'elles n'avaient d'abord dit qu'à demi-mot », et Renard écrit son deuxième scénario d'où sortira *Blanche et Marie* [15]. Il continue à recueillir du matériel au fil de nombreuses entrevues avec ces femmes. « Je voulais une fidélité à ces femmes. J'ai fait 120 interviews. J'ai fait un film pour 120 femmes. »

La série documentaire *Mémoires de la mine* ne fonctionnait que sur les mémoires.

> C'est un recueil de mémoires et une structuration de la mémoire de ces mineurs pour avoir des films, des témoignages qui racontent leurs vies à eux, leur histoire à eux, de leur point de vue. Même s'il y a des erreurs, même s'ils l'ont vécue comme ça et que ça ne s'est pas passé comme ça, peu importe[16].

Renard avait apporté avec lui des documents d'actualités de l'époque et projetait ces archives aux mineurs à la suite de leurs témoignages. Le récit de ce qu'ils avaient vécu était ainsi mis en parallèle avec les documents historiques de ces événements, tels la

---

15. *Première*, n° 93, décembre 1984, p. 111.

16. Entretien avec l'auteur, Paris, 9 mai 1993. Jacques Renard a fait publier ces témoignages de mineurs, *Paroles et mémoires du bassin houiller du Nord - Pas de Calais 1914-1980*, Lille, Centre régional de documentation pédagogique et Institut national de l'audiovisuel, 1981.

nationalisation des Houillères en 1945, les grèves de 1948. Les témoignages oraux et filmés jouent un rôle tout aussi essentiel dans l'écriture du scénario de *Blanche et Marie*, car les mineurs, les ouvriers en général, écrivent peu.

Jacques Renard avait été deuxième assistant opérateur pour *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville.

> J'ai fait *Blanche et Marie* en partie en opposition à ce film parce que [...] j'étais assez agacé par toujours la bourgeoisie qui racontait ses histoires de Résistance. Et comme moi j'étais né dans un milieu ouvrier, du bassin minier, [...] élevé, entretenu que par les femmes qui me parlaient de ce qu'elles avaient vécu.... *L'Armée des ombres* m'a beaucoup fatigué.

Il trouvait que depuis 25 ans on avait oublié beaucoup les gens du peuple. Ce qui n'avait pas été le cas après la guerre, par exemple dans *La Bataille du rail*. Contrairement à *Mémoires de la mine*, Renard choisit le film de fiction pour *Blanche et Marie*. « Je voulais un film qui atteigne plus le grand public qu'un documentaire qui passe à 10 heures du soir et que peu de gens regardent. »

Le film enregistre 76 000 entrées en six semaines à Paris et en périphérie[17]. *Blanche et Marie* est un long métrage connu d'un très large public parce qu'il a été télédiffusé à plusieurs reprises et il figure sur les filmographies du ministère de l'Éducation. Au moment de sa sortie commerciale, ce film a suscité énormément de commentaires. La critique est en général positive, l'approche du

---

17. *Le Film français*, n° 2038, 24 mai 1985, p. 30.

cinéaste et ses portraits de femmes retiennent surtout l'attention[18]. La critique rend hommage au talent du réalisateur, à la complexité des personnages, au respect de l'histoire et à la compréhension historique. La critique de gauche est aussi favorable, mais on souligne peu la nouveauté du travail de Jacques Renard. Par contre, les reproches se concentrent sur le choix de l'époque que l'on trouve trop souvent traitée au cinéma (*V.S.D.*, *Libération*) et sur la description d'un monde idéalisé, sans hésitation (*Le Quotidien de Paris*, *Cinéma 85*). Les critiques les plus hostiles sont publiées dans *Positif* (juin 1985), *Le Figaro* (4 avril 1985), *France-Soir* (4 avril 1985) et *Libération* (8 avril 1985).

Dans le film, c'est la police française qui arrête les résistants, les bat, les martyrise. La plupart des critiques ne soulèvent pas la question, mais quatre d'entre eux, hostiles au film, écrivent qu'il s'agit de la Milice au lieu de la police[19]. Même en 1985, il y en a encore qui préfèrent ne pas voir. Tout comme le procès-verbal de la Commission de contrôle signale que le commissaire Benoist « travaille » avec la Gestapo[20], alors que Benoist est commissaire de police et se présente chez les résistants accompagné de gendarmes. Jacques Renard pense que « dans

---

18.Dans la presse spécialisée : *Cinéma 85*, n° 317, mai 1985, p. 41; *Cinématographe*, n° 110, mai 1985, p. 37; *Revue du cinéma*, n° 405, mai 1985, p. 43-44; *Télérama*, n° 1838, 3 avril 1985, p. 14. Dans la presse générale : *L'Humanité*, 5 avril 1985; *Le Monde*, 6 avril 1985; *Le Matin*, 9 avril 1985; *Le Quotidien de Paris*, 6 avril 1985; *V.S.D.*, 4 avril 1985.

19.Jacques Fieschi dans *Cinématographe*, n° 110, mai 1985, p. 37; Hubert Prolongeau dans *Cinéma 85*, n° 317, mai 1985, p. 41; Patrick Grainville dans *V.S.D.*, 4 avril 1985; Olivier Seguret dans *Libération*, 8 avril 1985, p. 25.

20.CNC, CCFC, dossier *Blanche et Marie*, procès-verbal de la séance du 26 mars 1985, 2 pages manuscrites.

l'Occupation ce qui est intéressant, c'est ce qui se passe entre Français. Entre Français et Allemands, ça a été fait mille fois...[21] » Certains lui ont reproché son tableau trop noir de la police française, mais il dit être resté fidèle aux témoignages. Ils me disaient tous : « C'est la police française qui est venue m'arrêter »; « C'est la police française qui m'interrogeait. »

En 1985 *Blanche et Marie* apporte des nouveautés dans la représentation de la Résistance, d'abord et avant tout le point de vue des femmes. Les raisons pour lesquelles elles s'engagent, ce qu'elles ont à défendre, ce qui leur permet d'espérer. Ensuite, il y a l'ampleur de la violence à laquelle se livre la police française. Cette violence, quoique rarement montrée, n'est pas un élément nouveau. Elle était déjà dans *Le Jour et l'heure* (1963) de René Clément. Ce qui est bouleversant dans *Blanche et Marie* est l'affirmation qu'il n'existe aucun tabou pour ces policiers tortionnaires. La question de la torture est abordée de front comme aucun autre film ne l'avait fait jusqu'alors. La technique de Jacques Renard est très efficace, le hors champ laisse la bande son faire son oeuvre et le contrechamp, le regard du personnage témoin, est puissamment calculé. Le propos du film rejoint la lutte pour les droits humains et le réalisateur insiste encore aujourd'hui pour dire qu'il faut résister à la violence, au racisme, au terrorisme. Son propos se projette dans le présent et l'avenir.

---

21. *Première*, n° 93, décembre 1984, p. 111.

Le point de vue des ouvriers était présent dans les films de l'immédiat après-guerre et Renard dit vouloir renouer avec cet héritage. Ce qui traverse l'écran, comme le souligne la critique Claude-Marie Trémois, c'est qu'en montrant « la Résistance vue et vécue par des femmes, Renard pouvait plus facilement nous en rendre sensible la dimension affective, la plus difficile à saisir[22] ».

> Ce qui m'a frappé chez ces femmes, dit Jacques Renard, c'est leur joie de vivre. Ce qui les portait, ce n'était pas une idéologie politique. Il n'y a aucun discours politique dans le film. C'était seulement la volonté de vivre libre[23].

Plusieurs générations de femmes sont présentées à l'écran. Leur engagement est différemment motivé. Marie et Blanche s'engagent par le jeu des relations familiales, mais ce n'est pas le cas pour Fernande qui s'engage à l'insu et avant son mari, par amitié et solidarité pour Blanche. C'est à l'automne de 1942 que Blanche lui demande de cacher du matériel d'imprimerie, puis c'est là que les tracts seront imprimés à partir de novembre. Gustave, le mari de Fernande, ignore tout de ces activités. Il est cheminot et ne devient résistant qu'en juillet 1943. Quand il apprend ce que sa femme a fait, « c'est comme si les Allemands étaient revenus », dit Fernande. Mi-figue, mi-raisin, elle ajoute que son mari ne le lui pardonnera jamais (81'-82').

---

22. Claude-Marie Trémois, « *Blanche et Marie*. Le réalisme du coeur », *Télérama*, n° 1838, 3 avril 1985, p. 14.

23. *Le Film français*, n° 2028, 15 mars 1985, p. 10-11.

Blanche et Marie détaille les tâches qui incombaient à Marie, agent de liaison, et les risques qu'elle encourait. Dans son film, Jacques Renard introduit deux angles de réflexion sur les relations hommes-femmes. D'une part, Marie est harcelée par un résistant qui doit l'aider à transiter vers un autre groupe quand le sien est démantelé; d'autre part, Alfreda menace Blanche de divulguer les noms de toutes les personnes qui vont et viennent chez sa voisine si elle ne réussit pas à voir son mari qui, croit-elle, a rejoint les résistants pour lui échapper et se permettre des aventures extra-conjugales. La guerre provoque ainsi des situations, sinon des opportunités..., inattendues, quoique des attitudes tout ce qu'il y a de plus attendues se font aussi voir dans les rapports entre résistants.

Cet enchevêtrement de générations de femmes, ces histoires personnelles, y compris la délation et les menaces, les relations troubles ou amoureuses, l'obligation parfois de tuer une personne qui représente une menace, comme Blanche tue Alfreda dans le film, toutes ces situations, Jacques Renard les tient des témoignages des femmes qu'il a rencontrées au moment de son enquête. Elles ont dit aussi comment il fallait trouver le cuir pour les chaussures des enfants, le charbon pour chauffer un tant soit peu la maison, elles ont conté la rareté des médicaments, du savon, des oeufs, bref, toutes ces choses qui ont fait leur vie quotidienne. C'est comme cela qu'elles l'ont raconté, c'est comme cela que le cinéaste aime l'histoire. Si ces gens sont héroïques, ils le sont au milieu des difficultés.

> J'aime l'histoire à travers les gens qui n'écrivent pas l'histoire ou qui ne font pas l'histoire officiellement. C'est-à-dire, j'aime les gens du quotidien. J'aime regarder, ou analyser, ou observer, ou entendre l'histoire à travers la vie de ces gens.

Les résistantes du film ne tiennent pas de discours politique, par contre l'existence de ce film était un acte politique dans le contexte de 1985.

> A l'époque je faisais du cinéma parce que je sentais qu'il fallait résister. Je pense encore qu'il faut résister... même encore plus aujourd'hui [1993]. Contre la violence, le glissement politique... il suffit de voir ce qui se passe en Europe pour se dire qu'il faut être très en éveil et très à l'écoute.
>
> [...] Moi j'ai fait un film de résistance, de militantisme de résistance. Je n'ai pas fait un film simplement comme ça sur un sujet de Résistance. J'ai fait un film en disant voilà... regardez [...] pour pouvoir le faire éventuellement demain, il faut regarder comment ils l'ont fait eux, comment ils ont pu le faire.

La préférence ouvrière et l'épisode de la pharmacienne - résistante liée à un réseau de renseignement extérieur - qui sort de l'ombre, à la surprise de tous, pour défiler en uniforme et prononcer un discours au moment de la Libération (85'- 87'), disent assez le point de vue critique de Renard vis-à-vis de la bourgeoisie. Cette bourgeoisie qui a su tirer les bénéfices de l'engagement résistant, tandis que les femmes d'ouvriers sont rentrées dans leur cuisine. Cet épisode, comme tous les autres dans *Blanche et Marie*, vient des témoignages recueillis par le cinéaste, mais c'est lui qui a trié et choisi les faits qui sont entrés dans le scénario.

Par rapport aux films antérieurs qui présentent des résistantes comme personnages principaux, *Blanche et Marie* franchit réellement le seuil de la maison et y fait vivre les femmes, mères et résistantes. La protection et la survie de la famille font partie de leurs motivations. Si la maison est le lieu de leur engagement résistant - planque, imprimerie, transfert du matériel et de l'argent - elle est d'abord leur lieu de vie. Ces résistantes ont l'esprit occupé tant à conserver l'humanité et la chaleur des relations familiales et amicales qu'à défendre des valeurs chères et jusqu'à leurs propres vies.

Pour mieux encore illustrer son point de vue, Jacques Renard utilise aussi un choix de repères chronologiques différent. Tous les films sur la guerre et la Résistance utilisent un système de repères visuels ou sonores, une date en surimpression ou un message à la radio, un nom, une phrase. Dans son film, le personnage de Blanche est enceinte, et le temps de cette grossesse sert aussi de repère chronologique. Elle marque la durée, l'attente, la persévérance des femmes.

Ce que la première série de films des années 1960-1970 n'avait pas établi concrètement, et que les films des années 1980 réussissent à représenter, est la *conciliation* entre ces deux univers : celui de la vie privée et celui de la Résistance. Cette conciliation est essentielle à la pérennité de la Résistance, car c'est elle qui assure l'actualité dans le présent et la projection dans l'avenir de l'héritage des luttes de la Résistance.

Se risquer pour des israélites...

Les valeurs d'entraide et de dignité sont à la base même de la Résistance humanitaire. Implicitement présentes tout au long des années 1960 et 1970 dans de nombreux films, ces valeurs étaient restées silencieuses et essentiellement limitées au groupe résistant. Diverses personnes ont fait le geste nécessaire, mais cet acte gardait un caractère individuel, par exemple dans *Les Guichets du Louvre*. Pour assurer la survie à long terme ou le déplacement vers des lieux de refuge plus sûrs, cette première action de sauvetage doit avoir des suites. Bref, il faut s'organiser. Deux longs métrages incluent le thème de la Résistance qui s'incarne dans l'aide aux fugitifs et aux Juifs.

Au revoir les enfants et *De guerre lasse* sortent tous deux à l'automne de 1987, année faste dans l'historiographie de Vichy, puisque plusieurs livres sont publiés cette même année : *Pétain* de Marc Ferro, *Laval* de Fred Kupferman et *Le Syndrome de Vichy* d'Henry Rousso. Le procès de Klaus Barbie qui s'ouvre en mai à Lyon donne à la Deuxième Guerre mondiale une présence lancinante dans l'actualité française.

Au revoir les enfants [24] est un projet très personnel pour Louis Malle. Le scénario est inspiré d'un souvenir d'enfance du cinéaste. Le film raconte l'amitié entre deux jeunes garçons, Julien

---

24. *Au revoir les enfants* (Louis Malle, 1987, couleurs, 103 minutes). Copie VHS (NTSC). Le découpage intégral du scénario a été publié dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 373, juillet 1988. Le texte du scénario a été publié chez Gallimard.

Quentin et Jean Bonnet, dans un pensionnat de province pendant la guerre. Le directeur du collège cache des Juifs parmi les élèves, dont le jeune Jean. En hiver 1944, par esprit de vengeance, le garçon de cuisine du collège dénonce le religieux. Les Allemands viennent l'arrêter ainsi que les enfants qu'il tentait de protéger des persécutions. Julien voit ainsi partir son ami sans espoir de retour. A la toute fin du film, alors que la caméra fait un plan serré sur Julien, la voix du narrateur, qui n'est nul autre que Louis Malle, dit :

> Bonnet, Négus et Dupré sont morts à Auschwitz, le Père Jean au camp de Mathausen. Le collège a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier[25].

Le personnage du père Jean se nommait en réalité père Jacques de Jésus (Lucien Bunel), de l'ordre des Carmes déchaussés et directeur du Petit-Collège Ste-Thérèse de l'Enfant-Jésus à Avon. Il est mort au camp de Mathausen le 2 juin 1945.

Ce film, dont le sujet est autobiographique, signale le retour en France de Louis Malle après 10 années passées aux États-Unis. *Au revoir les enfants* est aussi le portrait d'un enfant issu d'une famille aisée, passionnément attaché à sa mère et placé en pension contre son désir. Cet événement du 15 janvier 1944 l'avait traumatisé. « C'était mon principal repère, l'événement le plus

---

25.Découpage intégral d'*Au revoir les enfants*, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 373, juillet 1988, p. 75.

significatif de mon enfance, et peut-être de toute ma vie[26]. » Lorsqu'il prépare *Lacombe Lucien*, en 1972-1973, Malle sait qu'il racontera cette histoire un jour. Il se met à l'écriture du scénario au début de 1986. Les scènes de la fin, quand l'Allemand vient chercher Jean Bonnet dans la classe, puis que tous les élèves se rassemblent dans la cour et assistent au départ des trois enfants juifs et du père Jean, Louis Malle les a écrites en premier. C'étaient celles qu'il ne voulait pas changer. Il avait écrit directement de mémoire.

Muni de ce premier scénario, il fait des vérifications auprès des témoins, de son frère qui était avec lui au collège, des anciens élèves. Il s'aperçoit des dissemblances. C'était comme si, pendant ces 45 ans, « mon imagination avait pris le dessus et fertilisé mon souvenir. Le souvenir n'est pas figé, il vit intensément, il bouge, il change. » Même si un souvenir est inventé, cela ne change rien, il a ce souvenir[27]. Il prépare le tournage qui a lieu durant l'hiver de 1987.

Il fallait faire le film en couleurs, pas en noir et blanc, dit-il, mais ce serait un film sans couleur. Les murs blancs et gris, le bleu marine des uniformes, le marron foncé des bures des carmes. C'était les couleurs de cette époque[28]. Une lumière chiche,

---

26.Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, p. 202.

27.*Ibid.*, p. 201-202.

28.*Ibid.*, p. 209.

des ciels d'hiver toujours couverts, des dominantes de bleus. Il fait froid.

Louis Malle en est au montage lorsque s'ouvre le procès Barbie en mai 1987. Alors qu'au moment de commencer le film, plusieurs avaient cherché à l'en dissuader en arguant que ce sujet avait déjà été trop traité, voilà que l'intense émotion soulevée par le procès de Lyon remet ces années lointaines dans l'actualité. *Au revoir les enfants* sort sur les écrans en octobre 1987. C'est un grand succès auprès du public et de la critique. Le film enregistre 786 300 entrées sur 32 semaines à Paris et en périphérie, et il reçoit plusieurs prix[29]. Le cinéaste assiste à sa sortie dans plusieurs pays et, curieux des réactions du public, il va également le présenter dans les écoles et les universités.

La critique est très positive et va se focaliser sur certains points : la grande maîtrise technique de Malle, sa sensibilité, sa sobriété. L'histoire de cette amitié dans l'enfance, détruite en ces temps cruels, a énormément touché la critique et le public. «Un récit tendre comme l'amitié et implacable comme l'Histoire », écrit Danièle Heymann du *Monde* [30]. Marie-Françoise Leclère insiste sur la lâcheté de l'époque, la rencontre avec le mal absolu (*L'Express*); Annie Coppermann apprécie que ce film rappelle aux mémoires

---

29.*Le Film français*, n° 2192, 6 mai 1988, p. 175. Le film a reçu le Lion d'or au Festival de Venise (1987); le prix Louis-Delluc (1987). En 1988, il est couronné avec les Césars du meilleur film, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario original (Louis Malle).

30.*Le Monde*, 2 septembre 1987. Voir aussi, *Le Figaro*, 20 septembre 1987; *L'Express*, 5 octobre 1987; *Les Échos*, 7 octobre 1987; *La Croix*, 8 octobre 1987.

défaillantes ce que fut le racisme et ce qu'il pourrait être à nouveau (*Les Échos*). En conférence de presse à Venise, le 31 août 1987, Louis Malle disait : « Sans parler de culpabilité, il me semble quand je regarde en arrière, que nous étions tous responsables de ce qui s'est passé pendant le nazisme[31]. » René Prédal reprend ces propos dans son livre sur Louis Malle, en 1989 :

> Cette idée de faute collective est pour beaucoup dans le bouleversement que le public ressent à la projection. Tout le monde comprend que chacun a laissé faire et que cette somme de faiblesses a finalement permis que s'accomplisse l'holocauste[32].

Tout le contexte de 1987 pousse la critique, et sans doute aussi le public, à mettre le film au présent en rappelant l'antisémitisme, la lâcheté, le racisme. Ce qui étonne est le peu de cas que fait la critique au sujet du personnage du père Jean. Car justement, lui, il ne laisse pas faire. Il a pris la décision d'accueillir ces jeunes Juifs, de leur fournir un refuge. Cette résistance humanitaire a du mal à s'affirmer, à dire son nom. Seul *Télé 7 jours* (14 décembre 1987) mentionne le mot « résistance » : en racontant une simple histoire, Malle dit ou suggère ce que furent la délation, la collaboration et la Résistance.

Il est vrai que tel n'est pas le propos de Louis Malle et que ce n'est pas l'engagement du père Jean qui le motive à faire ce film. Un film, une fois conçu et réalisé, est vu, jugé et utilisé.

---

31. *Jeune Cinéma*, n° 183, octobre-novembre 1987, p. 36.

32. René Prédal, *Louis Malle*, Paris, Edilig, 1989, p. 160.

La critique y a vu la lâcheté et le racisme; les éducateurs y ont vu la description, pour les jeunes des années 1980, de la réalité du nazisme en France 40 ans auparavant et l'ont utilisé à des fins didactiques. Le personnage du père Jean y prend une dimension plus importante. Il est, avec Jean Bonnet, l'un des deux personnages qui orientent les recherches effectuées par les élèves et les professeurs du collège d'enseignement public d'Avon, dans le cadre d'un projet d'action éducative, et qui donne lieu à la publication du livre *Les Déportés d'Avon* [33].

Dans le film, la personnalité du père Jean (père Jacques) est tracée dans le dur sermon qu'il adresse aux enfants et aux parents des élèves venus assister à la messe au collège (61'-64').

> [...] nous vivons des temps de discorde et de haine. Le mensonge est tout puissant, les chrétiens s'entretuent, ceux qui devraient nous guider nous trahissent. Plus que jamais, nous devons nous garder de l'égoïsme et de l'indifférence. Vous venez tous de familles aisées, parfois très aisées. Parce qu'on vous a donné beaucoup, il vous sera beaucoup demandé.
>
> [...] Les richesses matérielles corrompent les âmes et dessèchent les coeurs. Elles rendent les hommes méprisants, injustes, impitoyables dans leur égoïsme. Comme je comprends la colère de ceux qui n'ont rien, quand les riches banquettent avec arrogance.
>
> [...] Je n'ai pas voulu vous choquer mais seulement vous rappeler que le premier devoir d'un chrétien est la charité.
>
> [...] Nous allons prier pour ceux qui ont faim, pour ceux qui souffrent, pour ceux que l'on persécute... Nous allons prier pour les victimes, et aussi pour les bourreaux.

---

33. Maryvonne Braunschweig et Bernard Gidel, *Les Déportés d'Avon. Enquête autour du film de Louis Malle* Au revoir les enfants, Paris, La Découverte, 1989.

Louis Malle avait écrit le scénario et vérifié si ses souvenirs concordaient avec ceux d'autres témoins. Il a constaté des divergences dont la principale portait sur le personnage de Joseph, le garçon de cuisine qui, dans le film, dénonce les carmes. Malle a inventé cette partie de l'histoire, ce garçon a existé, mais ce n'est pas lui qui a dénoncé le père Jacques. Le cinéaste le savait et comprenait qu'en faisant renvoyer Joseph pour une banale histoire de marché noir, les événements qui s'ensuivaient prenaient une tournure ambiguë. Les religieux, par leur sévérité, provoquaient la réaction vengeresse de Joseph.

Dans ses témoignages recueillis sur le père Jacques de Jésus, le père Philippe de la Trinité nous révèle un peu de l'atmosphère qui a entouré le refuge des enfants juifs. Le père Jacques avait convaincu son Provincial qu'il fallait agir. Ce dernier écrit :

> Je le verrai toujours venant me proposer d'héberger des enfants juifs. J'ai d'abord hésité à lui donner l'autorisation, mais sur une deuxième demande plus instante, réitérée quelque quinze jours après, ayant moi-même réfléchi davantage et constatant la nécessité où nous étions d'accueillir ces pauvres enfants (car personne ne voulait les prendre...) si [nous] ne voulions pas, en fait, les abandonner à la Gestapo, c'est-à-dire à la déportation en Pologne, à la mort par la torture, je lui ai donné toute autorisation [...] Nous étions pleinement d'accord[34].

Cette action ne fut pas sans soulever d'opposition. Dans son allocution, le 19 juin 1945, le Provincial poursuit :

34.Père Philippe de la Trinité, *Le Père Jacques. Martyr de la Charité*, Declée de Brouwer, Les Études carmélitaines, 1947, p. 325.

> D'aucuns nous ont blâmé d'une imprudence qui compromettait l'année scolaire d'autres camarades; d'aucuns ont pensé que nous manquions d'âge et d'expérience pour avoir ainsi la vocation du martyre; bref que c'était montrer trop de coeur et pas assez de raison que de se risquer pour des israélites et pour des réfractaires. (p. 325-326)

Les trois élèves juifs, Jean Bonnet (Hans-Helmut Michel), Maurice Sabatier (Maurice Schlosser) et Jacques Dupré (Jacques-France Halpern), arrivent au Petit-Collège au cours de l'année scolaire 1942-1943. Le père Jacques s'occupe d'eux pendant les vacances et l'été de 1943. Le colonel de Larminat rapporte au père Philippe cette déclaration du père Jacques :

> On me reproche parfois mon imprudence : on me dit qu'ayant la charge et la responsabilité de ces enfants du Petit-Collège, je n'ai pas le droit de m'exposer à être, un jour, peut-être, arrêté par les Allemands. (p. 323)

A l'automne de 1943, le carme sent la menace se préciser. Dans le film, Louis Malle a inclus des moments d'alerte : une première fois lorsqu'une femme téléphone au père Jean, et le spectateur entend vaguement au bout du fil les mots *rumeurs... précautions... Préfecture* (29'-30'); une seconde fois lorsque trois miliciens se présentent au collège pour une perquisition (36').

Dans son livre, le père Philippe de la Trinité cite le témoignage d'un des anciens élèves du collège.

> Peu de jours avant la rentrée d'octobre 1943, je fus appelé à Avon et chargé par le Père Jacques de trouver une retraite pour les trois enfants juifs du Collège;

> ils étaient, disait-il, sur le point d'être découverts. Plusieurs fermiers, à peine pressentis, ont refusé tout net; [...] En attendant, les trois garçons restaient au Collège, partout ailleurs ils étaient indésirables. «Il n'y avait pas de place pour eux...»
>
> On a beaucoup critiqué le Père Jacques de n'avoir pas fait « filer » les trois enfants, quand il a su qu'on pouvait craindre leur découverte; mais il aurait fallu le pouvoir. Je crois que les accusations de témérité, et même de bravade qu'on a portées à ce sujet contre lui sont injustes et que c'est ici l'une des raisons: le Père Jacques n'a été «imprudent» que dans la mesure où la lâcheté des gens l'y a forcé. (p. 329-330)

D'aucuns le blâment, *d'aucuns* pensent qu'il est imprudent de cacher ces enfants; *on* lui fait des reproches; *on* le critique; *on* porte contre lui des accusations de témérité. Ces pronoms indéfinis disent que les désaccords et les critiques vis-à-vis de l'action résistante du père Jacques émanent de gens bien placés, sinon bien nantis. Il n'y avait pas que des Juifs, mais c'est leur présence qui dérange le plus. Des réfractaires sont également passés par le Petit-Collège. Dans le film, le jeune surveillant Moreau en est un. Dans la réalité, le père Jacques de Jésus s'est personnellement occupé d'en faire passer aux groupes armés des communistes, les FTP, après une rencontre au collège même, en août 1943, entre le père Jacques, le père Philippe, Albert Ouzoulias du parti communiste et son agent de liaison, Simone Jacquerot[35].

Si le renouveau de la mémoire juive, à la fin des années 1970, a permis la publication de plusieurs livres sur la Résistance spécifiquement juive, il a également permis la redécouverte de la

---

35.Albert Ouzoulias, *Les Bataillons de la jeunesse*, Paris, Éditions sociales, 1967, p. 359.

résistance caritative[36]. Toutefois, cette forme de résistance est restée en retrait ou a été traitée à part dans l'histoire de la Résistance française. En 1995, l'historienne Renée Poznanski demandait encore que l'histoire de la Résistance française prenne en compte les organisations - juives ou non-juives - qui furent mêlées à l'aventure du sauvetage des Juifs[37].

Il faut toujours se méfier de ce qui apparaît, aujourd'hui, comme une évidence, car la Résistance humanitaire n'a pas été perçue d'emblée, ni englobée dans la définition initiale de la Résistance. Rappelons-nous des propos de Jean et d'Eugénie Gemahling qui, en 1984, déploraient qu'on ne s'intéressât pas davantage aux résistants qui avaient été motivés par des questions purement morales et humanitaires. L'idée de traiter à part l'histoire des Juifs pendant la guerre a aussi longtemps marqué l'historiographie de la Deuxième Guerre mondiale. Les persécutions contre les Juifs se retrouvaient souvent dans un chapitre ou une section séparés. Le récent livre synthèse de l'historien américain Gerhard L. Weinberg, *A World at Arms : A Global History of World War II*, publié en 1994, a justement attiré l'attention parce qu'il inclut l'histoire des persécutions dans l'histoire de la guerre, tout au long de son déroulement. Ces événements sont indissociables.

36.Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, « L'historisation de la Résistance », *Esprit*, n° 198, janvier 1994, p. 23.

37.Renée Poznanski, « Résistance juive, résistants juifs : retour à l'Histoire », *Mémoire et Histoire : la Résistance*, p. 242.

Le thème de la Résistance humanitaire prend sa place dans la filmographie, comme si cela était tout naturel, mais pour en arriver là il avait d'abord fallu passer deux étapes clefs : d'abord regarder la réalité en face et prendre conscience des persécutions subies par les Juifs en France, puis, dans la foulée du décrochage d'avec le marxisme, recentrer le propos sur la lutte pour les droits humains. Ces étapes datent des années 1970 et ont été examinées au chapitre précédent.

Avec les années 1980, c'est l'envers de la médaille qui se présente à l'écran. Les Juifs furent persécutés mais, au milieu de l'indifférence, des justes se levèrent pour leur porter secours. Cette reconnaissance est un phénomène international. C'est surtout le film documentaire qui fait connaître la Résistance humanitaire. Ainsi le film belge *Comme si c'était hier* (1980), de Myriam Abramowicz et Esther Hoffenberg, découvre la Résistance qui sauva des enfants juifs de Belgique et lui rend hommage. Aux États-Unis, *The Avenue of the Just* (1978) de Samuel Elfert, porte sur des gentils, des non-Juifs qui portèrent secours aux Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le film de Pierre Sauvage, récit autobiographique qui relate les circonstances de son propre sauvetage alors qu'il était enfant, s'intitule *Weapons of the Spirit* (1987). Sauvage visite la petite communauté protestante du Chambon-sur-Lignon. *Au revoir les enfants*, malgré un sujet principal relié aux passions, aux amitiés, aux douleurs de l'enfance, contribue à ce passage. Un autre film français de fiction, *De guerre lasse*,

présente des personnages engagés dans la même forme de résistance, une organisation de sauvetage des Juifs.

De guerre lasse [38] est un triangle amoureux. Le récit croise les vies de Jérôme, ancien attaché culturel à l'ambassade de France à Vienne; d'Alice, Française d'origine et veuve d'un chirurgien autrichien juif, Paul Nathan, qui s'est suicidé en 1938; de Charles, ami d'enfance de Jérôme et industriel de la chaussure bien installé en zone sud. En 1942, Jérôme et Alice se rendent chez Charles pour tenter de le convaincre de faire de sa maison un relais pour des Juifs en fuite. Jérôme découvre alors les idées de Charles, plutôt pétainiste et surtout indifférent, qui pense que les Allemands sont corrects. Lorsque la première famille juive arrive, Charles accepte ce fait accompli parce qu'il est tombé amoureux d'Alice, mais lorsque l'antenne parisienne du réseau subit un coup dur, Charles y suit Alice et découvre alors la réalité de la ville occupée. Brièvement arrêté puis relâché par les Allemands, il aura toutefois eu le temps de comprendre que la violence et l'humiliation sont les armes ordinaires de l'occupant. En novembre 1942, la zone sud est envahie et Jérôme est arrêté à Lyon. Alice part pour tenter de le secourir. Charles, témoin impuissant au moment où les Allemands et les gendarmes viennent arrêter le contremaître de son usine, parce qu'il est juif alsacien, ébranlé par le départ d'Alice, décide finalement de s'engager dans la Résistance.

---

38. *De guerre lasse* (Robert Enrico, 1987, couleurs, 125 minutes). Copie VHS (NTSC). Adaptation du roman de Françoise Sagan, *De guerre lasse*, Paris, Gallimard, 1985.

Les scénaristes ont beaucoup ajouté au texte de Françoise Sagan quoique cette dernière se dise très satisfaite de l'adaptation[39]. La critique est divisée, mais beaucoup ont aimé ce drame sentimental sur fond de catastrophe, où les conflits personnels sont prolongés dans le malaise général. C'était un temps où le bonheur était impossible[40]. Les critiques négatives s'attachent surtout à l'accumulation des références historiques qui ne mènent pas à une réflexion sur les tourments de l'époque et reprochent l'ambiance froide qui traverse le film d'Enrico[41]. La plupart n'ont pas aimé les ajouts au texte de Sagan, mais ils n'en développent pas le contenu.

Si c'est l'histoire passionnelle sur fond de conflit qui lui avait d'abord plu, Robert Enrico est le cinéaste des grandes causes et des grands sentiments[42]. D'un passé des personnages à peine suggéré dans le roman de Sagan, les scénaristes ont imaginé un passé précis pour chacun des trois protagonistes. Enrico croyait que cela apportait un surcroît d'authenticité au récit[43]. Cela a surtout l'avantage de permettre un véritable processus historique.

39.*Le Figaro*, 16 décembre 1987.

40.*France-Soir*, 18 décembre 1987; *Le Figaro*, 16 décembre 1987 et 22 décembre 1987; *L'Humanité*, 22 décembre 1987.

41.Voir la critique de Jacques Siclier dans *Le Monde*, 22 décembre 1987; *Le Canard enchaîné*, 23 décembre 1987; *La Croix*, 25 décembre 1987; *Télérama*, 16 décembre 1987; *Le Matin*, 22 décembre 1987.

42.Gérard Pangon, « Entrez dans la connivence », *Télérama*, n° 1957, 8 juillet 1987, p. 14-15.

43.*Télérama*, n° 1957, 8 juillet 1987, p. 14-15.

Le passé s'ancre dans la réalité du nazisme autrichien pour Jérôme et Alice. La trame des liens qui les unit est complexe, amitié amoureuse, expérience commune de la vie à l'étranger, antinazisme. Les motivations d'Alice sont moins nettement politiques, mais elle a été cruellement atteinte par l'antisémitisme, même si elle n'est pas juive, en raison du suicide de son mari. Elle admire et aime Jérôme. Ce dernier est un homme de devoir, révolté par l'antisémitisme dont il a été et est le témoin, et qui poursuit cet engagement dans la filière d'évasion qu'il organise en France.

C'est un devoir qui ne se monnaye pas. Au passeur qui lui amène une famille juive et qui chicane sur le paiement en grosses coupures, parce qu'elles sont plus facilement remarquées que les petites, Jérôme répond que si ça ne lui convient pas, la prochaine fois ils prendront un passeur « qui risque sa vie pour rien, un vrai patriote » (42'-43'). L'argent dénature l'acte de sauvetage. S'il est légitime de recevoir les montants nécessaires aux dépenses essentielles, par exemple l'achat de nourriture ou de billets de train, il devient immoral de faire payer le service lui-même. Les résistants ont dû avoir recours à ce genre de personnages mais, Jérôme insiste, ils ne font pas partie du même monde.

Charles est celui dont la conscience s'éveille. Nous avions vu un tel parcours esquissé dans *Marie-Octobre* (1959), avec le personnage de Simoneau, et plus précisément encore dans *La Ligne de démarcation* (1966), avec le personnage de Damville, un pétainiste

qui s'éveillait aux réalités du vichysme. Dans *De guerre lasse*, Charles est du côté de Vichy, pas tellement par conviction, plutôt par indifférence. Mais pas par ignorance, car il dit à Jérôme que « la zone libre, elle est libre pour les gens libres » (51-52'). Tant que ses affaires continuent, il suit le conflit de loin. Mobilisé, il était dans les Ardennes en 1939, puis il est rentré chez lui après l'armistice. Il n'est pas antisémite, le contremaître de son usine, Joseph Roth, est juif. Le voyage à Paris, l'arrestation de Roth et de sa famille et le départ d'Alice motivent finalement l'engagement de Charles dans la Résistance.

Les résistants sacrifiés

Comme pour répondre aux films des années 1970 qui présentaient des résistants, surtout communistes, broyés par Vichy et les Allemands, deux longs métrages des années 1980 montrent des résistants broyés non seulement par leurs ennemis, mais également par leurs propres dirigeants. *Bras de fer* reprend l'histoire des résistants sacrifiés lors de la campagne de désinformation sur la date du débarquement de Normandie, alors que *L'Orchestre rouge* (1989) nous entraîne dans les activités du grand réseau d'espionnage soviétique dont la tête dirigeante, Léopold Trepper, opérait surtout à partir de la France et de la Belgique.

Dans *Bras de fer* [44], la guerre n'est que le prétexte d'une époque confuse, où mensonge et ambiguïté servent le propos d'une

44. *Bras de fer* (Gérard Vergez, France, 1985, scope-couleurs, 105 minutes). Copie VHS (NTSC).

histoire de séduction et de passion dans le décor stylisé de l'hôtel Royal-Athéna à Paris. Le parti pris d'esthétiser la période de l'Occupation, comme le décrit Dominique Jamet dans *Le Quotidien de Paris* (21 octobre 1985), plaît assez à la critique qui accueille bien ce film[45]. Telle était d'ailleurs l'ambition du réalisateur, Gérard Vergez. Il n'imaginait pas cette histoire et ses personnages hors de leur environnement esthétique; le luxe sombre et décadent devait déterminer le style du film. Il considérait que les noirs et blancs, les ombres et lumières, les violents contrastes étaient favorables aux mensonges et à la séduction, les vrais thèmes du film, avec, comme accompagnement obstiné, la passion. Les passions devaient faire contraste avec la géométrie rigoureuse et harmonieuse du style 1930[46]. Au surplus, il ne lui déplaisait pas de montrer au cinéma ceux qui ne souffraient pas pendant l'Occupation[47].

Cette histoire garde un caractère irréel, et le choix esthétique de Vergez n'y est pas étranger. Les personnages habitent un espace de luxe froid, plus à l'image du maître de la partie d'échec qui déplace ses pions au gré des exigences stratégiques. Le schéma actantiel se fractionne sur les histoires individuelles prises dans l'histoire collective. Pour Vergez, ce pouvoir qui s'exerce, ces rapports de force individuels constituent un moteur de l'Histoire. « Devenue récit d'événements ou analyse de faits et

---

45.*Télé 7 jours*, 21 octobre 1985; *Le Quotidien de Paris*, 18 et 21 octobre 1985; *Le Figaro*, 20 octobre 1985; *Les Échos*, 25 octobre 1985.

46.BIFI, CF 3851, *Armes blanches* (premier titre de *Bras de fer*), découpage technique, février 1985, notes préliminaires, p. 1.

47.Article et propos du cinéaste, *Première*, n° 97, avril 1985, p. 108-113.

de causes, l'Histoire oublie cet élément concret essentiel. C'est lui que j'ai essayé de retrouver[48]. » Le spectateur comprend, satisfaisant l'ambition de Gérard Vergez, que les motivations personnelles sont tout aussi impératives que la raison d'État.

L'Orchestre rouge[49] déploie une partition plus ambitieuse. Ce film raconte l'histoire des activités de Léopold Trepper, le grand chef de l'Orchestre rouge, à partir du moment où il reçoit la mission d'organiser un réseau de renseignement, en 1937, jusqu'à son retour à Moscou en 1945 et son incarcération à la Loubianka jusqu'en 1954. L'essentiel du film se passe entre le 20 juin 1941, date de l'arrivée de Trepper à Paris, et le 13 septembre 1943, date de son évasion. Les dernières images du film montrent Trepper, en 1968, dans une Pologne aux prises avec les résurgences de l'antisémitisme. Une voix off apprend aux spectateurs qu'il est mort à Jérusalem en 1982.

Comme toutes les histoires de renseignement et d'espionnage, celle de l'Orchestre rouge est extraordinairement complexe. En voici tout de même les repères essentiels. L'Orchestre rouge est mis sur pied par les services de renseignement de l'Armée rouge en 1937. Léopold Trepper, juif polonais, est un militant révolutionnaire qui

---

48.Propos de Gérard Vergez à Marie-Noëlle Tranchant, « Gérard Vergez : la trahison au bout de l'épée », *Le Figaro*, 7 et 8 septembre 1985.

49.*L'Orchestre rouge* (Jacques Rouffio, 1989, couleurs, 123 minutes). Copie 35 mm du CNC. Adaptation du livre de Gilles Perrault, *L'Orchestre rouge* (1967), dont une nouvelle édition revue et augmentée parait chez Fayard en décembre 1989. Scénario de Gilles Perrault. Je n'ai pu chronométrer ce film, les citations renvoient au numéro de la bobine. Une bobine de film 35 mm dure en moyenne de 17 à 20 minutes.

a fait le circuit entre sa Pologne natale et le Parti communiste de Palestine dans les années 1920 avant de se retrouver en France au début des années 1930. L'Orchestre rouge est implanté partout en Europe, y compris au coeur de l'Allemagne nazie. En 1942, constatant l'ampleur des connaissances du réseau de renseignement soviétique, la Gestapo organise le *Kommando Rote Kapelle* afin de détruire ce réseau d'une efficacité redoutable. La traque sera longue. Les deux tiers des membres du réseau vont y laisser leurs vies, mais les Allemands auront subi de lourdes pertes grâce aux renseignements transmis à Moscou par l'Orchestre rouge.

Le film commence à Moscou en 1937. Le général soviétique Jan Berzine choisit Trepper et lui confie la mission de surveiller l'Allemagne en installant une antenne à Bruxelles qui couvrira à la fois l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, la France et l'Angleterre. Trepper réclame ses compagnons de lutte, ses anciens camarades de Palestine, Hillel Katz, Léo Grossvogel et Lydia Bronstein[50]. Leurs motivations sont la lutte contre l'Allemagne nazie, la révolution, le parti. Contrairement à Staline qui percevait la menace principale en Angleterre, Berzine partage avec Trepper la conception que la menace principale vient d'Allemagne et lui confie que c'était également l'avis de Toukhatchevski, qui a été fusillé. A Trepper, il déclare : « Je ne compte pas; tu ne comptes

50.Seule Lydia Bronstein est un personnage inventé par Gilles Perrault pour le scénario du film, car il n'y avait pas de femmes dans le groupe de direction composé de Trepper, Katz et Grossvogel. Perrault explique qu'il a « préféré avoir recours à cet espèce de coup de force de créer un personnage qui serait central et qui symboliserait toutes les femmes. C'est un peu une facilité ... je pense que sinon on aurait vu que les hommes et ça aurait été très fâcheux. » (Entretien avec l'auteur, Paris, 12 juin 1993).

pas. Seule compte la victoire contre le fascisme » (bobine 1). Berzine finira d'ailleurs comme Toukhatchevski.

L'Orchestre rouge ne fait pas mystère de l'hostilité de Trepper et de ses camarades envers Staline ni des négligences du Centre, à Moscou, qui protège peu ou mal ses agents. Cumulées aux efforts des Allemands, ces négligences coûteront cher au réseau de renseignement. Le film raconte l'extension des activités de l'Orchestre rouge en déplaçant rapidement l'action entre Bruxelles, Berlin et Paris. L'intensité du trafic radio vers Moscou met les Allemands sur la piste. Après la chute de l'antenne bruxelloise en 1942, c'est au tour du groupe berlinois dirigé par l'officier de la Luftwaffe Harro Schulze-Boysen.

L'étau se resserre sur les activités du réseau à Paris. Le *Kommando Rote Kapelle* de la Gestapo occupe une villa à Neuilly. Trepper cherche alors le contact avec le parti communiste français et Jacques Duclos pour avertir Moscou que les pianistes - les opérateurs radio - sont retournés et travaillent pour la Gestapo. Trepper est arrêté le 24 septembre 1942 et conduit à Neuilly. L'objectif allemand devient alors plus ambitieux et commence le Grand Jeu, le *Funkspiel*, avec Moscou. Les SS souhaitent que des renseignements authentiques soient envoyés à Moscou, via l'Orchestre rouge, pour, dans un premier temps, conserver la confiance des Soviétiques et, dans un deuxième temps, diviser les Alliés. L'objectif final est une paix de compromis avec Moscou.

Trepper accepte de marcher avec eux, mais exige de sortir dans Paris et d'y être vu par ses camarades, sans cela l'opération ne peut réussir. Ces sorties lui permettront de remettre à un contact du PCF un message pour Duclos afin qu'il transmette à Moscou l'information suivante : les Nazis montent une provocation pour disloquer l'entente alliée. Trepper sait que le message est parvenu à Moscou lorsque le Centre rompt le silence radio et communique à nouveau avec l'Orchestre rouge. Le 13 septembre 1943, c'est pendant une de ces sorties que Trepper fausse compagnie aux Allemands. Déjà il a perdu des compagnons, dont Grossvogel, abattu par la Gestapo, et Katz, torturé à mort à Neuilly. Trepper est mis en sécurité, mais pas avant d'avoir également perdu Lydia Bronstein qui se fait tuer devant lui lors d'un rendez-vous dangereux. Les dernières scènes du film trouvent Trepper rentrant à Moscou au printemps 1945, puis emprisonné à la Loubianka où il reste jusqu'en 1954.

Cette histoire très complexe se plie mal au format du film cinématographique. Gilles Perrault en était conscient.

> [...] le cinéma c'est simple, et là c'est une histoire compliquée, avec beaucoup de personnages. [...] Chaque fois qu'on m'a demandé de travailler à un scénario, j'ai refusé. Je pensais qu'il était possible de faire un feuilleton télévisé, de cinq ou six heures, mais pas un film[51].

Pourtant, explique Perrault, dès que le livre a été publié, en 1967, les droits ont immédiatement été achetés par la Twentieth

---

51.Entretien avec l'auteur, Paris, 12 juin 1993. Sauf indication contraire, les propos de Gilles Perrault sont extraits de cet entretien.

Century Fox de Zanuck, mais le film ne s'est jamais fait. D'autres projets se succédèrent au fil des ans, sans aboutir. Puis, arrive Jacques Kirsner, producteur de cinéma mais également militant politique. Son intérêt pour l'histoire ne se dément pas. Il avait produit deux films de Jacques Rouffio, *La Passante du Sans Souci* (1982) et *L'État de grâce* (1986), et il est le producteur du film de Jean Marboeuf, *Pétain*, sorti en 1993.

Gilles Perrault avait rencontré Jacques Kirsner en 1971, au moment de la campagne pour faire sortir Trepper de Pologne. Ils avaient participé à des réunions publiques. Ce n'était pas un producteur comme les autres, alors Perrault accepte de travailler à l'adaptation de son livre.

> Je le regrette maintenant ... je le regrette parce que l'évidence demeure qu'on ne peut pas raconter cette histoire en deux heures, qu'on est obligé de simplifier, de schématiser. En plus, Kirsner, malgré toute sa bonne volonté, avait les problèmes habituels du producteur.

Perrault fait ici écho à la principale critique qui a été soulevée dans la presse au moment de la sortie du film. Mêmes ceux qui aiment le film ne le considèrent pas à la hauteur du livre, jugé remarquable. Pour *Chrétiens Médias Cinéma* (8 novembre 1989), les événements, mal reliés, sont difficiles à appréhender. *Télérama* (8 novembre 1989) pense, pour les mêmes raisons, qu'il aurait fallu opter pour le téléfilm. C'est le mécanisme de l'Orchestre rouge que plusieurs auraient voulu comprendre. « Le film nous lâche souvent la main », écrit Maurice Fabre dans *France-Soir* (9 novembre 1989).

Libération (14 novembre 1989), *Le Point* et *Le Figaro* (13 novembre 1989) n'aiment pas du tout.

L'interprétation de Claude Brasseur, dans le rôle de Trepper, fait l'unanimité de la critique. Pour le reste, la ligne de partage suit la ligne politique. Si, à droite, les critiques s'accrochent aux faiblesses du scénario et de la forme, à gauche, c'est le sujet qui porte plus à commentaires et ils sont positifs. Georges Conchon juge ce film réussi et important (*Journal du dimanche*, 5 novembre 1989); Michèle Stouvenot, à *Télé 7 Jours* (11 novembre 1989), est satisfaite du film, qui a l'avantage de réveiller « ceux qui ont la mémoire courte ». Jean Roy signe une élogieuse critique dans *L'Humanité* du 8 novembre 1989, alors qu'Alain Guérin rappelle l'ampleur des renseignements transmis par les membres de l'Orchestre rouge.

Dans *Le Monde* (11 novembre 1989), Jacques Siclier signe une longue critique « Contre l'oubli, *L'Orchestre rouge* ». Satisfait de la mise en place des personnages et des raisons du combat que va mener Trepper, abattre le nazisme par tous les moyens, il voit le film comme une « reconstitution historique stylisée » qui restitue le « sens d'une lutte clandestine, d'une résistance par l'espionnage », dans des conditions très dangereuses. Les nazis n'étaient pas des adversaires faciles à duper. Cet écho du passé a des résonances contemporaines. « Il ne s'agit pas, ici, de romanesque historique, mais de la forme révolutionnaire de l'héroïsme. »

Malgré les contraintes de temps, l'ancrage révolutionnaire des têtes dirigeantes du réseau, Trepper, Katz et Grossvogel, est esquissé au tout début du long métrage. La scène se passe dans le bureau de Berzine, alors qu'il se fait projeter des diapositives de candidats potentiels à la direction du réseau (bobine 1). Une première mouture du scénario, datée du 4 mars 1988, prévoyait des scènes en sépia accompagnées d'un commentaire en voix off et qui informaient précisément sur le passé des principaux protagonistes. Le film devait s'ouvrir sur des images de la Palestine de 1928 où Trepper (Leïba Domb), Katz, Grossvogel et Bronstein militent au PC palestinien. Suivent des scènes parisiennes de 1932 où Trepper, employé d'entretien à la Samaritaine, agitateur communiste, est en contact avec Jacques Duclos et est responsable de la section juive de la MOI tout en dirigeant l'hebdo communiste en yiddish *Der Morgen* [52].

D'autres retours, introduits par un fondu enchaîné, situaient les autres personnages dans les événements de ce siècle : Harro Schulze-Boysen dans le Berlin de 1933 (p. 48); Vassili et Anna Maximovitch - le frère et la soeur - dans la Russie de 1917 (p. 59); Lydia Bronstein dans l'Espagne de 1936 où son mari est abattu par un garde civil (p. 64-66). Cette version était très étoffée, utilisait souvent la voix off pour donner un supplément d'information et nommer les autres membres de l'Orchestre rouge qui, au fur et à mesure des percées allemandes, vont perdre leur vie.

52.BIFI, CF 91-62, *L'Orchestre rouge*, scénario et dialogues de Gilles Perrault, daté du 4 mars 1988, p. 1-5.

Dans la version filmée, il est resté un rappel des membres et des amis du réseau exécutés par les Allemands et dont les noms et les visages apparaissent en surimpression (début bobine 6) mais, pour rendre hommage aux nombreuses femmes mêlées de près à l'histoire de l'Orchestre rouge, Perrault a inventé le personnage de Lydia Bronstein. Elle représente les Jeanne Grossvogel, Käthe Voelkner, Suzanne Cointe, Anna Maximovitch, Suzanne Spaak, Myra Sokol, Mildred Harnack, toutes tuées par les Allemands.

Une autre version, datant du mois d'août 1988 (BIFI, CF 90-26), a éliminé les scènes sépia. Elles ne sont pas dans le film. Gilles Perrault dit qu'il y a eu six ou sept versions différentes du scénario. La version de mars 1988 permettait de suivre la trajectoire des personnages, d'abord révolutionnaires, communistes, et qui deviennent antifascistes et continuent leur lutte contre le nazisme. Dans la version plus récente, qui correspond plus au film lui-même, les retours sur le passé ont disparu au profit d'une courte présentation orale qui accompagne quelques diapositives. On insiste sur la guerre, sur l'antifascisme, mais tout le côté révolutionnaire est tombé. Pourquoi ces coupures-là en particulier, puisqu'elles changent les personnages de façon significative? Gilles Perrault explique que l'impératif majeur fut le temps. Mais d'autres considérations ont également pesé.

> C'est la production... pas pour des mauvaises raisons, pas pour des raisons politiques... C'était trop long. Ça été une bataille continuelle.[...] Cela dit, c'est vrai qu'au fur et à mesure que nous avancions dans l'écriture, il y avait l'écroulement du communisme, l'écroulement de ce monde pour lequel ces gens avaient combattu, que ce n'était plus à la mode.

> [...] L'antifascisme, tout le monde est pour. Mais que ces antifascistes aient été des communistes, et ils ont été des communistes, ils sont venus à l'antifascisme par le communisme, ça devenait un peu gênant, ça devenait un peu superflu. Et, autrement dit, si on pouvait faire disparaître ça, c'était pas plus mal. [...] Kirsner à un moment m'a dit :
>
> > - « Écoute, y a trop de rouges dans ce film, y a trop de communistes. Est-ce que tu pourrais pas mettre un curé?... »
> > - Je lui ai dit : « Mais, écoute, qu'est-ce que tu me chantes-là? Y a pas de curé dans l'Orchestre rouge. Y a eu des curés dans la Résistance, mais pas dans l'Orchestre rouge. »
>
> [...] C'était l'indication, c'était la peur que le film soit perçu comme une apologie du communisme, donc que les gens s'en détournent [...] C'était juste avant la chute du Mur, juste avant, mais tout s'en allait déjà, c'était fini.
>
> Alors [...] il faut être honnête ... la bagarre a été sur le temps. Il fallait couper. Évidemment on coupe au début [pour] entrer le plus vite possible dans l'histoire de l'Orchestre rouge elle-même. Mais le reste? Ce sont un peu des suppositions de ma part, des choses que j'ai un peu ressenties mais, attention, Kirsner a eu le courage de faire ce film, qui est quand même un film politique.

Kirsner était écartelé entre son désir de raconter une histoire de militants et les contraintes du producteur. Finalement, de ce film ambitieux qui n'a peut-être pas permis aux spectateurs de comprendre l'histoire de l'Orchestre rouge, Perrault espère néanmoins qu'ils ont pu percevoir émotionnellement la qualité de ces hommes et de ces femmes. Car l'intérêt de cette histoire est sa complexité, ses enjeux, la diversité de ses membres. L'Orchestre rouge est pour Gilles Perrault l'un des symboles de ce qu'a été la Résistance, ce désir d'unanimisme, ce désir qui a fait se rassembler des gens extrêmement différents par l'origine, la classe sociale,

l'allégeance politique, mais réunis par la haine du nazisme. Pour le combattre, ils ont oublié toutes leurs différences.

L'Orchestre rouge est un film unique dans la filmographie française de la Résistance, car il présente un réseau étranger opérant en France, dans lequel se côtoient des étrangers et des Français; dirigé par des communistes, mais qui compte également des non-communistes dans ses rangs. C'est à Moscou que sont destinés les renseignements recueillis. En général, les réseaux étrangers - n'oublions pas ceux de la Grande-Bretagne et des États-Unis - ont envoyé des agents nationaux et recruté des Français sur place pour compléter leurs équipes. Le cinéma français ne leur a pas accordé une place significative, bien qu'apparaissent, ici et là, furtivement, un agent de l'Intelligence Service britannique ou de l'OSS américain (*Un ami viendra ce soir, Le Jour et l'heure, La Ligne de démarcation*). Le plus souvent, leur présence est gommée (*Bataillon du ciel, Le Grand Cirque, Casablanca*).

La représentation historique au cinéma reste profondément ancrée dans le contexte national, chaque pays s'étant chargé d'interpréter l'histoire de sa propre participation à la lutte en France. Des films anglais, américains, ont situé leur action dans la France occupée et montré l'action de leurs agents dans le conflit mondial. Les Américains, surtout, n'ont jamais pu digérer la prétention des Français à minimiser, sinon à oblitérer complètement, l'apport des alliés. Leur perception de la guerre est mondiale. Pour les Français, par contre, le conflit se comprend d'abord à

l'intérieur de leurs frontières. Le combat vise la nation ennemie qui occupe son territoire. Les agents étrangers n'entraient pas dans ce cadre d'interprétation, car ils auraient transformé tout autant la géographie de la guerre que l'objectif de la lutte. Que *L'Orchestre rouge* ait été réalisé en France tient plus au fait que l'auteur de cette enquête soit Français et que son livre soit devenu un grand succès de librairie, qu'au fait que l'histoire se passe en France. De la même façon, il est permis de penser que le projet inabouti de la Twentieth Century Fox ait à voir avec le fait que les Américains n'ont aucun rôle à tenir dans cette histoire d'un réseau soviétique opérant en Europe de l'Ouest à partir de la France.

Épuration : « la chose est devenue odieuse »

L'Orchestre rouge était une porte ouverte sur un ailleurs de la guerre, mais le tournant des années 1980-1990 est témoin d'un retour sur un thème on ne peut plus intérieur, l'épuration. Trois films y contribuent : *Mon ami le traître* en 1988, *Natalia* en 1989 et *Uranus* en 1990. Pendant la guerre, pour la Résistance, l'envers de la médaille ce sont les Allemands et Vichy; après la guerre et la victoire des résistants, c'est l'épuration. Dès l'automne 1944, avant même la libération complète du territoire, les Français sont tout occupés par cette question intérieure, ce retour sur soi de la collaboration. Quelques mois plus tard, Albert Camus écrivait : « Le mot épuration était déjà assez pénible en lui-même. La chose est devenue odieuse » (*Combat*, 30 août 1945).

Au fil des ans, ce sujet a été difficile à aborder au cinéma. L'image la plus présente est celle d'une justice expéditive, extra-judiciaire, mais elle ne vient pas du cinéma de fiction où elle est extrêmement rare, les scènes du film de René Clément, *Le Jour et l'heure* (1963), ou celles du film de René Gilson, *La Brigade* (1974), restant exceptionnelles. Dans ces deux films l'épuration extra-judiciaire montrée - l'exécution de magistrats français ayant requis contre des résistants - n'est pas remise en question. Elle fait partie des actions de guerre.

En général, les films se sont concentrés sur l'épuration judiciaire, donc d'après la Libération. Le fond de la question est rarement abordé, quoique Sacha Guitry, indigné, ait utilisé l'allégorie historique pour régler ses comptes avec les épurateurs[53]. C'est cette épuration-là qui dérange davantage. La critique reste souvent peu mordante, par exemple dans le sketch *Le Retour de René* de Jean Dréville, inclus dans le film *Le Retour à la vie* (1949), dans lequel le cinéaste se moque de la génération spontanée, pléthorique, des comités d'épuration. Par contre, *Jéricho* (1946) était plus direct en faisant dire au chef de gare Michaud que, en France, ce sont toujours les lampistes qui payent pour les responsables (22').

En 1945, le film de René Chanas, *Le Jugement dernier*, avait bien affirmé que la Libération devait être suivie de l'épuration et du châtiment des traîtres. Celui de Jeff Musso, *Vive la liberté!*

---

53. *Le Diable boiteux* (Sacha Guitry, 1948, nb, 138 minutes).

(1946), était plus ambigu en posant le dilemme de la légitimité. Le résistant affirmait que les pétainistes auraient à répondre de leurs actes; le pétainiste lui répondait qu'il obéissait à un chef nommé légalement. Inclure les pétainistes dans le cercle des collaborateurs, c'était l'élargir de façon importante. *Vive la liberté!* ouvrait ainsi la porte au débat politique et idéologique, posait la question de la légitimité. C'est une boîte de Pandore qu'on a préféré refermer immédiatement. Les deux films furent mal accueillis, car ces propos tombaient mal en 1945-1946, au moment où tout ce processus judiciaire était de plus en plus critiqué. La nécessité de l'épuration n'était pas en cause, mais sa lenteur et ses incohérences la discréditaient.

Le souvenir de l'épuration est marqué par l'insatisfaction, l'amertume. Elle n'a pas de mémoire positive. Le souvenir de l'épuration extra-judiciaire se focalise sur les photographies et les actualités cinématographiques de la Libération montrant des femmes tondues et des brutalités entre civils. C'est la face sombre, inévitable mais sombre tout de même, de la liesse populaire de 1944. Quant aux chiffres de l'épuration extra-judiciaire et judiciaire, *L'Histoire de l'épuration* de Robert Aron a contribué à ancrer fermement de fausses évaluations. Il a fallu du temps pour que les données de Peter Novick fassent leur chemin dans l'historiographie française[54].

54.L'étude de Peter Novick, *The Resistance versus Vichy : The Purge of Collaborators in Liberated France*, publiée en 1968, n'a été traduite et publiée en français qu'en 1985. Ses données chiffrées, revérifiées par des enquêtes départementales plus poussées, sont aujourd'hui largement reprises par les historiens français et étrangers qui traitent de l'épuration.

Les trois films dont il est question entre 1988 et 1990 s'incrivent dans l'optique d'une épuration légale, qu'elle soit judiciaire, militaire ou professionnelle. *Mon ami le traître*[55] se passe en automne 1944 et en hiver 1945, et raconte l'histoire de Georges Galtieri, auxiliaire de la Gestapo de Marseille, qui espère se débarasser de son lourd dossier en échangeant son blanchissage contre des informations. Il envoie son amie Louise obtenir un rendez-vous avec un officier des services de renseignement, le commandant Rove, et prouve son utilité en faisant avorter un acte de sabotage prévu dans le métro parisien. Le commandant avait promis des faux papiers et un dossier vierge, mais ses supérieurs n'entendent pas que Galtieri s'en tire à si bon compte. L'officier, indigné que sa parole donnée soit sans valeur, voit tout de même dans cet empêchement l'occasion d'employer Georges pour démasquer des tortionnaires qui ont agi dans le sud de la France. Il se rapproche ainsi des personnes qu'il croit mêlées à la disparition de sa femme, résistante comme lui, dont le sort demeure incertain. Tout en haut de sa liste, un SS, le D^r^ Goetz.

Au fil des semaines, Rove et Galtieri vont, sinon s'apprécier, du moins se comprendre. Galtieri accepte ce marché et permet ainsi quelques belles prises. Un jour, la piste empoisonnée mène jusqu'à un ancien asile psychiatrique, repère de gestapistes français qui espèrent le retour des Allemands. Là, Rove apprend que sa femme a été torturée à mort par le D^r^ Goetz, son corps jeté dans

---

55. *Mon ami le traître* (José Giovanni, 1988, couleurs, 115 minutes). Copie VHS (NTSC). Adaptation du roman de José Giovanni, *Mon ami le traître*, paru en 1977.

un lac. A l'hiver de 1945, les supérieurs du commandant Rove considèrent que les services de Galtieri ne sont plus requis et, après avoir échoué dans une tentative de le faire abattre, le déférent à la justice militaire pour les actes qu'il a commis sous l'Occupation. Le service a pris soin d'effacer toute trace du passage de Galtieri en son sein et interdit à Rove de reconnaître cet homme. Dans un premier temps, l'officier obtempère à l'ordre de ses supérieurs et se parjure en cour en niant connaître Galtieri. Le jeune homme est condamné à mort. Effondrée, mais entêtée, Louise ne lâche pas prise et oblige Rove à réfléchir à sa volte-face. Arrive alors le jour où les impératifs de la « fameuse conjoncture politique » exigent également la destruction du dossier Goetz et son transfert aux mains des Américains, car cet Allemand possède un des plus importants fichiers anticommunistes d'Europe. Écoeuré par toutes ces manoeuvres politiques, Rove décide de revenir sur sa déposition concernant Galtieri, mais cet acte ne fera que motiver ses supérieurs à obtenir, au mépris des procédures légales, l'exécution hâtive de Georges.

C'est Louise qui est la narratrice du film. Elle rend possible les rapports entre Georges, volontiers insolent et impulsif, et le commandant Rove, homme intègre mais dont la rigidité a plus à voir avec la douleur qu'avec l'étroitesse de vues. José Giovanni, qui a publié ce récit puis l'a adapté pour le cinéma, dit qu'il lui a été raconté en 1947 lorsqu'il était lui-même en prison à Marseille pour des délits de droit commun. Résistant pendant la guerre, Giovanni a connu les dérives criminelles de nombreux jeunes gens de cette

époque avant de s'en sortir, d'abord grâce à son père, puis grâce à l'écriture et à la mise en scène.

Les changements les plus remarqués entre le scénario et le film concernent la représentation des FFI. A trois reprises, le film donne une version plus sobre et positive que ne le prévoyait le scénario. Là où un cadré de la caméra devait révéler « une ribambelle de galons sur sa canadienne[56] », la scène (6'-7') montre un FFI poli, pas un soldat d'opérette; là où des FFI « visiblement éméchés » déchargeaient des casiers à bouteilles d'une camionnette (p. 76), le film montre trois FFI se réchauffant autour d'un brasero (48'-49'); du personnage de La Glisse, qui pourrait mettre le commandant Rove sur la piste de Goetz, Georges déclare : « Si ça se trouve il est devenu colonel FFI. On voit tellement de choses en ce moment » (p. 78). Cette remarque a disparu de la version filmée. Le personnage du milicien remplissait déjà cet office du tortionnaire camouflé en FFI. Il est démasqué grâce à Georges qui a reconnu sa voix.

La critique n'est pas tendre pour Giovanni. Les qualités techniques du film et l'interprétation s'attirent des éloges, mais le sujet dérange. « Sujet fort et rare » pour *La Croix-L'Événement* (27 octobre 1988), mais traité qu'à moitié et discrédité par plusieurs situations ridicules. « Résultat gênant et louche » pour Michel Braudeau du *Monde* (29 octobre 1988).

56.BIFI, CF D89.01 (1), scénario *Mon ami le traître*, adapté du roman de José Giovanni par Claude Sautet, Alphonse Boudard, José Giovanni, p. 7.

> On peut s'attrister, poursuit-il, de voir tous les résistants, gaullistes ou non, noyés dans le mensonge, la vilenie, alors que la compassion de l'auteur se porte essentiellement sur un petit salaud frimeur. On peut tout comprendre, certes, mais on choisit ses sympathies.

Pour Robert Chazal, de *France-Soir* (27 octobre 1988), le film provoque un certain malaise; la délation est présentée comme une nécessité; les notions de devoir, d'honneur, de droiture sont remises en question. La description de l'atmosphère de la Libération, les dénonciations, les arrestations, les règlements de comptes, les femmes tondues; « il n'y a pas de quoi pavoiser ». Le film de Giovanni « a l'air d'un mauvais rêve ». La Libération est présentée ici « comme le temps de toutes les ambiguïtés ».

Dans *V.S.D.* (3 novembre 1988), le film s'attire une bonne critique. Si le sujet n'est pas tout neuf, l'important est qu'il soit bien traité; « histoire solide » et qui « sonne juste ». Dans *Le Point* (26 octobre 1988), Marie-Françoise Leclère écrit que l'heure de la Libération est l'heure de régler les comptes; c'est une « heure rouge où le pardon des offenses est inconcevable ». C'est un temps de justice, de vengeance, de trahison, de fatalité. *Mon ami le traître* est « la tragédie véridique de l'ambiguïté »; c'est l'histoire d'un « impossible rachat ». « Il ne s'agit pas ici de défendre la collaboration, mais de montrer ce que l'épuration a peut-être raté. »

La critique Monique Pantel écrit que *Mon ami le traître* est « le premier vrai film sur les réalités et les injustices de

l'épuration. Les collabos d'hier étaient souvent les Résistants d'aujourd'hui[57] ». Ce discrédit de l'épuration se retrouvait également dans la presse de l'après-guerre quand des voix, de plus en plus nombreuses et venant de tout bord, y compris des résistants eux-mêmes, s'élevèrent pour dénoncer la lenteur et l'inégalité des peines. Pour ces derniers, écrit Jean-Pierre Rioux, « les difficultés et les injustices de l'épuration cristallisent alors chez eux la fin de l'espoir[58] ».

Giovanni a pris soin d'établir que les trois personnages exécutés, Ibrana, le milicien et Georges, ont commis des actes abominables, furent les tortionnaires et les responsables de la mort de nombreux Français. Là où le bât blesse, c'est à l'échelon supérieur, celui des chefs du service de renseignement. C'est là que les enjeux sont politiques, là où la raison d'État ne s'embarasse pas de scrupules moraux, d'idéaux, d'honneur, ces notions qui sont chères au commandant Rove et pour lesquelles il s'est battu. Hier, l'Allemagne ennemie imposait sa logique, aujourd'hui l'allié américain impose la sienne. Deux choses semblent n'avoir pas changé : l'anticommunisme et la servilité. A l'échelon du procureur qui requiert contre Galtieri, la rhétorique vengeresse est implacable et le ministère de la Justice, au mépris des procédures légales, ordonne l'exécution précipitée du jeune homme.

---

57. *France-Soir*, 25 octobre 1988.

58. Jean-Pierre Rioux, « L'épuration en France », *Études sur la France de 1939 à nos jours*, Paris, Seuil, 1985, p. 173.

Une autre laideur de la Libération que Giovanni dénonce dans *Mon ami le traître* : les femmes tondues. Il fait dire par Louise une cruelle réplique sur les priorités des Français à ce moment.

> Ça me choque de voir des Français tondre des femmes et leur peindre des croix gammées sur le crâne...Tout ça pendant que les Américains tombent comme des mouches dans les Ardennes. (39'-40')

Suit un passage tout aussi difficile, parce qu'il touche à la prétention de supériorité morale de la Résistance, montrant une conversation entre Galtieri et Rove. Galtieri explique qu'il lui restait 13 ans de prison à faire quand les Allemands sont venus le chercher, lui et d'autres, des cambrioleurs, pour leur offrir la liberté. Pouvait-il refuser?

Extérieur/jour; bord de mer; les deux hommes descendent de voiture pour se parler tout en marchant sur la route (40'-41').

Rove : *Vous pouviez accepter et ensuite prendre le large.*
Galtieri: *C'est ça... puis j'aurais eu toutes les polices au cul, l'allemande et la française...* (ironique, se tournant vers Rove) *Ah! ah! il aurait fallu que je vous rencontre et puis vous m'auriez peut-être proposé d'entrer dans la Résistance...*
Rove : (plan serré; Rove regarde Galtieri) *Vous seriez venu?*
Galtieri: (plan serré; Galtieri regarde Rove) *Vous auriez pris un type comme moi?*
Rove : (plan serré; un moment de silence, Rove baisse les yeux, fait quelques pas, s'assoit sur le parapet de la route et regarde Galtieri) *Évidemment... les nazis avaient les idées plus larges...*

Mais Galtieri aurait pu faire ce choix pendant la guerre. Maintenant, après la Libération, peut-il se racheter? Pendant comme

après la guerre, Galtieri ne cherche qu'une chose, un dossier vierge. La même motivation qui l'a poussé à se mettre au service des Allemands le pousse à dénoncer ses anciens comparses. C'est le renversement des alliances individuelles. A la fin du film, c'est une foule bête, en quête de vengeance, qui assiste aux exécutions. Le regard *a posteriori* du spectateur perçoit qu'une injustice a été commise parce que l'irrémédiable s'est produit avant que Galtieri n'ait pu reprendre sa vie en mains. La gravité des crimes de Galtieri se trouve davantage relativisée par la libération du Dr Goetz. Ce télescopage augmente encore la gêne provoquée par le film.

L'écrivain Gilles Perrault considère que la grande vérité de la France occupée est la délation[59]. C'est précisément une dénonciation qui fait basculer la vie de la jeune actrice Natalia Bronska, l'héroïne du long métrage *Natalia* [60]. Issue d'une famille juive polonaise émigrée en France, la jeune femme est actrice. Elle a adopté la France avec enthousiasme et rejette le passé yiddish incarné par son père. En automne 1940, la loi sur le Statut des Juifs rend sa situation précaire, mais elle obtient de faux papiers. Elle a rompu avec sa famille et son ami Thomas. Ce dernier est recruté par un groupe de résistants des organisations communistes FTP-MOI. Natalia continue de travailler au cinéma, mais l'étau se resserre sur elle. Ils sont quelques-uns à connaître son identité véritable. Un jour, elle est arrêtée par la police française et

---

59.Entretien avec l'auteur, Paris, 12 juin 1993.

60.*Natalia* (Bernard Cohn, 1989, couleurs, 114 minutes). Copie VHS (SECAM), Phonothèque de la Bibliothèque nationale. Scénario original de Bernard Cohn.

déportée à Ravensbrück d'où elle revient à l'été de 1945. Ses parents et Thomas sont morts. Elle sait qui l'a dénoncée, mais lors de son passage devant le comité d'épuration de la profession, elle répond au président de séance qui s'en informe que cela ne l'intéresse pas. Elle rentre ensuite en possession de l'appartement familial et c'est là, dans une douloureuse solitude, qu'elle fait la paix avec son identité juive.

Ce film nous intéresse pour deux raisons : il croise les deux épurations que la France a subies, celle des Juifs à partir de l'automne 1940 et celle des collaborateurs après 1944; il montre des divergences fondamentales de comportement parmi les Juifs de France. L'épuration dans le milieu du cinéma débute en septembre 1944. Une circulaire gouvernementale stipule qu'aucun engagement ne doit être contracté sans l'assurance que l'intéressé n'est pas touché par des mesures suspensives de la commission d'épuration[61]. L'épuration patronale sera surtout traitée en 1947 et en 1948. Cette question a été abordée au chapitre 1. Pour mémoire, rappelons le commentaire de Jean-Pierre Bertin-Maghit qui explique que l'épuration de 1945 n'atteint pas l'intensité de celle de 1940[62], organisée par Vichy avec le Statut des Juifs (octobre 1940). Contrôle et exclusions, rendus possibles par l'instauration d'une carte d'identité professionnelle, touchent non seulement les Juifs, mais également

---

61.AN $F42^{131}$, circulaire de Jean Painlevé, de la Direction générale du cinéma, au Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), 2 octobre 1944.

62.Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 238.

les réfugiés d'Europe qui sont arrivés en France depuis plusieurs années.

Dans *Natalia*, la scène du comité d'épuration d'après-guerre est d'abord d'un ridicule savoureux, lors du passage d'un éclairagiste, avant de prendre un tournant dramatique avec l'arrivée de Natalia. C'est un processus raté qui est montré, comme à chaque fois que la question de l'épuration revient à l'écran: Lorsque le tour de Natalia arrive (87'-89'), la commission veut savoir qui l'a dénoncée mais elle ne veut pas répondre. Les doutes se portent sur trois personnes de son entourage professionnel, dont l'actrice Catherine Valence. Le spectateur a compris que c'est elle la responsable, mais un des membres de la commission rappelle au président que Catherine Valence a fait partie, à partir de juillet 1943, d'un groupe de Résistance et qu'elle a été décorée; cela devrait la laver de tout soupçon. C'est d'un ton résigné que le président de la commission lui répond : « Oui... si on veut. » Combien furent-ils à s'en sortir, à éviter toute sanction, par leur participation ultérieure à la Résistance ou pour des services rendus? Dans ses procès d'après-guerre, c'est ainsi que René Bousquet avait réussi à passer à travers des mailles du filet. Le même cynique calcul est présenté dans *Uranus*.

Natalia comporte un autre point d'intérêt : une action d'un groupe de combat FTP-MOI contre le siège de l'Union générale des

israélites de France (UGIF)[63] et la destruction des fichiers (65'-66'). Lorsque l'homme de l'UGIF dit à Thomas : « Vous vous rendez compte que vous attaquez des Juifs? », Thomas lui répond : « Des Juifs français qui font le jeu de la Gestapo. » Claude, qui mène le raid avec Thomas, ajoute que « ces listes servent à arrêter des Juifs ». Le fossé qui sépare les Juifs de l'UGIF, français de souche, des Juifs qui militent dans la MOI - Juifs étrangers pour la plupart - est ici affirmé avec force.

Natalia reprochait à son père de lui parler en yiddish. Elle cherche à s'intégrer rapidement alors que ses parents sont profondément attachés à la *yiddishkeit*, la tradition des Juifs d'Europe centrale et de l'Est. La musique juive de l'Est occupe un espace important de la bande sonore. Elle accompagne les premières images et dure longtemps, sur un écran noir, après les dernières images du film. Tout au long, cette musique revient comme un leitmotiv et assure la continuité sonore de plusieurs scènes : quand Natalia essaie de laisser derrière elle cette identité qui la dérange; quand elle s'aperçoit que cela fait partie d'elle et, finalement, quand elle se réconcilie avec cette *yiddishkeit* chère à ses parents maintenant disparus.

63.Voir François et Renée Bédarida, « La persécution des Juifs », *in La France des années noires*, vol. 2, p. 129-158. L'Union générale des israélites de France est une institution imposée par Vichy, créée par une loi du 29 novembre 1941, ayant pour tâche de représenter les Juifs auprès des pouvoirs publics. Elle divise le monde juif car elle est un rouage du système vichyssois. Malgré l'intention d'éviter le pire, les responsables de l'UGIF « se sont eux-mêmes condamnés au rôle d'intermédiaires entre le pouvoir et les Juifs, sans pouvoir freiner en rien la persécution » (p. 143). Les Juifs responsables de l'UGIF furent accusés de collaboration après la guerre, tout comme les dirigeants des *Judenräte*.

Thomas est mort en déportation mais Claude, son camarade du groupe FTP-MOI, avait gardé un récit que le jeune homme avait écrit et il vient le remettre à Natalia en 1945. Ce récit met en évidence la région des Cévennes où, avec une vingtaine de camarades, Thomas avait été accueilli chez des paysans chez qui ils avaient célébré Hannukah. Il est inhabituel qu'une région de France soit identifiée très précisément dans les films de fiction. L'axe nord-sud est généralement présenté comme celui du refuge, mais sans autre précision. Le film documentaire de Pierre Sauvage avait mis en évidence le refuge du Chambon-sur-Lignon; *La Longue Marche* (1966) et *Un homme de trop* (1966-1967) situaient leur récit dans les Cévennes, pays de maquis. Dans *Natalia*, les Cévennes sont lieu de refuge, à la fois pour les Juifs et pour les résistants armés du groupe FTP-MOI.

En fait, les plus récentes recherches en histoire de la Résistance tendent à réévaluer les différences entre Résistance armée et Résistance civile et à ne plus cloisonner ces formes variées d'engagement qui occupaient fréquemment les mêmes personnes ou des personnes proches qui s'entraidaient[64]. Curieusement, les premiers films sur la Résistance, parce qu'ils ne faisaient pas ces distinctions - ils arrivèrent d'ailleurs sur les écrans avant que n'ait été entrepris ce travail de définition et de catégorisation - furent dépréciés comme des fourre-tout parce que les résistants montrés faisaient un peu de tout, aidant un prisonnier évadé un

64.Patrick Cabanel, « Résistance civile, résistance armée. Étude d'un cas : les Cévennes », *in Mémoire et histoire : la Résistance*, p. 271.

jour, participant à un sabotage un autre jour. Cela correspondait pourtant à une certaine réalité. La différence s'excerçait surtout entre Résistance intérieure et Résistance extérieure, pas entre les diverses activités des résistants de l'intérieur.

Uranus [65] de Claude Berri, sorti en 1990, déclenche une vive controverse. Marcel Aymé, écrivain et scénariste, est l'un des auteurs français les plus souvent adaptés pour le grand écran, en tout, une vingtaine de romans, nouvelles, adaptations et scénarios. Lorsqu'il entreprend le tournage d'*Uranus*, Claude Berri est déjà un cinéaste d'expérience. Il est également le producteur de son film, par l'entremise de Renn Productions; il peut tourner ce qu'il veut.

Le récit d'*Uranus* débute au printemps 1945 dans une petite ville de France détruite par les bombardements. C'est l'heure des règlements de comptes. Portrait féroce de la France d'après-guerre où les résistants, les vrais comme les faux, et surtout les communistes, se discréditent dans le sectarisme et la bêtise. C'est le temps de l'épuration, la Résistance est passée du côté du manche. Les collabos sont pourchassés, mais tout le monde se connaît dans cette petite ville et chacun en sait trop sur son voisin, alors chacun s'ajuste comme il peut à la situation nouvelle, mais les idées restent bien ancrées. Pour ce qui est de l'unité de la nation, chère à de Gaulle, il faudra repasser. *Uranus* est une noire comédie. Dans l'appartement de l'ingénieur Archambaud - un maréchaliste qui

---

65. *Uranus* (Claude Berri, 1990, couleurs, 100 minutes), copie VHS (NTSC). Adaptation du roman de Marcel Aymé, *Uranus*, paru en 1948. Le roman a fait l'objet d'une réédition en novembre 1990.

entend le rester - se croisent le professeur Watrin, le communiste Gaigneux et sa famille, sinistrés relogés, et Maxime Loin, le collabo pourchassé qui demande refuge. Au café de la place, Léopold, immense personnage qui en sait trop sur tout le monde, s'en prend autant aux communistes minables, Rochard et Jourdan, qu'aux Monglat, père et fils, enrichis par la collaboration et le marché noir, quoique le fils Monglat ait fait un court stage au maquis, histoire de se ménager un avenir. Faussement accusé par Rochard de cacher le collabo, Léopold y laissera sa peau.

Le texte de Marcel Aymé situe l'action au printemps 1945, mais son écriture date de 1948. Aymé avait des comptes à régler avec l'épuration, d'abord à cause de la condamnation de Brasillach, ensuite pour avoir été lui-même sanctionné pour ses écrits. Son texte est violemment anticommuniste. Berri a pris sur lui d'édulcorer le personnage de Gaigneux et d'en faire un communiste respectable, mais les « cocos », comme les appelle Léopold, sont la cible de virulentes attaques. Quand Berri découvre ce texte de Marcel Aymé en 1988, il décide d'en faire un film. Il y voyait un thème universel, celui des changements de régime : « Les blancs deviennent noirs du jour au lendemain. C'est ce qui se passe en Roumanie depuis la chute de Ceaucescu[66]. »

66.Entretien avec Claude Berri, *France-Soir*, 8 décembre 1990. Le cinéaste répète ces propos sur Ceaucescu avec les journalistes de plusieurs journaux, de droite ou de gauche, ainsi *L'Humanité*, 12 décembre 1990; *Libération*, 12 décembre 1990; *Le Journal du dimanche*, 16 décembre 1990. On se rappellera que le régime communiste roumain, dirigé par Nicolae Ceausescu, s'est effondré en décembre 1989 et que le dictateur a été immédiatement exécuté dans des conditions de justice expéditive. Le cas roumain est cependant considéré comme un dérapage en comparaison du processus de sortie du modèle marxiste tel qu'il s'est effectué dans les autres pays d'Europe de l'Est à partir de l'été 1989.

Uranus donne lieu à une importante réaction dans la presse générale, les journaux et les revues. Des pages entières expliquent l'oeuvre de Marcel Aymé, son style, sa qualité d'écriture; des pages entières expliquent l'époque 1945-1948, les consensus historiques en France; les commentaires des historiens sont sollicités. On s'entend assez largement pour dire que le sujet est gênant, le contenu, pas très beau à voir, mais que l'interprétation est excellente[67].

L'Humanité (12 décembre 1990) n'aime pas du tout ce film jugé anticommuniste, et Gilles Le Morvan précise que la rencontre avec Claude Berri a eu lieu à la demande du cinéaste. Ce n'est toutefois pas la presse communiste qui soulève la question de fond, pourquoi les communistes se retrouvent-ils là, à ce moment bien précis. C'est Henry Rousso qui la formule dans une discussion à trois - Pierre Miquel, Jean-Pierre Rioux et Henry Rousso - publiée dans *Libération* du 12 décembre 1990. Rousso est plus critique, même s'il admet qu'il y a une grande part de vrai dans *Uranus*. Les résistants de la onzième heure, les salauds en liberté, les communistes omniprésents sont des éléments bien connus. Le problème est « qu'ils sont ici présentés comme une situation structurelle sans histoire, comme si il ne s'était rien passé avant ». La Libération vient *après*

67.Le partage reste assez attendu : *Uranus* est très bien reçu au *Quotidien de Paris* (12 décembre 1990), au *Figaro* (les 8-9 et 12 décembre 1990), à *La Croix-L'Événement* (13 décembre 1990); il l'est également à *L'Événement du jeudi* (6-12 décembre 1990), au *Monde* (13 décembre 1990), au *Point* (10 décembre 1990). *Libération* est très hostile et publie quelques articles très critiques du film de Berri, dont ceux de Gérard Lefort (12 décembre 1990) et de Serge Daney (8 janvier 1991).

l'Occupation, mais ce continuum est mal perçu dans le film parce que les personnages n'ont pas de passé.

Même si leurs avis sur le film divergent, aucun des trois historiens n'y voit vraiment objet à scandale, écrit le journaliste François Reynaert. Pierre Miquel accorde à Marcel Aymé le droit de dire ce qu'il veut; Jean-Pierre Rioux pense que « dans ces enjeux de mémoire... les Français ont pris un peu de bouteille ».

> Paradoxalement, c'est donc ici le non-événement qui crée l'événement. Tous les films qui, depuis cinquante ans, ont essayé de présenter, dans un sens ou dans l'autre, une vision iconoclaste des « années noires » ont fait du bruit. Le calme autour d'*Uranus* prouverait peut-être que l'on guérit peu à peu du fameux « syndrome de Vichy » décrit par l'historien Henri [*sic*] Rousso, cette névrose qui, depuis 1945, provoque des réactions passionnelles dès que l'on aborde l'époque trouble de la Seconde Guerre mondiale. (*Libération*, 12 décembre 1990)

L'intérêt pour ce film est toutefois bien réel, il n'est qu'à voir le nombre et la longueur des critiques publiées. Un autre historien, Denis Peschanski, signe une texte très hostile au film dans *Le Monde diplomatique* (février 1991) et un historien du cinéma, François Garçon, titre son article « Un anticommunisme anachronique : *Uranus*[68] ». Pour Garçon, c'est une impressionnante fanfare médiatique qui précède puis accompagne *Uranus*, qualifié d'événement cinématographique de la fin d'année 1990. La publicité n'a pas fait défaut au lancement du film - Antenne 2 diffuse un documentaire sur le tournage du long métrage et une émission de

---

68. *Vingtième siècle*, n° 30, avril-juin 1991, p. 100-103.

variété est consacrée au cinéaste Claude Berri[69]. Sa distribution, son budget, font que ce film « aspire au statut de monument ».

Certains critiques ont tendance, comme Emmanuèle Frois du *Figaro* (12 décembre 1990), à refaire sans cesse la découverte de l'Amérique, autant en littérature qu'en cinéma. Pour les lecteurs du *Figaro*, elle écrit qu'« à l'exception d'Aymé on [a] occulté cette vision des choses ». Pourtant, dans les années qui ont suivi la fin de la guerre, pétainistes et résistants ont pris la parole, de nombreux textes ont critiqué l'épuration et le rôle que les communistes y ont joué. Pensons au chanoine Desgranges, au père Bruckberger, à Jean Paulhan ou Jean Cassou. La continuité et la progression de la filmographie sur la guerre et la Résistance sont mal connues de la presse et du public en général.

Quelques critiques font cependant des rappels à la filmographie des années antérieures. Dans *Le Monde* du 13 décembre 1990, Jacques Siclier qualifie *Uranus* d'oeuvre « courageuse et forte »; il aurait fallu, dit-il, que le cinéma français ait plus tôt l'audace de briser ce double consensus : « l'héroïsme » des Français pendant la guerre et leur « unité » à la Libération (*Le Monde*, 13 décembre 1990). Il mentionne par exemple que, dans *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné, sorti en 1946, la description du

---

69. *Le Point* (10 décembre 1990) signale à ses lecteurs deux émissions de télévision qui seront diffusées par Antenne 2 le 15 décembre 1990 : Michel Parbot a réalisé un documentaire sur le tournage, *Il était une fois Uranus*; Claude Berri sera l'invité vedette de Frédéric Mitterrand dans l'émission *Étoile-Palace*.

microcosme social contemporain fut perçue seulement comme la fin du réalisme poétique.

Cette *perception* doit beaucoup à l'interprétation des critiques, et il est abusif de ne conserver que cet aspect du film de Carné. En 1946, ce n'était certainement pas pour cause de réalisme poétique que la Commission de contrôle avait autorisé l'exploitation en France des *Portes de la nuit*, mais l'avait interdit en Sarre, en Allemagne et en Autriche. Cette interdiction fut renouvelée en 1950 quand Pathé-Cinéma a réitéré sa demande d'exploitation pour les marchés allemand et autrichien[70].

Claude Berri dit de son film : « Dans le domaine de la fiction, *Uranus* est une équivalence du *Chagrin et la pitié*. Plus tard, dans les années 70, Louis Malle réalise *Lacombe Lucien*[71]. » Berri place son film dans le droit fil de l'effondrement de la représentation consensuelle de la France pendant la guerre. S'il s'agit de suspicion, de veulerie, de bassesse, à ces mots, une longue liste de titres de films peut être rappelée. En 1990, tout le monde sait que les Français étaient divisés pendant la guerre. L'après-guerre ne change pas cette donnée fondamentale, elle fait alterner les maîtres au pouvoir. Ce n'est pas le sujet du film qui surprend, mais le ton excessif de l'oeuvre de Marcel Aymé.

70.CNC, CCFC, dossier *Les Portes de la nuit*.

71.*Le Figaro*, 12 décembre 1990.

Certains critiques ont apprécié que Claude Berri ait choisi cet auteur. C'est le cas de Jacques Siclier du *Monde*, de Jérôme Garcin de *L'Événement du jeudi*, de Didier van Cauwelaert du *Figaro*, de Michèle Stouvenot du *Journal du dimanche*. Ironiquement, le réalisateur communiste d'*Au coeur de l'orage* (1948), Jean-Paul Le Chanois, qui a travaillé avec Marcel Aymé dans les années 1950, admirait son talent, son imagination poétique, son humour glacé. Il aimait les livres d'Aymé et avait apprécié ses recueils de nouvelles publiés pendant la guerre, « où sa délicate ironie s'excerçait sur les aspects honteux de l'occupation ». « L'intelligentsia de gauche, au nom d'un esprit de chapelle et d'un goût pour l'excommunication l'avait classé à droite[12]. »

Pendant les années 1940, les premiers films qui dénonçaient l'épuration, soit par allusion comme *Jéricho*, soit directement comme *Les Portes de la nuit*, *Manon*, *Retour à la vie*, s'attardaient à ses incohérences, à ses injustices, à son acharnement sur le menu fretin, alors que les responsables s'en tiraient à meilleur compte. Dans *Le Jour et l'heure* (1963), René Clément avait commencé à montrer la complexité des motivations et les actions ponctuelles bien calculées qui ménagent l'avenir. Quarante ans plus tard, le cynisme règne. Avec *Mon ami le traître* et *Natalia*, tout devient plus complexe. Le temps a repris une dimension plus proche de la réalité en permettant qu'un processus s'effectue, qu'une attitude laisse la place à une autre, prise de conscience ou bas calcul, peut importe.

12.BIFI, CF, fonds Le Chanois 941, projet d'autobiographie, *Le Passage du témoin*, tome 2, p. 143. Texte inachevé.

Du temps de la guerre, nous sommes passés aux temps dans la guerre avec un versant dans l'après-Libération. Les historiens parlent alors de chronologie fine. Les films sont parfaitement capables d'introduire cette dimension. Déjà dans *Marie-Octobre* (1958) nous avions retracé ce processus à l'oeuvre. Dans *Uranus*, et c'est ce que regrette Henry Rousso, il n'y a pas d'*avant* pour comprendre l'*après*.

Le triste hiver 45

Le temps du récit de *La Neige et le feu*[73] s'étend d'août 1944 à mai 1945 et couvre le dernier hiver de la guerre, celui qui fut rarement montré au cinéma. Il raconte l'histoire de deux jeunes parisiens, Michel Fournier et Jacques Sénéchal, qui luttent dans la capitale au moment de l'insurrection d'août 1944. Tous deux engagés dans les FFI, ils feront partie de ces jeunes combattants incorporés dans les forces régulières de l'armée du général de Lattre de Tassigny pour continuer le combat sur le front d'Alsace pendant l'hiver 1945[74]. C'est là que Michel meurt en mars.

Le récit est proche de l'expérience vécue par Claude Pinoteau et son frère en 1944-1945. Comme dans le film, les jeunes hommes et leurs compagnons sont embarqués en pleine nuit, par leurs officiers

---

73.*La Neige et le feu* (Claude Pinoteau, 1991, couleurs, 120 minutes). Copie VHS (SECAM), TF1 Vidéo. Scénario original de Claude et Jack Pinoteau.

74.A l'automne de 1944, 90 % du territoire français est libéré. Les zones où les Allemands tiennent bon sont réduites aux régions frontalières - Alsace et Lorraine -, glacis protégeant l'Allemagne elle-même; aux poches du littoral atlantique - Dunkerque, Lorient, Saint-Nazaire, La Rochelle et la pointe de Grave; les cols et les crêtes des Alpes. La campagne d'Alsace s'inscrit dans le mouvement général des Alliés vers l'est.

FFI gaullistes, pour aller rejoindre l'armée de Lattre et se soustraire ainsi à l'incorporation dans les bataillons FTP des communistes. Les résistants d'Île-de-France dépendaient de la région militaire commandée par le colonel Rol-Tanguy; les dissensions entre gaullistes et communistes sont ainsi exposées au grand jour.

Fils de France, sorti le 15 mai 1946, était un long métrage de fiction réalisé par le Service cinématographique des armées (SCA) et racontait justement la prise de Strasbourg, le passage du Rhin et l'entrée en Allemagne de la 1re Armée française. Le film avait été un échec. L'armée a mis du temps à revenir sur cet épisode mais, comme pour *Fils de France*, elle prête tout son concours à Claude Pinoteau pour la réalisation de *La Neige et le feu*.

Deux conflits de pouvoir sont flagrants dans le film de 1991 : d'une part, la dissension entre résistants gaullistes et communistes et, d'autre part, celle entre les FFI et les forces régulières. L'amalgame entre ces deux forces militaires sera d'ailleurs un échec relatif : sur 400 000 hommes mobilisables, 120 000 s'intègrent « dans une armée qui juge avec méfiance ces soldats souvent dépenaillés et volontiers rebelles aux hiérarchies traditionnelles[75] ». L'armée, en tant qu'institution, a un souverain mépris des civils armés.

75.Jean-Pierre Azéma et Olivier Wieviorka, *Les Libérations de la France*, Paris, Éditions de la Martinière, 1993, p. 177.

D'autres films de l'après-guerre, *La Grande Épreuve* et *Caravane blindée*, tous les deux produits par le SCA et sortis en 1946, insistent sur le fait que l'heure n'est plus aux combattants sans uniforme; ils doivent s'effacer devant les militaires[76]. Dans *La Neige et le feu*, les FFI sont perçus comme des soldats d'opérette, d'où cette réplique du capitaine, redevenu lieutenant, lorsqu'il s'adresse aux jeunes hommes dans la cour de la caserne : « Pour ceux qui en avaient, les grades FFI, à la poubelle. Les grades homologués, les grades homologués seulement, sont maintenus » (33').

Ce concept de l'enregistrement officiel, cher aux militaires, est mal adapté à la Résistance civile intérieure et clandestine. De multiples tensions en découlent, tant pendant la guerre, par exemple entre les réseaux de la France libre et les autres, ou entre les volontaires qui rejoignent Londres et ceux qui restent en France, qu'après la guerre. L'homologation joue un rôle significatif dans la conception qu'ont les Français libres de leur propre statut résistant.

Quant aux dissensions entre gaullistes et communistes, Pinoteau a peut-être senti que, en 1991, les communistes n'avaient guère besoin d'un soufflet supplémentaire. Dans la scène de l'école communale, le 28 août, la version du scénario du 4 mai 1990 appelait le dialogue suivant :

Cpt Cartier: *Et les équipements, ils sont arrivés?*

---

76. Je n'ai pu visionner ces deux longs métrages. Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 186-187.

Morand: *Je les ai réclamés au colonel Rol. On dépend de son secteur.*

Cpt Cartier: *Vous ne demandez rien à ces gens-là, vous m'entendez, rien! Pas une épingle à nourrice à un communiste! Nous dépendons de De Gaulle. De De Gaulle uniquement! Démerdez-vous!* [77]

Dans la version du 6 juillet 1990, les communistes ne sont plus que « ces gens-là » : « Vous ne demandez rien à ces gens-là, vous m'entendez, rien! Nous dépendons de De Gaulle. De De Gaulle uniquement! Démerdez-vous![78] ». Dans le film, le capitaine se contente de répliquer à son subordonné : « Nous dépendons de De Gaulle. De De Gaulle uniquement. Démerdez-vous! » (15'). Au bout du compte, ces changements minimisent le conflit entre gaullistes et communistes, pour insister davantage et privilégier le fossé entre les FFI et l'armée régulière. Étant donné que le ministère de la Défense a largement contribué au tournage de ce film, ce dernier élément était plus significatif.

Une autre tradition du film militaire qui est présente dans *La Neige et le feu*, hormis le déploiement d'armement et d'équipement lourds, est de porter la guerre à l'extérieur du territoire national comme l'avait fait les quelques films militaires des années d'après-guerre. Si l'importance accordée à la libération de la capitale correspond à l'image traditionnellement centralisatrice de la vie politique et de la conception géographique du territoire, elle correspond également à une apothéose de la Résistance, même si

---

77.BIFI, CF, 91-18, extrait du découpage de *La Neige et le feu*, scénario et adaptation de Danielle Thompson et Claude Pinoteau, 4 mai 1990, p. 26.

78.BIFI, CF, 4217, scénario et adaptation, 6 juillet 1990, p. 38.

d'autres résistants sont encore en lutte dans les régions toujours occupées de France. Dans la guerre hors des frontières, c'est l'armée qui doit agir. De la campagne d'Alsace, Pinoteau dit : «... c'est là que s'est jouée la participation de la France à la victoire alliée. Sans la 1re Armée, jamais nous n'aurions figuré parmi les vainqueurs le 8 mai[79] ». Le jeune Michel Fournier peut bien dire qu'ils vont aller se battre jusqu'en Allemagne, qu'ils vont aller libérer les prisonniers, de Gaulle veut surtout faire en sorte que la France recouvre sa grandeur et son rang sans délai. L'historien Robert Gildea écrit que ce sont les fantômes de 1870 qui ont dicté la stratégie française dans la campagne d'Alsace de 1944-1945[80].

Ces longs métrages du tournant des années 1980-1990 ont déplacé la chronologie vers le difficile passage à négocier pour la Résistance, celui de 1944-1945. Passage de la Libération à l'après-guerre et de la clandestinité au pouvoir et à l'épuration. Le ton général de ces films est critique à l'égard de la Résistance. Ambiguïté, zèle, incohérence, le total de cette addition se résumant souvent à l'échec du processus, et cet échec retombe sur les résistants. Peter Novick écrit que l'objectif premier des résistants, celui qui sous-tendait tous leurs projets, était le « renouvellement de la France » et l'épuration en était le préalable nécessaire[81]. L'échec de ce passage a pesé sur la perception de

---

79. *Le Figaro*, 11 décembre 1991.

80. Robert Gildea, *The Past in French History*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 129.

81. Peter Novick, *op. cit.*, p. 23.

l'ampleur des changements réels accomplis, tant sur le plan social que sur le plan économique.

Ils partiront dans l'ivresse

Au printemps 1993 arrive sur les écrans *Boulevard des Hirondelles* [82], long métrage de fiction adapté du récit autobiographique de Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*. Le film suit la chronologie du livre, de mai 1943 à février 1944. L'histoire commence à Lyon, où Raymond Aubrac est arrêté le 14 mars 1943 et libéré en mai, grâce à l'intervention de Lucie. Arrêté de nouveau en juin 1943, à Caluire, au même moment que Jean Moulin, Raymond est maintenant entre les mains de la Gestapo lyonnaise. Lucie veut le sortir de là. Elle se fait passer pour la fiancée enceinte d'un des hommes arrêtés à Caluire et demande que son honneur soit au moins épargné par un mariage civil, fut-il *in extremis*, avec cet homme. Les premières démarches échouent, ces arguments laissant Klaus Barbie complètement indifférent. Elle renouvelle ses démarches auprès d'un officier allemand qui permet une rapide sortie pour régler les formalités civiles. C'est pendant ce transfert, en octobre 1943, que Lucie et ses compagnons du Groupe franc attaquent le camion de la Gestapo et libèrent Raymond ainsi que 14 autres prisonniers. Le départ pour Londres est organisé, mais l'attente sera longue. Finalement, en février 1944, Raymond, Lucie,

---

82. *Boulevard des Hirondelles* (Josée Yanne, 1991-1993, couleurs, 87 minutes). Copie VHS (SECAM). Adaptation du livre de Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*, Paris, Seuil, 1984. Le titre du livre est la phrase code diffusée à la BBC pour avertir du départ vers l'Angleterre, alors que le titre du film rappelle la rue de Lyon où a eu lieu l'action armée du Groupe franc contre la Gestapo.

proche d'accoucher, et leur fils Jean-Pierre, s'envolent pour Londres.

Depuis la publication du livre en 1984, il y avait eu plusieurs tentatives de gens de cinéma afin d'obtenir les droits d'adaptation, mais Lucie Aubrac avait refusé « parce que ça me choquait un peu qu'on fasse un film d'après ma propre vie[83] ». Finalement c'est Michel Rotman, dont le père était résistant, qui les achète. C'est sa femme, la réalisatrice Josée Yanne, qui signera ici son premier long métrage. Lucie Aubrac dit avoir accepté sur l'insistance d'un ami, l'écrivain Jean Lacouture : « Il faut que tu acceptes [...] C'est une histoire qu'il faut laisser en images. »

La principale crainte de Lucie Aubrac est la vision qu'a Josée Yanne de son engagement dans la Résistance et, plus particulièrement, de l'épisode mai 1943 - février 1944. Ce qui a frappé la réalisatrice, dit Lucie Aubrac, c'est l'histoire d'amour. « Tout ce que je faisais, je [ne] le faisais pas parce que c'était la Résistance, pas parce que Raymond était un des chefs de l'Armée secrète [...] Ce qui comptait pour elle, c'était un couple amoureux. » Josée Yanne a fait l'adaptation du livre, mais les Aubrac avaient tout de même exigé de voir le scénario avant le tournage. Lucie Aubrac se dit satisfaite du résultat, mais sans enthousiasme : « Ce n'est pas un grand film. C'est un film honnête qui ne trahit pas du tout la réalité de ce qui s'est passé. »

83.Entretien avec l'auteur, Paris, 4 mai 1993. Sauf indications contraires, les propos de Lucie Aubrac sont extraits de cet entretien.

Finalement, dit-elle, « j'aurais peut-être mieux fait d'accepter quand on a fait des offres pour faire une série à la télévision, mais j'ai eu très peur des séries [...] ça fait plusieurs émissions de 40 minutes. »

Le problème le plus important pour la réalisatrice Josée Yanne fut le manque de moyens financiers[84]. C'est ainsi qu'elle explique que certaines scènes, exigeant trop de matériel ou de figurants, n'ont pu être tournées, dont celle de la fin lorsque tout le village vient prêter main forte aux résistants pour permettre l'envol du petit avion qui s'est enlisé dans la boue. Symbole de la solidarité *avec* la Résistance, l'absence de cette scène a déçu Lucie Aubrac[85]. Toutefois, les propos de la réalisatrice confirment l'opinion de Lucie Aubrac au sujet de la vision qu'avait Josée Yanne de son engagement. Dans ces conditions, il n'est pas certain que le geste de solidarité des habitants du village, geste cher à Lucie Aubrac, ait eu de l'importance pour Josée Yanne.

L'intérêt premier de la réalisatrice est de filmer un portrait de femme, car elle considère que le plus grand changement de ce siècle est la libération des femmes. Lucie Aubrac « est une femme moderne parce qu'elle choisit totalement sa vie ».

84.Entretien avec l'auteur, Paris, 9 juin 1993. Sauf indications contraires, les propos de Josée Yanne sont extraits de cet entretien.

85.Cette scène existe dans la séquence finale du film britannique *Now It Can Be Told*, mais sans référence à l'origine de ce récit. On sait que Lucie Aubrac avait raconté des moments importants de sa vie de résistante dès son arrivée à Londres en février 1944. Elle y donne une conférence de presse et parle à la BBC. Le tournage de *Now It Can Be Told* (Grande-Bretagne, 1944-1946, nb, 86 minutes) commence en 1944. Ce film fut d'abord exploité sous le titre *School of Danger* (voir *supra*, p. 389, note 113).

> Elle sait que Raymond Aubrac est l'homme de sa vie, qu'elle vivra mal si elle ne le délivre pas. Elle a choisi d'entrer dans la Résistance. Elle a fait tous ces choix-là. Après, la façon dont ça se passe, y va y avoir de l'inconscience, y va y avoir de la folie, de l'irrationnel, mais l'essentiel pour moi c'est que c'était une femme qui avait choisi sa vie.
>
> .....
>
> Là je voulais faire vraiment le portrait d'une femme dans des circonstances bien précises. Comment cette femme qui est une militante comme une autre, aussi héroïque que les autres, pas plus, quand elle risque de perdre cet homme, comment elle agit. Et là, y a quelque chose qui devient... fou!

Le second point d'intérêt est le courage. Le courage de choisir son camp, la Résistance, dans une époque aussi terrible. Josée Yanne admire cela d'emblée. Mais elle ajoute : « Je n'ai pas fait un film sur l'histoire; je n'ai pas fait du tout un film sur la Résistance et comment la Résistance se comportait par rapport au débat politique. » La réalisatrice insiste sur son portrait de femme, « une femme qui s'inscrit dans la violence de l'époque ». Il est difficile de tourner un film sur des personnes qui sont vivantes mais Josée Yanne voulait « témoigner pour Lucie Aubrac », pour « qu'on sache et qu'on n'oublie jamais ».

Le choix du film de fiction était important pour Lucie Aubrac. Elle tenait à ce que son histoire soit montrée avec de jeunes acteurs. Ce qu'elle trouve difficile quand on témoigne de la Résistance, c'est de voir « raconter tout ça avec nos visages de vieilles personnes, avec nos cheveux blancs et on donne l'impression

que la Résistance c'était une affaire de vieux[86] ». Charles Verny partage cette opinion. Par contre, quand la même question a été posée au cinéaste Jacques Renard, qui a réalisé *Blanche et Marie* à partir des témoignages filmés pour sa série documentaire *Mémoires de la mine*, la réponse fut différente. Renard a choisi le film de fiction pour assurer une audience plus large à *Blanche et Marie* et dit n'avoir rencontré aucune réticence de ce genre, disons esthétique, pour le tournage des témoignages des mineurs. Cette préoccupation lui apparaît être davantage liée à la classe sociale des résistants qu'au décalage dans le temps[87].

Boulevard des Hirondelles a été tourné en 1991, mais ne sort en salles qu'en mars 1993, faute d'avoir tout de suite trouvé un distributeur. La semaine de sortie coïncide cependant avec l'arrivée sur les écrans de *L'Oeil de Vichy* de Claude Chabrol[88]. Le film de Josée Yanne ne tiendra l'affiche que quelques jours, et la critique sera sévère. Ronde naïve et navrante, « héroïsme juvénile » pour *Le Monde* (20 mars 1993); film qui tient de la fiche pédagogique et qui

---

86.Elle a ainsi refusé de faire une entrevue vidéo dans le cadre du projet de Serge Ravanel, CERRAVHIS. Elle accepte de faire une cassette audio seulement. L'association créée par Ravanel réalise deux types de films : des témoignages et des films à thème. Ces derniers concernent une activité particulière. C'est ainsi que Lucie et Raymond Aubrac ont accepté de participer au tournage du film à thème autour des activités de Pierre Kahn-Farelle qui fabriquait des faux papiers. Charles Verny, ancien résistant de l'Organisation civile et militaire (OCM), un mouvement de la zone nord, et président du CAR depuis 1989, partage cette même préoccupation. Il a également refusé d'accorder un entretien filmé à Serge Ravanel, et se dit plutôt partisan du témoignage oral. Il critique cette façon de présenter les résistants, aujourd'hui âgés; ce n'est ni crédible, ni utile, de voir « tous ces vieux messieurs qui content leurs exploits de jeunesse » (entretien avec l'auteur, Paris, 19 avril 1993).

87.Entretien avec l'auteur, Paris, 9 mai 1993.

88.*L'Oeil de Vichy* (Claude Chabrol, 1993, nb, 110 minutes). Copie VHS (SECAM), TF1 Vidéo. Film documentaire à partir des actualités diffusées par Vichy pendant la guerre. Écrit par les historiens Jean-Pierre Azéma et Robert Paxton.

semble n'avoir d'autre ambition que d'authentifier *la* vérité historique[89]. Même les quelques critiques positives le sont avec mollesse[90]. Le film n'a pas marché, ni à Paris, ni en province.

Le cinéma français n'a pas l'habitude du film biographique en ce qui concerne les résistants et, quand c'est le cas, la plupart des protagonistes sont déjà morts au moment du tournage du film[91]. Curieusement, la plupart de ces longs métrages mettent en scène des communistes. Ce n'est pas le cas pour *Boulevard des Hirondelles* dans lequel les deux principaux personnages représentés, Lucie et Raymond Aubrac, ont même eu le privilège de juger du scénario avant tournage. La qualité du livre de souvenirs de Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*, l'insistance avec laquelle elle traite de son engagement, de son opposition au régime de Vichy tout autant qu'à l'occupation allemande, ainsi que le rappel de la participation des femmes ordinaires à la Résistance, tout cela rend d'autant plus surprenant une adaptation cinématographique qui ne tienne pas compte de ces préoccupations.

Dans les années 1970, l'historienne américaine Rayna Kline a fait plusieurs entrevues avec des résistantes françaises, dont Lucie

---

89. *Télérama*, n° 2252, 10 mars 1993, p. 45.

90. *Le Figaro*, 17 mars 1993; *L'Événement du jeudi*, 18 mars 1993; *La Tribune Desfossés*, 17 mars 1993, *Le Canard enchaîné*, 17 mars 1993.

91. Le commandant Lherminier dans *Casablanca* (1951); Alfred Stanke dans *Le Franciscain de Bourges* (1968); les condamnés communistes dans *Section spéciale* (1975); Marian Lang (Marcel Langer) dans *La Brigade* (1975); le groupe Manouchian dans *L'Affiche rouge* (1976); Judith Therpauve dans *Judith Therpauve* (1978); Léopold Trepper dans *L'Orchestre rouge* (1989). Il faut placer à part des films comme *Le Grand Rendez-vous* et *Paris brûle-t-il?* qui mettent en scène plusieurs personnages réels engagés dans une vaste opération collective.

Aubrac. Elle indique que c'est le sauvetage de son mari et de 14 prisonniers qui l'a rendue célèbre, mais elle préfère insister sur la « solidarité quotidienne des femmes sous l'Occupation[92] ». Lucie Aubrac a expliqué sa conception très politique de la Résistance lors de sa participation au colloque « Les femmes dans la Résistance » de 1975. Elle perçoit que la prise de conscience politique des femmes commence dans les années 1930 et se poursuit pendant la guerre. Cet engagement pour des idées avant 1939 devient un engagement pour des actes après l'exode[93].

Dans *Ils partiront dans l'ivresse*, elle poursuit ses réflexions et développe des thèmes importants tout au long du livre, en parallèle au souvenir des évasions de Raymond Aubrac et du départ pour Londres. L'importance de la vie quotidienne - garder un vrai foyer le plus longtemps possible, les difficultés du ravitaillement et de la vie de tous les jours, son enseignement au lycée - y est primordiale. Elle dit aussi l'importance d'être acceptée de plain-pied, en tant que femme, comme combattante et résistante. Elle conte l'expérience du mélange social et national des combattants, surtout dans les Groupes francs. Elle insiste sur l'obligation de témoigner, après-guerre, pour les anonymes, les sans-grades, qui ont tant fait pour assurer la survie et la protection quotidienne des résistants clandestins. Les engagements furent divers. Enfin, elle explique

---

92.Rayna Kline, *Partisans, Godmothers, Bicyclists and other Terrorists : Women in the French Resistance and under Vichy*, communication présentée à la conférence de la Western Society for French History, New Mexico State University, 1977, p. 4. Une copie de cette communication se trouve aux Archives nationales, 72 AJ 72.

93.Lucie Aubrac, « Présence des femmes dans toutes les activités de la Résistance », *Les Femmes dans la Résistance*, Paris, Éditions du Rocher, 1977, p. 20.

l'organisation de l'Armée secrète et le rôle de Raymond Aubrac dans son développement. Ces préoccupations deviennent secondaires, sinon inexistantes, dans le film. Et pour cause, elles ne correspondent nullement aux préoccupations de Josée Yanne.

Coup sur coup, en ce printemps de 1993, colonnes Morris et abribus se couvrent d'affiches, et l'image du maréchal Pétain n'aura jamais été aussi présente dans Paris. Après *L'Oeil de Vichy* sorti en mars, arrive sur les écrans le *Pétain* [94] de Jean Marboeuf. Il sort le 5 mai 1993 dans 16 salles parisiennes. Face à ces deux longs métrages, *Boulevard des Hirondelles* ne fait pas le poids, tant du point de vue de la production que de celui du contenu. Les enjeux qui traversent l'historiographie et la filmographie de Vichy sont autres et ne laissent guère de place à la complaisance. Ils poussent les cinéastes à entreprendre un travail critique.

Arrêt sur image

Après les succès de *Blanche et Marie* et de *Au revoir les enfants*, toute la thématique sur la Résistance semble s'être dispersée, voire disloquée avec la résurgence du thème de l'épuration, mais les enjeux sont tout à fait différents. Ici, le mot clef est héritage. Il ne s'agit plus de remettre le passé en question, mais d'en assurer la transmission en tant qu'héritage collectif. Pour la Résistance, cet héritage posera toujours le défi

94.*Pétain* (Jean Marboeuf, 1993, couleurs, 123 minutes). Copie VHS (SECAM). Gaumont/Columbia/Tristar. D'après le livre de Marc Ferro, *Pétain*, publié en 1987.

de son idéal, se révolter au nom de la liberté. Comment en rendre compte de façon positive si l'*après* s'englue dans des incohérences et des injustices ou dans le progressif abandon d'un programme ambitieux de renouvellement politique et social? Quand faut-il faire un arrêt sur l'image? L'instant choisi est celui où de la révolte, de la résistance, naît l'espoir.

C'est ainsi que nous ferons cet arrêt sur *Libera me* [95]. Long métrage de fiction sur la résistance, sur la lutte contre les abus de pouvoir, contre un État policier et dictatorial. L'époque et le pays sont indéterminés. Avant toute idée de récit, Alain Cavalier a choisi la forme de *Libera me* [96] : ne filmer que des moments où ordinairement la parole n'est pas utilisée. Puis, vient le récit.

Une famille ordinaire - le père, la mère et deux fils adultes - subit l'oppression, la dictature. Des gens sont arrêtés, terrorisés, exécutés. La famille tient un restaurant. D'un refus encore tout intérieur qui se vit dans l'endurance, mais qui semble sans espoir, un des fils pose les premiers gestes de révolte : il est arrêté et exécuté. L'autre fils s'engage alors directement dans la résistance. Avec trois autres personnes, il forme un petit noyau actif, ils font des faux papiers, des attentats. L'un d'eux est arrêté. Torturé, il parle, et le jeune homme est arrêté à son tour. Lui aussi est torturé puis ramené chez lui par le policier, et le

---

95.*Libera me* (Alain Cavalier, 1993, couleurs, 84 minutes). Copie VHS (NTSC). Scénario d'Alain Cavalier.

96.*Avant-Scène Cinéma*, n° 440-441, mars-avril 1995, p. 106. Alain Cavalier a rendu publics des extraits de son carnet de travail de conception du film, notes qui remontent à 1989.

père, la mère et le fils sont exécutés. D'autres résistants s'organisent; ils sont jeunes et plus nombreux. L'étau semble se resserrer sur les oppresseurs. De la révolte, d'abord douleureuse et cruelle, naît un espoir.

Ce film est interprété par des acteurs non professionnels. Il est sans paroles, sans musique, sans décors. Seuls les bruits ambiants, le son direct des gestes, des objets manipulés, constituent la trame sonore. Alain Cavalier a tourné tout le film en studio et n'a utilisé que des plans rapprochés - très gros plan, gros plan, plan américain serré - et sans profondeur de champ. Le rythme est lent, les fondus au noir séparent les plans. Ce noir est parfois habité d'un bruit, par exemple lorsque la famille est exécutée (69'-70'), le spectateur n'entend que les coups de feu qui claquent sur un écran noir.

S'il n'y avait qu'un mot pour qualifier cette oeuvre, ce serait « épure ». Alain Cavalier avait signé, en 1986, une oeuvre exigeante et sévère intitulée *Thérèse* [97]. Ce film le préoccupe lorsqu'il entreprend *Libera me*, car de nombreux critiques avaient vu dans *Thérèse* l'aboutissement d'une recherche éthique et esthétique. « Or le cinéaste est intimement convaincu au contraire qu'il [...] doit poursuivre, approfondir une démarche encore riche de possibles[98]. » Au début, il tenait à cerner le sentiment de peur,

---

97. *Thérèse* (Alain Cavalier, 1986, couleurs, 90 minutes). Il s'agit de la vie de Thérèse de Lisieux, à partir du moment où elle quitte sa famille pour entrer au carmel, à 15 ans, jusqu'au moment où elle meurt de la tuberculose en 1897. Ce film a été un grand succès en France.

98. *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 440-441, p. 107-109.

mais il s'oriente plutôt vers la solitude et la souffrance. Dans *Libera me*, dit-il, « on arrive à un stade d'oppression où le mot est détruit, [...] où les gens n'ont plus le droit à la parole[99] ».

Le lieu et l'époque restent délibérément indéterminés et Cavalier privilégie les aspects les plus généralisés de l'oppression, ses abus de pouvoir, la terreur, la torture, le mépris. Certains éléments renvoient cependant plus distinctement à la Deuxième Guerre mondiale, par exemple le sévère rationnement alimentaire et les exécutions d'otages. Alain Cavalier est de la même génération que Louis Malle, et l'époque de sa jeunesse est celle de la guerre.

> Après la guerre, mon professeur a conduit ses élèves au Grand-Palais, à l'exposition sur les camps. J'y ai vu d'énormes agrandissements de déportés décharnés, et de cadavres entassés. *Libera me* en porte les traces; ces traces sont transmises au spectateur qui en fait ce qu'il veut[100].

Louis Malle était président du festival de Cannes en 1993 quand *Libera me* y fut présenté en compétition. De ce film, Malle a écrit qu'il était sa propre mémoire, la mémoire de ceux qui étaient des enfants pendant la guerre de 1940. « Les visages, les gestes, les vêtements, les silences, la lumière de *Libera me* appartiennent à cette époque de pénombre[101]. »

---

99. *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 440-441, entretien avec le cinéaste, p. 116.

100. *L'Avant-Scène Cinéma*, p. 118.

101. *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 78.

L'absence de paroles crée une attention particulière de la part du spectateur qui a tendance à reconstituer les dialogues. Le silence oppresse à plusieurs reprises; on reste hanté par les cris qu'on n'a pas entendus. Quant aux bruits, Alain Cavalier dit ceci :

> L'absence de paroles a mis tous les bruits de la vie au premier plan. Nous les avons découverts, eux qui sont toujours cachés derrière les dialogues. Nous avons travaillé ces bruits, en direct, en studio, comme si c'était un matériau musical. L'effet en a été globalement plus inquiétant pour le spectateur que je ne le pensais. La parole rassure. Les bruits seuls, c'est la peur qui se lève[102].

Libera me exprime toute la complexité de ce que cela peut vouloir dire de résister. Vaincre la peur, se révolter, agir, lutter et souffrir dans l'espoir de la liberté. Cet espoir ne peut naître dans la soumission, il n'est porté que par la révolte. La révolte est exprimée par Cavalier avec un grand dépouillement, mais dans une infinie richesse des détails, des expressions, des gestes, des regards. Elle s'exprime dans l'action clandestine des résistants, la prudence et les signes de reconnaissance, l'aide aux personnes qui ont besoin de faux papiers pour fuir l'État policier, échapper à l'arrestation, sortir du pays, la lutte armée contre l'oppresseur. Les résistants sont solidaires tout au long du difficile parcours de leur refus de se soumettre, dans la lutte, dans la douleur, dans l'espoir qui renaît.

---

102. *L'Avant-Scène Cinéma*, p. 116.

Il ne faut pas y chercher d'actions spectaculaires, mais le fil quotidien de l'insoumission. Les autres longs métrages qui viennent à l'esprit sont *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson, en 1956, et *La Brigade* de René Gilson, en 1975. Chaque geste, patient, souterrain, compte. *Libera me* se place dans cette continuité et pousse le dépouillement à son comble, mais il compte néanmoins sur un savoir préalable des spectateurs. Il les laisse avec une grande liberté d'interprétation sur le détail, mais pas sur l'ensemble. Cette sobriété, qui fait également sa force et sa plénitude, aurait sans doute ravi André Bazin. En 1946, à propos de *La Bataille du rail*, ce dernier écrivait (et je souligne) :

> L'une des principales qualités du film, c'est sa *volonté de tout dire par la prise de vue*. La parole n'intervient presque jamais et seulement lorsque la caméra a épuisé tout ce qu'elle pouvait exprimer par ses propres moyens. Le dialogue n'est en somme qu'un fait supplémentaire photographié par le micro. Cette volonté cinématographique trop rare aujourd'hui n'ajoute pas seulement à la valeur artistique du film, elle a aussi l'avantage de *résoudre le problème du dialogue dans le film de résistance. Ce sujet supporte mal en effet la parole* [103].

Bilan cinématographique

Au cours de la dernière décennie, les principales caractéristiques des films de notre thématique peuvent se regrouper sous cinq rubriques : la présence et le point de vue des femmes dans la guerre et la Résistance; la Résistance humanitaire; le retour sur le thème de l'épuration; l'attitude fuyante ou critique envers le

---

103. *Esprit*, n° 4, 1er avril 1946, p. 668.

communisme et les résistants communistes; la transformation de la géographie de la guerre.

La présence des femmes, toujours plus importante à partir des années 1960, permet désormais d'aborder la guerre du point de vue des résistantes. Cet apport est essentiellement dû au cinéaste Jacques Renard qui a voulu, dans un projet très personnel, donner forme aux récits des femmes de sa famille, de sa région natale, du milieu ouvrier dans lequel il a grandi. C'est une démarche à long terme, car elle commence avec *Mémoires de la mine* en 1978 et se poursuit avec *Blanche et Marie* en 1985. Il a su concilier deux univers, celui de la vie privée et celui de la Résistance.

C'est une image qui ramène un certain calme dans l'inquiétude et l'incertitude de l'époque. Malgré la violence et la terreur, la présence plus continue et significative des femmes change le ton des oeuvres. En vue d'une réalisation télévisée, l'historienne Marie-France Brive avait insisté sur la transmission de la mémoire de ces luttes aux générations à venir. Elle critiquait le caractère trop écrasant de ce que les musées, les oeuvres audiovisuelles, les livres d'histoire et les écrits en général en montraient. Si nous ne leur disons que les risques, si nous ne leur proposons que des images d'horreur, « comment comprendre que des hommes et des femmes aient pris le risque de subir un tel sort et trouvé la force d'affronter de telles épreuves[104] ? » Montrer et faire entendre des

---

104. Marie-France Brive, « Les résistantes et la Résistance », *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 1, 1995, p. 60. Marie-France Brive est morte prématurément en 1993. Cet article rassemble des notes préparatoires concernant le projet de réalisation télévisée.

témoignages qui attestaient de pratiques de bonheur, que Marie-France Brive nommait des « espaces de liberté », indispensables au soutien des résistants, lui semblait un défi indispensable à relever[105].

L'oeuvre de Jacques Renard a également permis de renouer avec un des aspects essentiels des films de la Libération, la Résistance de masse. Comparant les images à un capital, au sens purement économique du terme, l'historien Stephen Greenblatt écrit : « Les images qui comptent, celles qui méritent le terme *capital*, sont celles qui atteignent un pouvoir de reproduction, en se maintenant et en se multipliant[106]. » C'est ce que les films de la Libération ont fait, ils ont généré un capital d'images fortement axées sur les masses. Tout le monde n'était pas résistant et, en 1985, nul besoin d'insister sur ce fait connu des résistants depuis toujours et ultérieurement bien établi par les historiens de la Résistance, mais tout le monde aurait pu le devenir. C'est cela qui compte et c'est le sens actuel de l'image de masse des films de la Libération. Sans doute touchons-nous là à une des raisons de l'échec du film *Boulevard des Hirondelles* qui montrait une héroïne individualisée, hors du commun, engagée dans une action spectaculaire.

La Résistance humanitaire a ainsi pu trouver sa place dans la filmographie de la Résistance. L'aide aux personnes persécutées a

---

105. *Ibid.*, p. 58 et 64.

106. Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 6 (traduction de l'auteur).

nécessité courage, détermination, organisation. C'est plus particulièrement le cas dans *Au revoir les enfants* et *De guerre lasse*. Les résistants inspirés par la compassion, par une exigence morale ou religieuse, ont ainsi trouvé leur voix. Ce passage a été favorisé par la présence accrue des résistantes, mais il s'inscrit également dans la foulée du décrochage d'avec le marxisme, de la fin de l'idéal révolutionnaire et du recentrage sur les droits de la personne.

C'est un mouvement général dont les ramifications sont partout présentes. Ainsi, la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen a constitué un axe privilégié des cérémonies du bicentenaire de la Révolution française en 1989. En mars 1990, une Commission nationale consultative des Droits de l'homme remettait son rapport au premier ministre. Elle avait pour objet de lutter contre le racisme et la xénophobie en France en dégageant les idées directrices pour réactualiser la perception des phénomènes, et en proposant une approche renouvelée de la lutte contre le racisme et la xénophobie. Le Comité d'action de la Résistance a assisté à toutes les sous-commissions et les plénières, « veillant à ce que l'héritage sacré de la Résistance éclaire la réflexion et les prises de position de la Commission[107] ».

Avec le personnage de Charles Sambrat, dans *De guerre lasse*, on renoue également le fil avec un élément déjà vu dans des films plus anciens : le choix de Vichy comme un moindre mal est un piège.

---

107. *La Voix de la Résistance*, n° 185, 1er trimestre 1991, p. 27.

Le fascisme croît sur les abandons, la lassitude d'une lutte inégale, l'indifférence. En 1964, les cinéastes britanniques Kevin Brownlow et Andrew Mollo mettaient en garde contre ce glissement : quand on accepte une partie, on accepte implicitement le tout. Albert Camus avait décrit cette morale de la facilité et du désabusement en ces termes :

> On gagne toujours en s'adressant à ce qui est le plus facile à l'homme, et qui est le goût du repos. Le goût de l'honneur, lui, ne va pas sans une terrible exigence envers soi-même et envers les autres. Cela est fatigant, bien sûr. Et un certain nombre de Français étaient fatigués d'avance en 1940[103].

Les personnages de Simoneau dans *Marie-Octobre*, de Damville dans *La Ligne de démarcation* et de Sambrat dans *De guerre lasse* incarnent le Français moyen dont la conscience s'est éveillée après qu'il ait été mis en face de situations intolérables. Ils ne sont pas foncièrement mauvais et ils se resaisiront. Pour les autres, le plus grand nombre, le reproche qu'il est possible de leur faire n'est pas un choix en faveur de Vichy, mais la lâcheté. La critique insiste justement sur cela au moment de la sortie d'*Au revoir les enfants*. Cette lâcheté qu'on retrouve dans *Le Bateau de mariage* de Jean-Pierre Ameris (1992), quand l'instituteur refuse de soutenir ses collègues démis pour franc-maçonnerie.

Les Juifs et les persécutions qu'ils eurent à subir ne correspondent plus à une thématique spécifique. Leur sort n'est plus

---

103. *Combat*, 29 octobre 1944.

traité séparément du déroulement général de la guerre et de l'occupation, comme nous l'avons remarqué dans l'historiographie de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, plusieurs films incluent cet élément dans leur récit : *Le Sang des autres, Blanche et Marie, De guerre lasse, Au revoir les enfants, L'Orchestre rouge, Natalia, Boulevard des Hirondelles.* Dans *Blanche et Marie* se trouve une séquence tournée à l'exposition « Les Juifs et la France » (19'-20'). Le spectateur découvre les panneaux sur le Statut des Juifs édicté par Vichy; la politique du Maréchal; la loi du 2 juin 1941 expliquant qui est considéré comme juif; comment discerner un Juif d'un Français, une sculpture est censée en faire la démonstration.

Le retour sur l'épuration, qui fut une page noire, correspond à une critique de la Résistance, surtout dans *Uranus*, ou insiste sur l'échec du renouvellement moral qui aurait dû accompagner le renouvellement des fonctionnaires au sein même des rouages de l'État, comme aux services de renseignement de *Mon ami le traître. Natalia* présente une chronologie différente en appuyant son récit sur l'épuration des Juifs en 1940 et celle des collaborateurs en 1944-1945. Les trois longs métrages cités posent la question du dédouanement. Jusqu'où va le crédit pour services rendus? Le spectateur reste avec le sentiment que bien des injustices ont alors été commises. Injustice de l'exécution hâtive de Galtieri et injustice de la remise en liberté d'un criminel de guerre pour satisfaire à l'anticommunisme des Américains dans *Mon ami le traître*; injustice de la mort de Léopold dans *Uranus*, alors que les Monglat respirent librement; injustice du voile de l'oubli accordé

à une actrice qui a dénoncé une Juive avant de s'engager dans la Résistance. Si la situation de Vichy était complexe, celle de la Résistance l'était parfois tout autant.

La Résistance communiste est largement présente (*Le Sang des autres, L'Orchestre rouge, Uranus, La Neige et le feu*), comme pendant la décennie précédente, mais le discours politique le plus marqué est celui de l'anticommunisme ou des propos minoratifs de toute la Résistance communiste (*Uranus, La Neige et le feu*). Il coïncide avec le moment où s'effondre le communisme dans toute l'Europe de l'Est. Nous avons vu comment un tel environnement a pu peser sur la conception du film *L'Orchestre rouge*. Il en reste une oeuvre positive par rapport à la résistance des communistes, mais sans insister sur l'engagement idéologique qui était primordial au moment de la guerre elle-même.

De façon générale, dans l'historiographie de la Résistance, des effets de balancier ont fait que la place des communistes est minorée indûment, rappellent Jean-Pierre Azéma et François Bédarida[109]. Les années 1939-1941, les années problèmes des communistes, avaient fait l'objet d'un colloque en 1983 dont les actes furent publiés en 1986[110]. Au cinéma, il n'y a guère que le film *Pétain* de Jean Marboeuf pour rappeler l'attitude des communistes pendant cette période, ainsi que le désarroi des

---

109. Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, « L'historisation de la Résistance », p. 25.

110. Jean-Pierre Azéma, Antoine Prost, Jean-Pierre Rioux, dir., *Le Parti communiste français des années sombres 1938-1941*, Paris, Seuil, 1986.

militants. La décennie avait toutefois été marquée par la controverse autour du film documentaire pour la télévision *Des terroristes à la retraite* de Mosco[111]. Que ce soit au début ou à la fin de l'Occupation, le Parti communiste semblait ne jamais sortir des eaux troubles.

La géographie de la guerre se transforme et constitue un élément important des films de cette décennie 1984-1993. Elle est transformée dans l'espace et dans le temps. A l'extension des territoires touchés par la guerre s'ajoute le recul vers les années 1930. C'est l'Espagne dans *Le Sang des autres*; Stalingrad dans *Blanche et Marie*; l'Autriche nazie dans *De guerre lasse*; la contribution américaine dans *Mon ami le traître*; toute l'Europe en guerre dans *L'Orchestre rouge*; l'entrée en Allemagne dans *La Neige et le feu*. C'est désormais la compréhension de la guerre en termes idéologiques qui domine. La vision gaullienne du conflit est bel et bien chose du passé.

Mis à part *Libera me*, qui est un essai d'avant-garde, les films sont de facture cinématographique classique, quand ils n'ont pas cédé à la tentation télévisuelle - images moins complexes, rythme plus rapide, plans rapprochés. Cependant, après les grands déploiement des années 1960, les essais intellectuels et esthétiques des années 1970, les outrances de la parodie dans *Papy fait de la Résistance*, c'est la sobriété qui l'emporte.

---

111. *Des terroristes à la retraite* (Mosco, 1983-1985, couleurs, 83 minutes). Copie VHS (SECAM) du Centre Pompidou. Aussi à la Vidéothèque de Paris, VDP3395.

Sur le plan formel, la recherche de cette sobriété s'exprime dans le choix chromatique. Les dominantes bleues, grises, brunes, donnent des couleurs qui s'approchent du noir et blanc. C'est une démarche précise chez Louis Malle (*Au revoir les enfants*), Claude Chabrol (*Le Sang des autres*) et Alain Cavalier (*Libera me*) qui retrouvent dans cette palette la quintessence de ces années qu'on dit noires. La démarche est moins explicite chez d'autres cinéastes, mais le résultat est ressemblant dans *L'Orchestre rouge, Mon ami le traître, Natalia* et *Uranus*. Ce n'est pas un phénomène particulièrement français, pensons à des films comme *Europa* de Lars von Trier (Danemark, 1991) ou *Schindler's List* de Steven Spielberg (États-Unis, 1993). En partant à la rencontre des années de la Deuxième Guerre mondiale, tous sont à la recherche d'une certaine lumière et elle est plus juste en vision monochrome. C'est le clair-obscur, le *chiaroscuro* des peintres qui jouaient de la lumière bien avant l'invention de la photographie et du cinéma[112].

Ce bilan serait incomplet sans la mention du film documentaire télévisuel de Pierre Beuchot, *Cinéma de l'ombre* [113], qui fait un survol de la représentation de la Résistance au cinéma. Composé d'extraits de films et d'entrevues, il se structure autour des intertitres suivants :

1. L'après-guerre, du témoignage à la chanson de geste.

---

112. A cause du cinéma, l'historienne de l'art Anne Hollander pense que notre appréciation des peintres anciens a changé. Certains ont acquis une faveur encore plus grande auprès du public au XX^{e} siècle en partie parce qu'ils ont privilégié la lumière plutôt que la forme, parce qu'ils se sont intéressé aux liens entre la lumière et la vision. Par exemple Vermeer, Rembrandt, Chardin, Velásquez. (*Moving Pictures*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 38-39).

113. *Cinéma de l'ombre* (Pierre Beuchot, INA et Antenne 2, 1984, nb et couleurs, 76 minutes). Copie VHS (SECAM) de la Vidéothèque de Paris, VDP3403.

2. Les années cinquante. Le temps des doutes.
3. 1958-1968. Dix ans de grande évasion.
4. 1971. Un mythe ébranlé...

Cinéma de l'ombre veut se terminer sur une note moins sombre que « l'irrésistible usure du temps » et un extrait de *Judith Therpauve*, sorti en 1978, en choisissant plutôt sa séquence finale dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson et un intertitre qui annonce que « Le vent souffle où il veut ». On se souviendra que c'était le sous-titre du film de Bresson. Pierre Beuchot n'a pas voulu finir sur les films des années 1980 qu'il cite au tout début de son documentaire : *Le Dernier métro* (François Truffaut, 1981), *Le Sang des autres* (Claude Chabrol, 1983-1984) et *Papy fait de la Résistance* (1983). Ce dernier film était une vision assez déconcertante de la Résistance et de son souvenir. Néanmoins, l'ensemble du documentaire de Beuchot laisse le spectateur sur un bilan de déliquescence de la Résistance, malgré la fenêtre ouverte sur « le vent [qui] souffle où il veut ». Dix ans plus tard, ce n'est plus le bilan que nous en tirons. Les oeuvres cinématographiques qui sont venues depuis ont su tenir compte des difficultés et des zones grises tout en réitérant l'exigence du parcours des résistants.

Bilan historiographique

La production historique des 10 dernières années est importante, tant pour la connaissance des fascismes et de Vichy, que pour celle de la Résistance. Une démarche riche de nouvelles

problématiques s'affirme dans *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, dont la publication des volumes commence en 1984 pour s'étendre jusqu'en 1992. La grande biographie du général de Gaulle, par Jean Lacouture, paraît entre 1984 et 1986. Toutefois, en ce qui concerne l'histoire de la Résistance, la coupure essentielle nous apparaît être la sortie du premier tome de la monumentale biographie de Jean Moulin par Daniel Cordier, *Jean Moulin. L'Inconnu du Panthéon*, chez JC Lattès, en 1989. Elle rompt avec l'hégémonie du témoignage, lui tourne le dos même, au grand dam de nombreux résistants. Travail fondé sur les documents d'archives, une des révélations de Cordier, et non la moindre, est la présentation des idées d'Henri Frenay qui avait écrit un manifeste sympathique à la Révolution nationale en novembre 1940.

Dans la foulée du documentaire *Des terroristes à la retraite* qui incitent les témoins et les historiens à revisiter cet épisode de la Résistance communiste, trois ouvrages importants sortent en 1989[114].

A partir du début des années 1990, un grand projet de recherches naît à l'initiative de Pierre Laborie et de Jean-Marie Guillon. C'est celui de remettre sur le métier l'histoire de la Résistance dans le but d'aboutir à un renouvellement historiographique complet en se tournant vers la Résistance vue d'en

---

114.Boris Holban, *Testament. Après 45 ans de silence, le chef des FTP-MOI de Paris parle...*, Paris, Calmann-Lévy, 1989; Stéphane Courtois, Denis Peschanski et Adam Rayski, *Le Sang de l'étranger. Les immigrés de la MOI dans la Résistance*, Paris, Fayard, 1989; Karel Bartosek, René Gallisot et Denis Peschanski, dir., *De l'exil à la Résistance. Réfugiés et immigrés d'Europe centrale en France 1933-1945*, Presses Universitaires de Vincennes/Arcantère, 1989.

bas, en multipliant les recherches régionales et en privilégiant la diversité des angles de vue[115]. Ce vaste projet est allé de l'avant et s'est adjoint la collaboration du Centre d'études et de recherches de la Seconde Guerre mondiale de Bruxelles. En date de l'été de 1996, cinq colloques ont déjà eu lieu et les Actes de quatre d'entre eux ont été publiés (voir *supra*, p. 9, note 11).

Il s'agit donc d'un effort considérable accompli en trois années, sans négliger des pistes plus difficiles, telle celle qu'avait ouverte Daniel Cordier en 1989 au sujet des débuts de la Résistance en zone sud. Ainsi, en novembre 1995, Laurent Douzou et Denis Peschanski ont pu présenter le résultat de leur enquête « Les premiers résistants face à l'hypothèque Vichy (1940-1942)[116] ». La multiplication des études régionales et la prise en compte du cadre régional dans des études d'ensemble raffinent toujours plus notre compréhension des événements et des attitudes. Citons pour exemples *L'Opinion française sous Vichy* (1990) de Pierre Laborie, *Les Libérations de la France* (1993) de J.-P. Azéma et Olivier Wieviorka, *Vivre et survivre en France 1939-1947* (1995) de Dominique Veillon. Sous sa direction a également été publié un numéro thématique des *Cahiers de l'IHTP* (mai 1996) intitulé *Le Temps des restrictions en France (1939-1949).* L'ensemble de ces travaux représente un apport essentiel à l'histoire de la Résistance, et l'objectif de

---

115.Laurent Douzou et Dominique Veillon, « La Résistance et les Français. Projet de colloques sur la Résistance », *Le Bulletin de l'IHTP*, n° 52, juin 1993, p. 23-24.

116.Laurent Douzou et Denis Peschanski, « Les premiers résistants face à l'hypothèque Vichy (1940-1942) », *La Résistance et les Français : Villes, centres et logiques de décision*, IHTP, 1995, p. 427-446.

renouvellement historiographique est atteint. Cet effort continue. Les voies de recherches préconisées au départ ont porté fruits.

Néanmoins, la production antérieure avait largement contribué à la connaissance historique de la Résistance, et la mutation des sources, de l'oral à l'écrit, due à l'ouverture de nouvelles archives, ne doit pas faire oublier que, pour les résistants de la base, parfois bien peu de traces écrites subsistent. Daniel Cordier, champion du document écrit, le notait lui-même lorsqu'est venu le temps d'écrire ses Mémoires. La tâche de rassemblement des sources pour sa biographie de Moulin, aussi ardue fut-elle, était possible par l'importance de Jean Moulin lui-même dans la hiérarchie de la Résistance. Si la mémoire est défaillante et les témoins peu fiables, il n'en demeure pas moins ce constat :

> [...] mon activité se situe à un niveau qui se distingue par l'absence de documents et même de témoignages. Mes camarades et moi n'avons pratiquement jamais été interrogés par les historiens, après la guerre[117].

Il faut alors s'appuyer sur « une ronde de fragments » comme l'écrivait Maurice Clavel, car le passé est la rencontre de nos récits. « J'avance dans le palais de Mémoire et il s'emplit de ce que j'y découvre et suscite. J'accueille et je crée à la fois[118]. »

117.Daniel Cordier, « Histoire et 'Mémoires' », *in Mémoire et Histoire : la Résistance*, p. 307.

118.Maurice Clavel, *Le Temps de Chartres*, Paris, Julliard, 1960, p. 23, 57, 204.

Les années 1989-1995 correspondent au cinquantenaire de la Deuxième Guerre mondiale. Certaines des pistes envisagées par Pierre Nora et ses lieux de mémoire, et par Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie au seuil de la série de colloques sur la Résistance, ont mené à un nouvel intérêt pour l'image prise au sens large du terme. Image photographique et cinématographique; image littéraire; image mentale. Prenons pour exemple la thèse de Sylvie Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (1993), ou l'ouvrage édité sous la direction de H.R. Kedward et Nancy Wood, *The Liberation of France. Image and Event* (1995). Ce dernier titre nous amène à jeter un coup d'oeil à l'historiographie anglo-américaine des récentes études sur la France.

Ainsi Roderick Kedward, que nous venons de citer, a entrepris plusieurs études sur Vichy et la Résistance en France, dont ses derniers ouvrages *Vichy France and the Resistance : Culture and Ideology* en 1985 et *In Search of the Maquis* en 1993. Avec *Choices in Vichy France : the French under Nazi Occupation* (1986), John Sweets avait donné une étude ciblée de la région de Clermont-Ferrand. John Hellman a publié une étude sur l'école des cadres d'Uriage, *The Knight-Monks of Vichy France : Uriage, 1940-1945* (1993). En ce qui a trait à la Résistance, cette dernière étude permet de saisir quelles idées, chères à la Révolution nationale de Vichy, mais également profondément ancrées dans la population française, imprégnaient également les premiers groupes de Résistance de la zone sud. Robert Gildea les saisit dans la longue durée avec son ouvrage *The Past in French History* (1994).

Nous terminerons ce bilan historiographique sur la dernière initiative dans ce champ de recherche. Elle vient de l'Université de Westminster, à Londres, et se propose d'examiner les relations entre la guerre et la culture en France durant la période 1914-1964, soit de la Première Guerre mondiale à la décolonisation. Ce *Group for War and Culture Studies*, né à la fin de l'année 1995, va donc, dans les mois et les années à venir, développer encore davantage ce domaine. L'université de Harvard, aux États-Unis, avait également tenu un séminaire, en 1995, sur un sujet similaire : « War and Memory : Postwar Representations of World War II and the Occupation in France ». Les contributions anglo-américaines, que ce soient des livres, des colloques ou des films, posent un regard différent sur ces événements, et il serait dommage de ne pas les inclure. Ce travail a examiné le regard des cinéastes français sur la France; il reste un large champ ouvert à l'étude des regards étrangers sur la France.

Conclusion

Au terme de ces 50 années écoulées depuis la guerre, un voyage dans le passé, le souvenir et l'imaginaire de la Résistance française au cinéma permet de discerner quelques points d'intérêt. D'autres travaux, thèses ou articles avaient déjà apporté des éléments de réflexion qui sont présentés dans ce travail. Voyons ce qui peut enrichir la connaissance du sujet en dressant l'inventaire des bilans cinématographique et historiographique concluant chaque chapitre. Ils permettent la modulation plus précise du rythme des échanges entre le cinéma et l'histoire. L'examen de la filmographie du point de vue des résistantes a donné des résultats intéressants et a permis de comprendre l'impact de la représentation des résistants sur celle de la Résistance. Certaines questions restent en suspens, mais ce parcours se voulait une contribution à la définition du lien entre représentation filmique et mémoire collective.

L'inventaire des bilans

Comme prévu au départ de ce travail, nous avons établi pour chaque période, chaque chapitre, un bilan cinématographique et historiographique. De prime abord, ces bilans permettent de moduler plus précisément le rythme de l'évolution des échanges entre les champs cinéma et histoire. Ils permettent également de noter la constance des sources privilégiées par les cinéastes.

1. 1944-1946

Au cours de cette période, le rôle du cinéma a été largement évoqué. Comme le rappelle Edward Lowry, les problèmes auxquels l'industrie cinématographique doit alors faire face ne sont pas seulement économiques, mais touchent également à des questions philosophiques et sociales ayant des implications nationales et morales[1]. De façon générale, le rôle du cinéma est conçu dans la tradition critique de sa mission par rapport à l'histoire, c'est-à-dire éduquer. Mais, sa mission ne s'arrête pas là.

La période de l'immédiat après-guerre a rapidement établi la volonté d'utiliser le cinéma pour créer des images qui deviendront autant de documents historiques. Prétention qui paraît illusoire aujourd'hui, mais qui a nourri toute une part de la réflexion autour du cinéma au moment où la guerre s'est achevée. La nature singulière de la Résistance intérieure, la rareté et l'incertitude concernant ses sources écrites, la mission historique et sociale attribuée au cinéma - et ce dès les débuts du cinématographe -, les publics sans précédent qui fréquentent alors les salles, tous ces éléments contribuent à nourrir l'ambition de créer des sources historiques par le cinéma. De là l'insistance sur le *documentaire reconstitué* ou des parties de films qui s'apparentent au documentaire et leur confèrent une valeur ajoutée. Georges Sadoul écrit que « *La Bataille*

1.Edward Lowry, *The Filmology Movement and Film Study in France*, p. 21.

du rail est un témoignage pour l'historien[2]. » Ce rôle présumé donne la clef de la critique cinématographique et de ses difficultés à apprécier la production des films de fiction, ces brèves synthèses émotionnelles, hors des paramètres de l'authenticité, de la vérité qu'elle attribue généralement au film documentaire.

Avant même que la Libération ne soit une réalité, la barre avait été placée haute : rechercher une éloquence sobre, la vérité, l'art; fuir l'anecdote, les poncifs, les invraisemblances. Espoirs, craintes, déceptions, sont le lot quotidien rapporté par les critiques. Leur vision va servir à cataloguer, une fois pour toutes, la production de 1944-1946.

L'évaluation subséquente de cette production des films de fiction d'après-guerre, comme vision apaisante de l'histoire récente de la France, est acquise si on l'entend dans la redécouverte du troisième terme de la trilogie républicaine, la fraternité, incarnée dans la réconciliation et l'unité nationale. Si elle est entendue dans le sens d'une production de facilité en regard de la complexité de la Résistance, il faut rejetter cette évaluation, car elle ne tient compte ni des premiers jalons de la définition de la Résistance posés par les résistants eux-mêmes, et ils se définissent d'abord par l'action, ni des sources auxquelles peuvent recourir les cinéastes en 1944 et 1945.

2.Georges Sadoul, « Témoignages photographiques et cinématographiques », *in* Charles Samaran, dir., *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1401.

Ces sources, les voici : témoignages, récits dans la presse, souvenirs, actualités cinématographiques, courts, moyens et longs métrages documentaires français ou étrangers, émissions de radio. Les premières sources, qui sont écrites, correspondent à des structures narratives intéressantes pour le cinéma de fiction. Les émissions de radio ont également privilégié ces sources pour l'écriture dramatique et documentaire. Les sources visuelles, actualités et films de montage, sont soumises à l'événement, à l'action. Les essais historiques partiels se comptent sur les doigts d'une main. En 1946, le ministère de l'Information donne le titre d'*Esquisse d'une histoire de la Résistance française* aux deux opuscules qu'il publie afin de donner une première vue d'ensemble. Ces choix pèsent sur la conception des films.

Le film va tout de suite aux résistants de la base. Les témoignages représentent une source constante tout au long des 50 années écoulées depuis la guerre, mais ils règnent presque sans partage dans l'immédiat après-guerre, surtout en ce qui concerne la Résistance intérieure. Ainsi, à la Libération, ils sont essentiels à l'histoire de la Résistance et largement diffusés. Par contre, lorsque le cinéma s'en empare, le récit cinématographique fond les témoignages individuels dans une représentation de la Résistance qui privilégie l'image de masse.

Les valeurs mises en avant sont le patriotisme, la solidarité, l'esprit de corps (les cheminots), l'énergie, le courage, l'audace, l'esprit de sacrifice. Le patriotisme permet de rassembler de la

gauche à la droite anti-républicaine. Le phénomène Résistance, spécifique à la Deuxième Guerre mondiale, est perçu comme l'expression de valeurs positives et absolues. Contrairement à la Première Guerre mondiale, la justesse du conflit contre l'Allemagne hitlérienne est largement fondée et acceptée.

La sortie de *La Bataille du rail* en janvier 1946 impose, par sa qualité formelle et son intensité, son poids esthétique et émotionnel à tous les films qui vont suivre. En ce qui concerne la résistance des cheminots, on peut même dire que ce film fonde l'histoire, car il devance l'étude du sujet en tant qu'objet historique, et met en place une interprétation de l'ampleur et des formes de l'engagement qui fut le leur. Avant lui, seuls trois longs métrages avaient pris l'affiche, dont une allégorie historique. Une douzaine de nouveaux films l'ont suivi sur les écrans avant la fin de l'année. A ceux-là, on reproche leur contenu fourre-tout, leurs intrigues attendues, leurs anecdotes, leur forme classique.

Aujourd'hui, les historiens parlent d'une coupure moins nette entre Résistance civile et militaire au fur et à mesure que la guerre évolue; ils parlent de fluidité entre la Résistance en ville et à la campagne; personne ne s'étonne qu'un résistant ait appartenu à plus d'un groupe ou mouvement ou fut sollicité pour des tâches variées. Le fourre-tout n'était pas si éloigné de la réalité.

En revanche, que la somme de cette production n'équivale qu'à une vision apaisante est faux. Répéter cette interprétation, c'est

accorder plus d'importance aux choix de la critique et du public qu'aux films eux-mêmes. Pour saisir toutes les questions alors posées, il faut sans cesse retourner aux films. Une vision plus dérangeante et critique existe, entendons une vision qui inclut la question politique et éthique, et nuance l'interprétation apaisante d'une nation en guerre, mais elle ne prévaut pas. A ce lot appartiennent *Vive la liberté!*, *Jéricho*, *Un ami viendra ce soir*, *Patrie*, *Les Portes de la nuit*. Certains de ces films ont été mal accueillis au moment de leur sortie commerciale, en 1946, mais leur analyse empêche de concourir encore davantage, *a posteriori*, à leur mise à l'écart, sinon à leur oubli. La vision pacificatrice n'a pas été qu'un choix politique privilégié d'en haut par le jeu des censures, mais également un choix de société, critique et public contribuant à sa domination par leur rejet des visions dérangeantes.

2. 1947-1952

Cette période est caractérisée par une importante diminution de la production de films et de livres sur la guerre et la Résistance. Le foisonnement de la période intiale tend à laisser la place à une vision plus ordonnée. Au cinéma, les adaptations sont plus nombreuses. La médiation de l'écriture donne une mise en forme déjà finie. De la même façon, le discours historique écrit s'organise. L'histoire de la Résistance extérieure est documentée par des archives écrites qui s'apparentent à des archives gouvernementales. Elles émanent des organismes centraux de la Résistance et des embryons gouvernementaux qui se sont développés

à Londres et Alger. L'histoire de la Résistance intérieure continue d'être surtout documentée par des témoignages. Cette production individuelle est souvent rejetée comme non significative ou trop romanesque. Ce sera la difficulté majeure de l'histoire des maquis. Le résultat global est que la Résistance institutionnelle s'en trouve privilégiée, tant sur le plan historiographique que sur le plan cinématographique.

Le tassement sur deux axes, gaulliste et communiste, se confirme. La complexité de la Résistance se révèle. Les perspectives s'élargissent vers les militaires de la Résistance française extérieure (Londres et Alger) et la Résistance extérieure étrangère (Norvège). Au cinéma, la Résistance intérieure est moins bien vue que la Résistance extérieure. Cette image se trouve confirmée par la hiérarchie résistante qui se met en place et se présente ainsi : Forces françaises libres (FFL), Forces françaises combattantes (FFC), Forces françaises de l'intérieur (FFI), Résistance intérieure. Les centres névralgiques, Londres et Alger, sont également à l'extérieur. Les forces armées sont réinvesties de prestige, au cinéma et dans les livres. Les valeurs militaires sont particulièrement prisées : esprit de corps, camaraderie virile, sens hiérarchique, sens du devoir.

La plongée intérieure du *Silence de la mer* se démarque du lot. Ici, point n'est besoin de hiérarchie ou de centre névralgique. L'adaptation cinématographique a changé les rapports entre les personnages, et le propos du livre de Vercors, qui était de mettre

en garde contre la séduction de la collaboration, est devenu le reflet d'une réalité où chacun, seul avec sa conscience et ses moyens, sans quitter le territoire, a pu choisir la dignité. La tendance à l'individualisation est très présente au cinéma, alors que la tendance contraire prévaut dans l'historiographie. Délaissant les témoignages et les récits individuels, les ouvrages se tournent vers les organismes centraux.

Fiction n'est pas antonyme de rigueur, et c'est cette qualité qu'appellent de leurs voeux tant la critique cinématographique que les résistants. Deux expériences cinématographiques seront conçues dans cette optique : *Le Silence de la mer* en 1949 et *Un condamné à mort s'est échappé* en 1956. Deux adaptations intimement liées à la forme de récit choisie par les auteurs, qui est respectée par les cinéastes dans le scénario et l'image cinématographique. La réception positive, par la critique et plus encore par les résistants eux-mêmes, de ces deux films et des quelques autres qui se situeront dans ce droit fil, incite à penser que la Résistance se conçoit autrement que comme un épisode de la guerre parmi d'autres et exige une dimension supplémentaire, un certain degré d'abstraction. Le maître mot est sobriété et, depuis la Libération, il n'a cessé d'être mis en avant. C'est une recherche de l'esprit de résistance, recherche difficile et entravée par l'exigence du sujet et de sa représentation.

3. 1953-1957

Voici une période singulière pendant laquelle la filmographie de la Résistance s'incarne dans une épure cinématographique : *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson. Ce long métrage met en place une logique intemporelle, pose le refus comme principe directeur et, à partir de lui, donne sens et forme à l'esprit qui inspire l'action. Il propose une image du résistant qui va au-delà de son « appartenance historique », pour reprendre le terme de François Vinneuil. Cet idéal cadre mal avec les circonstances de la sortie du film, les troubles en Algérie.

Cette volonté de dépassement des clivages politiques dans le but de réaffirmer le point d'origine de la Résistance, c'est-à-dire la révolte, est également présente dans les écrits de l'époque. Des textes importants se portent à la défense de la Résistance. Pensons à ceux de Jean Cassou, de Jean Guéhenno, d'Alban Vistel. Film et essais servent un ressaisissement du propos sur la Résistance. La révolte morale en est l'essence.

A la fin des années 1950, la bibliographie de la Résistance est encore parcellaire, quoique paraissent quelques grandes études et les Mémoires de figures importantes, dont de Gaulle. Un point de vue peu exploré est celui de la petite presse résistante, qui contribue à l'historiographie en ne dédaignant pas l'histoire locale et régionale.

Une des caractéristiques de la période, l'individualisation, est un phénomène qui s'exprime à l'intérieur et à l'extérieur du film. C'est le choix du personnage, l'individu dans la guerre; c'est le choix du cinéaste, l'individu en tant qu'auteur dans la foulée de la transformation de la critique cinématographique. C'est donc l'ensemble du champ cinématographique qui est touché par cette personnalisation. En amont se trouvent les réflexions critiques d'André Bazin sur l'oeuvre individuelle et le développement d'un style.

4. 1958-1971

La résurgence du thème de la Résistance au cinéma est concomitante de l'augmentation des publications, mais les lignes de force ne coïncident pas en tous points. Si les années 1960 voient le sommet tant de l'historiographie que de la mémoire gaulliste au cinéma, l'arrivée des femmes résistantes comme personnages principaux ne correspond pas à une avancée historiographique. Les travaux historiques témoignent d'une nette volonté d'historisation du sujet Résistance.

Vichy et son poids institutionnel ont déjà pris leur place, cinématographiquement parlant, lorsque *Le Chagrin et la pitié* en expose tout le poids social. L'idée que Vichy soit source de confusion, présente dès 1946 dans *Vive la liberté!*, est reprise à la fin des années 1950. Elle ne touche pas seulement la population en général, mais a pu égarer des résistants (*Marie-Octobre*) et des

militaires (*Normandie-Niemen*). Au début des années 1960, la confusion s'est dissipée et Vichy passe totalement à l'ennemi. C'est *Le Chagrin et la pitié* qui va être à l'origine d'une véritable révision historique. Toutefois, la reconnaissance de Vichy s'étant mise en place tout au long de la décennie, ce fil conducteur inattendu permet de mieux évaluer la part de la nouveauté formelle du *Chagrin et la pitié*. Dans l'intensité du choc ressenti lors de la diffusion du film de Marcel Ophuls, il y a sa façon de concevoir le film documentaire et son utilisation des témoignages directs.

Le champ cinématographique est profondément bouleversé pendant les années 1960. Les mutations se font sentir tant sur le plan formel que sur le plan technique, social et intellectuel. Les responsables sont les critiques, passés cinéastes de la Nouvelle Vague, les équipements légers de prises de vues et d'enregistrement sonore, le développement des réseaux parallèles de distribution, l'impact grandissant de la télévision et, finalement, les courants intellectuels - structuralisme et marxisme - qui irriguent la critique cinématographique.

Pour la filmographie de la Résistance, la fluidité des échanges entre écriture historique et cinéma reste fondée sur le récit, les témoignages et les souvenirs. La résurgence du thème au cinéma montre surtout la Résistance intérieure organisée en liaison avec Londres, et surtout les réseaux et le renseignement. Les comédies affirment plus fortement encore la Résistance gaulliste dirigée de l'extérieur. Les filières d'évasion sont de plus en plus

montrées, et plusieurs femmes sont associées à cette forme de résistance. Les maquis projette une image plus positive. Par contre, le récit du film s'inscrit plus souvent entièrement dans la période de l'occupation.

Le patriotisme continue d'être un motif d'action, mais d'autres motivations sont abordées. La liberté et la dignité sont de plus en plus les objets de la lutte, et de nouveaux facteurs entraînent l'engagement, tel le réseau familial ou la complicité à l'intérieur d'un couple. L'engagement nettement politique reste cependant en retrait tant que la guerre d'Algérie n'est pas terminée. Les enjeux du moment sont d'ailleurs perçus en termes politiques, et ceci explique une certaine indifférence envers des thèmes qui permettent néanmoins une compréhension nouvelle des années de guerre : l'évocation du rôle de Vichy et la place plus significative accordée aux femmes qui accentue ainsi le caractère civil d'une grande partie de la Résistance. L'image même de la Résistance s'en trouve renouvelée.

De façon générale, la Résistance extérieure, surtout militaire, continue de percevoir le conflit en termes nationaux, alors que la Résistance intérieure, surtout celle de gauche, insiste sur l'humanisme dans un net mouvement de distanciation par rapport à l'historiographie gaulliste. Les approches qui relèvent de la catégorie sociale, c'est-à-dire la mise en scène de lycéens et d'étudiants, sont plus présentes dans la petite presse résistante.

Henri Michel demande aux acteurs et aux témoins d'aller au-delà des souvenirs, de tenter des essais, des bilans, des monographies, bref, de devenir historiens eux-mêmes. A mesure que les études se font plus ambitieuses et tentent justement de parvenir à une synthèse, la fluidité des échanges entre histoire et cinéma devient plus difficile. Le récit reste encore la forme la plus appréciée au cinéma, mais l'acuité du débat historique provoqué par *Le Chagrin et la pitié* place les cinéastes, surtout ceux de gauche, dans l'axe d'une démarche historienne qui portera fruits dans la période suivante, au coeur même de la fiction cinématographique.

5. 1972-1983

Cette période montre une concordance des temps forts entre cinématographie et historiographie : à l'apparition obsessionnelle de la face sombre de l'Occupation correspondent les travaux sur la France de Vichy; le réveil de la mémoire juive est un phénomène global; à la représentation de la Résistance communiste et immigrée correspond l'élargissement des perspectives dans l'histoire de la Résistance.

Le cinéma de fiction aborde l'adaptation d'ouvrages non romanesques, comme c'est le cas pour *Section spéciale*. L'antifascisme devient un axe important au cinéma et a l'avantage d'être un enjeu clair. Contrairement au patriotisme, il n'appartient qu'à la Résistance. Les nouveaux cinéastes qui ont tenté l'expérience de l'adaptation non romanesque ont souvent été

condamnés à des audiences limitées. Leurs films, qui se concevaient également comme des essais cinématographiques nourris des théories brechtiennes sur le théâtre, n'ont pas l'attrait grand public des fictions traditionnelles, et ces dernières penchent plutôt du côté de la mode rétro.

La télévision se présente désormais comme un relais privilégié. Plusieurs résistants reportent leurs espoirs sur elle, c'est du moins ce qui ressort du dépouillement de la petite presse résistante. La télévision a toutefois tendance à se consacrer davantage à la Résistance gaulliste et aux institutions clandestines, véritables embryons gouvernementaux. En revanche, du point de vue historiographique, c'est la mémoire gaulliste qui fait les frais de l'élargissement des perspectives de l'histoire de la Résistance.

La hiérarchie des sources fondamentales est bouleversée par les développements de l'histoire orale. Dans la foulée de ce renouvellement, les témoignages vont également transformer l'approche de certains cinéastes face à l'histoire. Frank Cassenti conçoit ainsi le témoignage comme une contre-histoire.

En histoire des femmes, les années 1970 marquent également un tournant. Les nouveaux axes privilégiés se déploient dans la longue durée, dans les paramètres de l'histoire sociale et de l'histoire des mentalités. Le cinéma est également touché par la longue durée, alors que l'événement de la guerre est reporté dans un continuum

historique qui va de l'avant-guerre à un lointain après-guerre. Cette stratégie narrative du temps long est caractéristique de la période 1972-1983.

6. 1984-1993

Cette période voit enfin conciliés l'univers de la vie privée et l'univers de la Résistance. C'est le regard sur la guerre du point de vue des femmes qui réussit cette fusion nécessaire à la pérennité de la Résistance. Cette vision essentiellement civile permet d'élargir la définition de la Résistance et, ultérieurement, hommes et femmes pourront affirmer des formes d'action longtemps négligées ayant des motivations religieuses ou humanitaires. Dans les années 1980 et 1990, la démarche didactique est de plus en plus évoquée. Le cinéma a un rôle de transmission de l'histoire. Dans cette histoire, ce ne sont pas seulement les faits, mais bien la faculté de résistance qu'il faut entretenir par la mémoire.

La transformation de la géographie de la guerre signale la fin de la vision gaullienne de la guerre de Trente Ans. La Résistance communiste est très présente, comme dans la décennie précédente, mais le discours politique le plus marqué la désavantage. Ce phénomène est également perceptible dans l'historiographie et coïncide avec l'effondrement du communisme en Europe de l'Est. Les communistes sont également sur le devant de la scène avec le film documentaire de Mosco, *Des terroristes à la retraite*. Comme pour *Le Chagrin et la pitié* en son temps, le film de Mosco va être à

l'origine de nouvelles études historiques sur la question qu'il a soulevée, c'est-à-dire le sort des immigrés dans la Résistance communiste.

Du point de vue historiographique, les coupures essentielles restent la biographie de Jean Moulin par Daniel Cordier, étude qui rompt l'hégémonie du témoignage, et l'ensemble des travaux de Pierre Nora sur les lieux de mémoire, études qui dépassent les seules sources traditionnelles, écrites ou orales. C'est dans le contexte de l'étude de la mémoire que l'image réussit à s'intégrer de plain-pied dans les recherches historiques. La mémoire accapare des vecteurs divers et, après les premiers travaux établissant le lien entre les champs histoire et cinéma, les travaux sur la mémoire historique ont contribué à rendre l'image de plus en plus présente, en poussant les historiens vers des « lieux de mémoire » qu'ils ne fréquentaient guère de façon assidue.

Sur le plan cinématographique, ce qui attire l'attention est la recherche constante du noir et blanc ou des palettes froides qui renvoient à une esthétique sobre. Depuis 1944, le cinéma a exprimé l'Occupation et la Libération par des luminosités différentes, autant dans les films en noir et blanc que dans le jeu chromatique des films en couleurs. Au-delà de l'histoire, du récit, l'opposition obscurité-lumière symbolise la sortie des ténèbres; une époque sombre est suivie d'une époque lumineuse, pure et régénérée. La lumière est aussi symbole de l'esprit, riche association qui nourrit toute la symbolique religieuse. De la même façon, la lumière reste

l'élément symbolique le plus prégnant de cette filmographie. Le film lui-même est effet de lumière et de vision, et les événements de l'Occupation et de la Libération se prêtent admirablement à cette utilisation emblématique de ce qui constitue l'essence même du cinéma.

****

Image des résistantes : image de la Résistance

La représentation des résistants a un effet sur la représentation de la Résistance. L'examen de la filmographie du point de vue des résistantes est rapidement apparu intéressant. Cette approche révèle dès l'abord une chronologie différenciée, car contrairement aux hommes qui, dès l'après-guerre, appartiennent à toutes les tranches d'âges et à tous les milieux, les résistantes ne sont représentées que par quelques catégories qui arrivent à l'écran dans une chronologie longue.

Déjà présente dès l'après-guerre, la jeune femme célibataire, souvent agent de liaison, exposée à tous les dangers, parfois aussi saboteuse ou exécutrice, est un personnage qui affirme le parti pris de l'action. Ce choix pèse sur les formes de Résistance montrées à l'écran. L'action renvoie à une Résistance combative, spectaculaire et mobile, donc facilement transposable dans un récit cinématographique.

L'arrivée des femmes et des mères de familles comme personnages principaux se situe au tournant des années 1950-1960. Ces femmes sont associées à des formes de Résistance plus sédentaires, tels les relais des filières d'évasion, l'aide aux clandestins et aux réfugiés, la presse clandestine, le camouflage du matériel. Le poids de la vie quotidienne - assurer le gîte et le couvert, l'habillement et les soins médicaux - intéresse peu alors que ces formes de Résistance sont vitales à la survie au jour le jour des clandestins. Les femmes elles-mêmes ont minimisé l'importance de ces tâches.

Finalement, c'est dans les années 1980 que se retrouvent ensemble à l'écran plusieurs générations de résistantes. Avec elles, les motivations vont changer. Non pas que les valeurs qui étaient mises en avant, le patriotisme et l'honneur, le courage et la solidarité, disparaissent, mais d'autres motivations, parfois plus personnelles, les côtoient, et d'autres valeurs, souvent morales et humanistes, se font sentir. Les gestes aussi ne seront plus tout à fait les mêmes. Du fait spectaculaire, de l'action armée, du coup de main, les choses vont devenir plus discrètes, souterraines, s'imbriquer dans les difficultés de la vie quotidienne. Le passage s'effectue vers la lutte pour le droit à la liberté et à la dignité. D'autres facteurs y contribuent, comme la représentation de Vichy et l'évolution vers une interprétation idéologique de la guerre.

L'antifascisme et la défense des droits humains deviendront les thèmes majeurs à partir des années 1970, au moment où la mode

rétro - fondée sur une interprétation politique - est un facteur de division. Pendant ces années, les films qui montrent la Résistance communiste sont plus attentifs à l'analyse de la participation et de la représentation des résistantes, mais il n'y a pas d'ouvrières, et la tendance à long terme reste centrée sur la bourgeoisie. Certains cinéastes sont pourtant engagés auprès des communistes, pensons à René Gilson ou Frank Cassenti, mais l'axe qui domine leurs films est l'antifascisme, pas la lutte des classes. C'est justement en vue de dépasser cette image que Jacques Renard a situé son film, *Blanche et Marie*, dans un milieu ouvrier. Ce choix correspond à son histoire familiale, mais il avait également l'intention de renouer avec le cinéma de l'immédiat après-guerre qui avait montré les ouvriers.

La présence plus importante des résistantes contribue à accentuer le caractère civil d'une grande partie de la Résistance. L'introduction des préoccupations de la vie quotidienne ramène le monde des résistants vers celui des simples mortels. Cette présence est un jalon discret, mais efficace, du renouvellement de l'image des résistants et de la Résistance. Un fondu enchaîné particulièrement réussi. Ainsi s'est accomplie la conciliation de l'univers de la vie privée et de celui de la Résistance, conciliation essentielle à la pérennité de cette dernière.

Le cinéma est souvent analysé selon une grille politique, mais l'examen de la filmographie depuis le point de vue des résistantes permet de dégager l'analyse de la représentation cinématographique

de la Résistance des seules dimensions politiques ou militaires et contribue à rétablir toute la complexité des motivations et des actes. La Résistance, mouvement civil et militaire à la fois, a peu changé la représentation cinématographique des femmes dans la guerre. L'événement, si exceptionnel soit-il, n'a pas entamé leur image traditionnellement non violente. Par contre, les personnages féminins ont largement contribué à changer la représentation cinématographique de la Résistance et à rappeler que les résistants sont d'abord et avant tout des civils. Ce premier examen de la filmographie analysée du point de vue des femmes incite à explorer plus avant les raisons de l'émergence de ce phénomène de changement car il devance l'historiographie d'une décennie et contribue à corriger une distorsion de l'histoire de la Résistance. Cet examen s'enrichirait également du croisement des films de fiction, des documentaires, des témoignages filmés.

****

Des questions à résoudre

Tout au long de ce travail, l'insuffisance la plus importante est venue de l'obligation de choisir un genre cinématographique particulier, alors que la notion de genre est souvent peu significative pour l'historien. Ce choix a été dicté par le statut des archives filmées et les conditions qui en régissent l'accès. Ainsi, la mise à l'écart des films de court métrage, des documentaires et des archives télévisuelles entraîne des lacunes,

par exemple en ce qui à trait à la modulation des échanges entre les champs cinéma et histoire. Si le film de fiction peut être intensément débattu, pensons à *Lacombe Lucien*, des films documentaires conçus pour la télévision, tels *Le Chagrin et la pitié* ou *Des terroristes à la retraite*, peuvent ouvrir la voie à de nouvelles recherches historiques. A cet effet, l'évaluation de la part de l'un ou de l'autre genre dans la représentation de l'histoire de la Résistance, l'évaluation de leur mode de diffusion, tous ces champs de recherche restent ouverts à une analyse plus fouillée.

D'autres sources restent également à examiner, dont les filmographies destinées au public scolaire et aux jeunes des ciné-clubs. Ainsi, au paroxysme de l'hégémonie gaulliste, en 1964, pour commémorer le vingtième anniversaire de la Libération, une filmographie très étoffée, adressée à ces réseaux parallèles, propose une lecture résolument idéologique de la guerre. Il faut montrer surtout la lutte contre le nazisme, écrit Raoul Dubois, le directeur de *Ciné-Jeunes* (n^{0} 39, 1964), car à l'idée de la lutte pour la Patrie s'ajoute une idée plus neuve, celle de la « fraternité combattante contre une certaine négation de l'homme et de son devoir ». L'hégémonie de la vision gaulliste dans les années 1960 a donc été nuancée, non seulement par des courants cinématographiques minoritaires déjà analysés, mais également par l'entremise des filmographies destinées aux jeunes. Cette approche était-elle unique? Ne relevait-elle que de l'initiative du directeur de cette revue, ou d'autres facteurs ont-ils contribué à produire

ce glissement vers l'antifascisme plus tôt qu'on ne le croit communément? L'analyse des outils pédagogiques tels que ce genre de filmographie fournit des repères quant à la vision que les éducateurs ont de l'histoire. Pensons également à la filmographie du ministère de l'Éducation au moment de la télédiffusion du film *Le Chagrin et la pitié*. Ces questions restent en suspens, mais elles débouchent sur une question plus vaste.

Au moment où les écrans présentent la production courante, il n'y a pas que le réseau scolaire pour assurer la circulation des films anciens et nouveaux. Il y a de nouvelles sorties commerciales, comme celle des *Les Portes de la nuit* qui reprend l'affiche en 1980. La sortie de films en vidéocassettes est également à prendre en considération. Il y a des facteurs commerciaux, mais il en existe d'autres. Quels sont-ils? Un film peut par exemple être proposé comme outil de réflexion dans un débat public, comme lorsqu'on décide de télédiffuser *Shoah* au moment du procès Barbie.

Le cinéma n'est qu'un des vecteurs de la mémoire, et il a son rythme propre. Il est parfois question d'écrasement de la chronologie, parfois de diffusion simultanée de plusieurs versions cinématographiques de l'histoire de la France en guerre. La situation est donc plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. L'abondance de titres a-t-elle un effet sur la production écrite et l'érudition historique, sur les acquis récents? Le besoin d'éducation est plus grand que jamais et, si le cinéma contribue au

morcellement du temps, l'historiographie cinématographique peut recréer son enchaînement.

****

« Nous allons mourir, mes chers camarades... »

Le dépouillement, sur 50 années, d'une partie de la petite presse résistante devait mener à une piste d'évaluation de la représentation cinématographique de la Résistance à partir du jugement et des critiques émanant des protagonistes eux-mêmes. Les clivages politiques étant attendus, le choix des journaux a été fondé sur les différentes orientations en présence. Cependant, d'autres éléments de compréhension, puisés à même cette presse spécialisée, sont venus nourrir ce travail.

En ce qui concerne le film, les 50 années offrent un parcours jalonné d'espoirs, de déceptions et de satisfactions. Le cinéma, dont les perspectives avaient enthousiasmé les résistants dans l'immédiat après-guerre, a par la suite suscité méfiance et critique. Un transfert s'est effectué au profit de la télévision, surtout pour sa capacité d'intégrer, par la série télévisée, la complexité du phénomène résistant. Des satisfactions et des déceptions attendaient là aussi les résistants.

Par contre, comme parmi les déportés, plusieurs résistants ont accepté de donner un témoignage filmé de leurs activités dans la

Résistance. Dans les années d'après-guerre, les résistants communistes de *France d'abord* avaient largement employé le film, y compris des productions étrangères, comme instrument de lutte politique. Toutefois, à long terme, c'est le potentiel didactique du film qui compte davantage. Cette remarque nous amène aux autres préoccupations qui sont liées à l'image des résistants et de la Résistance.

Ce dépouillement révèle également les questions qui ont préoccupé les résistants depuis la fin de la guerre, soit les problèmes de statut et de reconnaissance, et celui, qui est capital, de la pérennité de la Résistance. Les journaux d'associations s'en inquiètent dès les années 1960 et cherchent des lieux de diffusion favorables à cette perspective, mais il faut déjà regrouper les associations et s'entendre sur l'héritage qu'on veut laisser. Cette préoccupation est liée au vieillissement de la génération de la guerre. A ce moment, les préférences des résistants se tournent vers le système scolaire, le témoignage écrit ou filmé, l'écriture littéraire ou dramatique.

La surveillance des résurgences du nazisme et du fascisme est très pointilleuse, surtout dans *France d'abord* et *La Voix de la Résistance*. Si *La Revue de la France libre* semble se tenir à l'écart de tout cela, elle permet à ces questions de prendre place dans ses pages par le biais d'une revue de la presse résistante. Ces trois journaux espèrent également contribuer, tout au long des décennies, à l'écriture de l'histoire de la Résistance. Ils lancent des appels

aux résistants qui sont restés dans l'anonymat jusqu'alors, les femmes, les lycéens, les étudiants, pour qu'ils se fassent connaître; ils multiplient les textes d'histoire locale et régionale, et les portraits. Leur cueillette reste axée sur les témoignages. Plusieurs autres journaux d'associations n'ont pas été dépouillés. Ils mériteraient eux aussi d'être soumis à une étude plus détaillée.

****

Jeu de lumière et de mémoire

Une autre évolution de représentation concerne l'image de masse de la Résistance. S'il y a une contribution spécifique des films de l'après-guerre à la définition de la Résistance, elle tient essentiellement dans l'image de masse qu'ils ont proposée, incarnée dans le héros collectif. La richesse virtuelle de cette image, outre son utilité politique du moment, lui a permis de traverser le temps et de dépasser le bilan historiographique qui la réduit souvent au mythe.

Un mythe peut être une force dans le présent, mais si la dimension de la Résistance se laisse réduire ainsi, elle n'a plus d'avenir en tant que projet. Le sens de la représentation a changé au fil des décennies, et de « tous en étaient », il est devenu « tous peuvent en être ». Cette démarche aboutit dans les dernières

années, chez des cinéastes comme Jacques Renard ou Alain Cavalier, à la volonté d'entretenir la faculté de résistance.

L'historiographie cinématographique du conflit contribue à former et à adapter notre perception de la guerre, et, juste retour des choses, notre perception de la guerre contribue à la lecture que nous faisons des images présentées, comme celle de la Résistance de masse. Les films contribuent à un savoir différent, plus émotionnel que celui que fournit les livres, et l'écrit contribue à la polysémie de l'image. Ainsi se vit dans la réalité le lien entre représentation filmique et mémoire collective.

Ce lien se joue également sur la chronologie, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du film. La tendance générale de la filmographie de la Résistance propose la construction du souvenir en commençant par la fin, c'est-à-dire les derniers mois de l'Occupation et l'éclat lumineux de la Libération. A mesure que le temps passe, les récits s'enfoncent dans les années de la guerre jusqu'au moment où cette dernière ne représente plus qu'un épisode saisi à l'aune d'une vie. Ce phénomène est surtout observable au cours de la décennie 1972-1983. Les films qui ont adopté cette forme de récit ont surtout montré la désagrégation des idéaux (*L'Ironie du sort*, *Mariage*, *Souvenirs d'en France*, *Judith Therpauve*, *Papy fait de la Résistance*). Seul *L'Affiche rouge* insiste sur la pérennité de la lutte et la nécessité de la vigilance.

A l'extérieur du film, la chronologie est écrasée par la diffusion simultanée de films anciens et nouveaux. L'accès de plus en plus aisé aux copies en format vidéo (VHS) de films anciens permet en effet la diffusion simultanée, quoique dans des réseaux distincts, d'interprétations très différentes de la guerre et de la Résistance, dont certaines vont même totalement à l'encontre des nouvelles données de la recherche historique portant sur la France des années 1940-1944. C'est le cas de *Mission spéciale*, dans lequel il n'est fait aucune mention de l'existence d'un gouvernement français sous l'Occupation, et qui montre les membres du Bureau de la surveillance du territoire passant en bloc à la Résistance dès l'entrée des Allemands dans la capitale, ou encore celui des films qui mettent la persécution des Juifs au seul compte des Allemands. Le principe de l'historiographie appliqué aux filmographies devient alors une nécessité.

La facilité d'accès à la vidéocassette et le rachat massif des droits sur des titres anciens permettent cependant de retrouver sur le marché un choix de plus en plus diversifié. Si cette tendance se poursuit, cette nouvelle visibilité servira peut-être mieux la filmographie de la Résistance que ne l'a fait la télévision, malgré le vaste public qu'elle rejoint. Il s'agit ici des films cinématographiques diffusés à la télévision et non pas des téléfilms ni des émissions documentaires ou de débat public. Ce champ reste à explorer, mais pour ce qui est des films, la télévision a favorisé une vision réduite de cette filmographie en programmant à répétition des films très connus, presque des films culte, en misant sur les

vedettes et les comédies. Ce dernier trait constitue une distorsion importante car, au total, il y a peu de comédies à propos de la Résistance, et moins encore à propos de la Résistance intérieure. Cependant, la télévision a fait de ces films des références familières à chacune des générations qui se sont succédées depuis la guerre. Les écrits - souvenirs, Mémoires, études historiques - se diffusent surtout selon un mode de progression linéaire. Le cinéma bénéficie non seulement de relais de masse, mais également de relais cycliques.

Peut-on penser que ce lien entre représentation filmique et mémoire collective sera de plus en plus important à mesure que les sources favorisées par l'historien auront tendance à se restreindre à des archives officielles ou privées, à des documents écrits, alors que les sources favorisées par le cinéaste continueront d'être le récit et le témoignage écrit ou filmé, sources renouvelées par les cueillettes de l'histoire orale? Les témoignages nourrissent encore cet imaginaire, car la cueillette continue. Philippe Joutard, en préfaçant les actes du colloque « Mémoire et Histoire : la Résistance », remarquait que les premières histoires de la Résistance, souvent d'émouvantes et d'utiles chroniques étaient cependant bien peu historiques[3]. On se rappelle qu'elles furent largement fondées sur des témoignages.

L'apport du cinéma à la mémoire collective représente justement la brève synthèse émotionnelle qui disparaît de plus en

3.Philippe Joutard, *in Mémoire et Histoire : la Résistance*, p. 9.

plus des ouvrages d'érudition historique sur la Résistance. Depuis sa création, le cinéma entretient une véritable passion pour l'histoire. François Bédarida écrit que la Résistance « est un des grands moments de l'histoire universelle, sans pour autant que la notion soit épuisée par ces six années de feu »; sa puissance d'attraction vient de son universalisme combiné avec l'historicité[4]. Et les cinéastes s'en sont emparée avec enthousiasme.

Dans *La Bataille du rail* (1946), René Clément veut « donner par la pellicule une vision des combats menés par les cheminots qui servirait de témoignages pour les générations à venir ». Jean Dréville fait le « récit cinématographique » des événements d'Alger et présente son film, *Le Grand Rendez-vous* (1950), comme « la reconstitution exacte des faits historiques ». Au sujet de *La Brigade* (1975) René Gilson dit qu'il lui « paraissait important de rappeler, dans notre pays où les tendances xénophobes existent malheureusement encore, la part prise par les émigrés (*sic*) aux combats de la Résistance française et des FTP ». Jacques Renard (*Blanche et Marie*, 1985) insiste : « J'ai fait un film de militantisme de résistance... Regardez [...] pour pouvoir le faire éventuellement demain, il faut regarder comment ils l'ont fait eux, comment ils ont pu le faire. » Gilles Perrault, qui a écrit *L'Orchestre rouge* et le scénario du film de Jacques Rouffio (1989), confie : « [...] si les spectateurs de *L'Orchestre rouge* ont pu percevoir émotionnellement la qualité de ces hommes et de ces

---

4.François Bédarida, « Sur le concept de Résistance », *in Mémoire et Histoire : la Résistance*, p. 45.

femmes, tant mieux » car, pour Perrault, ce qui l'intéresse aujourd'hui dans l'histoire de ce réseau est sa dimension humaine. L'Orchestre rouge est « l'incarnation de l'esprit de la Résistance »; des gens qui ont su faire abstraction de toutes différences, des gens réunis par la haine du nazisme.

Au sujet de son film *Le Regard d'Ulysse* (1995), le cinéaste grec Theo Angelopoulos confie : « Rien n'est perdu tant qu'on dépose un film, qu'on ajoute un témoignage, qu'on nourrit l'héritage collectif[5]. » Ce patrimoine est toujours en construction.

Il n'y a pas deux mémoires cinématographiques de la Résistance française, comme c'est le cas pour la guerre civile espagnole, par exemple, qui montre une mémoire républicaine et une mémoire franquiste. Il y a peu d'images négatives de la Résistance. Il y a celles qui abordent les dérives que l'époque a pu favoriser. Elles sont marginales et restent confinées aux délits de droit commun. Il y a celles de l'épuration, qui sont douloureuses pour l'ensemble de la Résistance. Il y a les images d'archives, celles que le régime de Vichy et les forces d'occupation ont fait circuler sur les écrans. Elles sont devenues des curiosités et sont rarement employées, sinon dans des films de montage, tel *L'Oeil de Vichy*, où elles servent à discréditer ceux-là mêmes qui les ont tournées.

Dans l'histoire de France, la Résistance reste un événement et un concept positifs qui s'inscrit dans la grande tradition de la

---

5. *Le Devoir*, 11 septembre 1995, p. B8. Propos tenus par le cinéaste au festival de Toronto.

morale laïque héritée du XIX[e] siècle. Prenant appui sur l'héritage kantien de la liberté morale de l'individu, Charles Renouvier avait réitéré un principe premier, celui de la dignité de la personne, et y avait ajouté l'idée de solidarité sociale[6]. Nous retrouvons ces préoccupations dans les réflexions de François Bédarida à propos de *Libera me* d'Alain Cavalier : « Là où surgit l'oppresseur - *a fortiori* l'occupant-oppresseur -, là surgit le résistant, archétype de la conscience qui dit *non*[7]. »

Toujours à propos de *Libera me* d'Alain Cavalier (1993), René Prédal écrit :

> Cavalier aborde la résistance et les oppressions comme un peintre du XVIIe siècle pouvait traiter des vanités ou de la descente de croix, sujets mille fois envisagés auparavant mais que les plus grands artistes pouvaient regarder autrement tout en renvoyant néanmoins à tous les souvenirs que l'observateur avait déjà accumulés sur ce thème. Cet exercice fréquent à l'époque de la peinture classique prend évidemment une coloration originale transposé dans un autre moyen d'expression (le cinéma) et trois siècles plus tard à une époque culturelle où l'on parle plus volontiers de post-modernisme que de modernité. Cavalier réalise ainsi un film qui se présente comme du neuf tout en réveillant une grande quantité de références, recyclant un patrimoine cinématographique remis en circulation sur d'autres voies, touchant à l'essence d'un concept, d'une attitude, d'une situation ou d'un geste...[8]

---

6. Phyllis Stock-Morton, *Moral Education for a Secular Society. The Development of Morale laïque in Nineteenth Century France*, State University of New York Press, 1988, p. 34, 86.

7. François Bédarida, *op. cit.*, p. 45.

8. *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 440/441, mars-avril 1995, p. 139-140.

Par la prégnance de l'opposition entre ombre et lumière, l'essence du conflit et des forces en présence s'est matérialisée dans cette rencontre singulière entre le cinéma et la Résistance.

Bibliographie

Sources primaires

Archives

* Bibliothèque de l'image - Filmothèque (Paris)
  - collection de la Cinémathèque française (scénarios, découpages, continuités, synopsis, correspondance, notes de production, publicité)
  - fonds de la Coopérative générale du cinéma français
  - fonds Le Chanois

* Centre national de la cinématographie (Paris)
  - archives de la Commission de contrôle des films cinématographiques (classement par titre du film)

* Archives nationales (Paris)
  - 72 AJ (Seconde Guerre mondiale)
  - 72 AJ 6 (*Les Mémoires d'une chatte*, par Mathilde Carré)
  - 72 AJ 72 (La Résistance; généralités et documentation)
  - 72 AJ 73 (Résistance étrangère en France)
  - 72 AJ 1895 (Résistance; procès de résistants, 1947-1950)
  - 72 AJ 1896 (Résistance extra-métropolitaine; mouvements politiques de résistance 1943-50)
  - F12 (Industrie et Commerce)
  - F41 et F42 (ministère de l'Information)
  - $F41^{451}$ (exposition de photographies « Quatre années de combat pour la libération », 1945)
  - $F41^{452}$ (ministère de l'Information, photographies des destructions et reconstruction du réseau ferré en vue d'un film)
  - $F42^{123}$ (diffusion des films d'intérêt national; censure)
  - $F42^{131}$ (Censure militaire, octobre 1944 - juillet 1945)

BLOCQ-MASCART, Maxime, *La Résistance (L'Esprit et l'Action)*, conférence donnée le 4 février 1965 à la Maison du Droit, 32 p. multigr. AN 72 AJ 72 Généralités 1

CARRÉ, Mathilde, *Les Mémoires d'une Chatte*, texte écrit à Londres à la demande des Anglais et daté du 6 avril 1942, 166 p., pelures dactylographiées AN 72 AJ 6; suivi de Hugo Bleicher, « Version Bleicher du journal de la Chatte », déposition à la D.S.T. le 17 octobre 1945, p. 167-168; suivi de « Version de Vomécourt du journal de la Chatte », par Philippe et Pierre de Vomécourt, p. 169

* Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (Nanterre)
  - O pièce 24419 : capture du train blindé qui servit au tournage de *La Bataille du rail*
  - Q 155 37 Rés. (*Nouvelles épitres*), 1945-1946. Jacques Feyder, *Les Nouvelles épitres*, « Lettre sur le cinéma », 1945/46, lettre du 10 octobre 1946, XXXVII, 4 p.

- Q pièce 11274 (dossier de presse et dossier critique à propos du film *Le Chagrin et la pitié*)
- Q pièce 9954 (*Dossiers de l'écran*, « Jean Moulin : la grande figure de la Résistance »)
- S 27438 (Commissariat à l'Information) *Textes essentiels concernant la presse, la radiodiffusion, le cinéma, les coopératives d'information, les correspondants de guerre*, Gouvernement provisoire de la République française, Secrétariat général, s.l.n.d., 52 p.

* Archives nationales du Québec (Montréal)
- E 188 Régie du Cinéma, archives du Bureau de censure du cinéma de la Province de Québec, 1945-1947

Archives du film

* Cinémathèque québécoise, Montréal et Boucherville
* Archives nationales du Canada, Ottawa
* Museum of Modern Art, New York
* Cinémathèque française, Paris
* Centre national de la cinématographie, Paris et Bois d'Arcy
* Phonothèque de la Bibliothèque nationale, Paris
* Vidéothèque de Paris

Filmographie (les films qui n'ont pas été visionnés sont marqués d'un astérisque)

Affiche (L') rouge (Frank Cassenti, 1976, couleurs, 90 minutes)
Armée (L') des ombres (Jean-Pierre Melville, 1969, couleurs, 150 minutes)
Au coeur de l'orage (Jean-Paul Le Chanois, 1944-1948, nb, 84 minutes)
Au revoir les enfants (Louis Malle, 1987, couleurs, 103 minutes)
Babette s'en va-t-en guerre (Christian-Jaque, 1959, couleurs, 100 minutes)
Bal (Le) des pompiers (André Berthomieu, 1948-1949, nb, 95 minutes)
Bal (Le) (Ettore Scola, 1983, couleurs, 112 minutes)
* *Bataille (La) du feu* (autre titre : *Les Joyeux conscrits*, Maurice de Canonge, 1948-1949, nb)
Bataille (La) de l'eau lourde (Jean Dréville et Titus Viebe Muller, 1947-1948, nb, 97 minutes)
Bataille (La) du rail (René Clément, 1945-1946, nb, 85 minutes)
Bataillon du ciel (Alexandre Esway, 1946-1947, nb); 1re époque *Ce ne sont pas des anges* (100 minutes); 2e époque *Terre de France* (97 minutes)
Blanche et Marie (Jacques Renard, 1985, couleurs, 91 minutes)
Bois (Le) des amants (Claude Autant-Lara, 1960, nb, 96 minutes)
Bon (Le) et les méchants (Claude Lelouch, 1975-1976, nb et sépia, 120 minutes)
Boule de suif (Christian-Jaque, 1945, nb, 102 minutes)
Boulevard des Hirondelles (Josée Yanne, 1991-1993, couleurs, 87 minutes)

Bras de fer (Gérard Vergez, 1985, couleurs, 105 minutes)
Brigade (La) (René Gilson, 1974-1975, nb, 105 minutes)
Casabianca (Georges Péclet, 1950-1951, nb, 84 minutes)
Chagrin (Le) et la pitié (Marcel Ophuls, 1969-1971, nb, 250 minutes; documentaire pour la télévision)
Chatte (La) (Henri Decoin, 1958, nb, 105 minutes)
Chatte (La) sort ses griffes (Henri Decoin, 1959-1960, nb, 102 minutes)
Cinéma de l'ombre (Pierre Beuchot, 1984, nb et couleurs, 76 minutes; documentaire pour la télévision)
* *Clandestins (Les)* (André Chotin, 1945-1946, nb, 95 minutes)
* *Coup (Le) de grâce* (Jean Cayrol et Claude Durand, 1964-1966, 100 minutes)
De guerre lasse (Robert, Enrico, 1987, couleurs, 125 minutes)
Démons (Les) de l'aube (Yves Allégret, 1945-1946, nb, 100 minutes)
Des terroristes à la retraite (Mosco, 1983-1985, couleurs, 83 minutes; documentaire pour la télévision)
Drôle de jeu (Pierre Kast, 1967, couleurs, 90 minutes)
Espoir (Sierra de Teruel) (André Malraux, 1938-1939, nb, 78 minutes)
Fils de France, Pierre Blondy, 1945-1946, nb, 90 minutes)
Franciscain (Le) de Bourges (Claude Autant-Lara, 1967-1968, couleurs, 110 minutes)
Grand (Le) Rendez-vous (Jean Dréville, 1949-1950, nb, 105 minutes)
Grand (Le) Cirque (Georges Péclet, 1949-1950, nb, 120 minutes)
Grande (La) Vadrouille (Gérard Oury, 1966, couleurs, 118 minutes)
Honneurs (Les) de la guerre (Jean Dewever, 1960-1962, nb, 85 minutes)
Ils étaient tous volontaires (François Villiers, 1954, nb, 26 minutes; court métrage documentaire)
Ironie (L') du sort (Edouard Molinaro, 1973-1974, nb et couleurs, 80 minutes)
Jéricho (Henri Calef, 1945-1946, nb, 107 minutes)
Jour (Le) et l'heure (René Clément, 1962-1963, nb, 115 minutes)
Judith Therpauve (Patrice Chéreau, 1978, couleurs, 126 minutes)
Jugement (Le) dernier (René Chanas, 1945, nb, 105 minutes)
Lacombe Lucien (Louis Malle, 1973-1974, couleurs, 135 minutes)
Léon Morin, prêtre (Jean-Pierre Melville, 1961, nb, 112 minutes)
Libera me (Alain Cavalier, 1993, couleurs, 84 minutes)
Libération (La) de Paris (Comité de Libération du cinéma français, 1944, nb, 37 minutes; moyen métrage documentaire)
Ligne (La) de démarcation (Claude Chabrol, 1966, nb, 90 minutes)
Longue (La) Marche (Alexandre Astruc, 1965-1966, nb, 90 minutes)
Manon (Henri-Georges Clouzot, 1948-1949, nb, 110 minutes)
Mariage (Claude Lelouch, 1974-1975, couleurs et sépia, 100 minutes)
Marie-Octobre (Julien Duvivier, 1959, nb, 100 minutes)
Mission spéciale (Maurice de Canonge, 1945-1946, nb); 1re époque *L'Espionne* (105 minutes); 2e époque *Réseau clandestin* (100 minutes)
Mon ami le traître (José Giovanni, 1988, couleurs, 115 minutes)
Mur (Le) de l'Atlantique (Marcel Camus, 1970, couleurs, 111 minutes)
Natalia (Bernard Cohn, 1989, couleurs, 114 minutes)
Neige (La) et le feu (Claude Pinoteau, 1991, couleurs, 120 minutes)
Neige (La) était sale (Luis Saslavsky, 1952-1954, nb, 100 minutes)
Normandie-Niemen (Jean Dréville, 1959-1960, nb, 120 minutes)
* *Nous n'irons plus au bois* (Georges Dumoulin, 1968-1970, couleurs, 90 minutes)

Nous sommes tous des assassins (André Cayatte, 1952, nb, 115 minutes)
* *Nuit (La) des espions* (Robert Hossein, 1959, nb, 80 minutes)
* *Nuits d'alerte* (Léon Mathot, 1945-1946, nb, 120 minutes)
Opération Lady Marlène (Robert Lamoureux, 1974-1975, couleurs, 90 minutes)
Orchestre (L') rouge (Jacques Rouffio, 1989, couleurs, 123 minutes)
Papy fait de la Résistance (Jean-Marie Poiré, 1983, couleurs, 100 minutes)
Paris brûle-t-il? (René Clément, 1965-1966, nb, 165 minutes)
Passante (La) du Sans Souci (Jacques Rouffio, 1982, couleurs, 114 minutes)
Patrie (Louis Daquin, 1945-1946, nb, 85 minutes)
* *Peloton d'exécution* (André Berthomieu, 1945, nb, 93 minutes)
Père (Le) tranquille (René Clément et Noël Noël, 1946, nb, 95 minutes)
Planque (La) (Raoul André, 1961-1962, nb, 83 minutes)
Portes (Les) de la nuit (Marcel Carné, 1946, nb, 120 minutes)
Retour à la vie (1949, nb, 120 minutes). Film de cinq sketches : 1. *Le Retour d'Emma* d'André Cayatte; 2. *Le Retour d'Antoine* de Georges Lampin; 3. *Le Retour de Jean* de Georges-Henri Clouzot; 4 et 5. *Le Retour de René* et *Le Retour de Louis* de Jean Dréville.
Sang (Le) des autres (Claude Chabrol, 1983-1984, couleurs, 130 minutes)
Section spéciale (Constantin Costa-Gavras, 1974-1975, couleurs, 118 minutes)
Sentence (La) (Jean Valère, 1959, nb, 76 minutes)
* *Septième (Le) jour de Saint-Malo* (Paul Mesnier, 1959-1960)
Septième (La) compagnie au clair de lune (Robert Lamoureux, 1977, couleurs, 85 minutes)
Silence (Le) de la mer (Jean-Pierre Melville, 1947-1949, nb, 85 minutes)
* *Soldat (Le) Laforêt* (Guy Cavagnac, 1970-1972, couleurs, 102 minutes)
* *Souvenirs d'en France* (André Téchiné, 1974-1975, couleurs, 90 minutes)
Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1956, nb, 100 minutes)
* *Un homme de trop* (Constantin Costa-Gavras, 1966-1967, couleurs, 90 minutes)
Un ami viendra ce soir (Raymond Bernard, 1945-1946, nb, 125 minutes)
Un taxi pour Tobrouk (Denys de La Patelliere, 1961, nb, 95 minutes)
Uranus (Claude Berri, 1990, couleurs, 100 minutes)
Verte (La) Moisson (François Villiers, 1959, nb, 98 minutes)
Vie (La) de château (Jean-Paul Rappeneau, 1965-1966, nb, 92 minutes)
Vive la liberté! (Jeff Musso, 1944-1946, nb, 88 minutes)

Filmographie complémentaire (films français et étrangers)

13 rue Madeleine (États-Unis, Henry Hathaway, 1947, nb, 95 minutes)
A propos de la Libération de Paris (série documentaire réalisée par la Vidéothèque de Paris pour sa série *Mémoires parisiennes*; témoignages individuels)

Against the Wind (Grande-Bretagne, Charles Crichton, 1948, nb, 95 minutes)
After D-Day : the Liberation of Paris (États-Unis, *Turning Point*, réseau ABC, 24 août 1994, 45 minutes)
Bateau (Le) de mariage (Jean-Pierre Ameris, couleurs, 1992)
Caméra sous la botte (Albert Mahuzier et Robert Gudin, 1944, nb, 26 minutes)
Cross (The) of Lorraine (États-Unis, Taylor Garnett, 1943, nb, 95 minutes)
Diable (Le) boiteux (Sacha Guitry, 1948, nb, 138 minutes)
Dix minutes avec les F.F.I. (1944, nb, 7 minutes)
France (La) libérée (URSS, Serguei Youtkevitch, 1944, nb, 70 minutes)
Guichets (Les) du Louvre (Michel Mitrani, 1973-1974, couleurs, 100 minutes)
Ils étaient cinq (Jack Pinoteau, 1951-1952, nb, 89 minutes)
Impostor (The) (États-Unis, Julien Duvivier, 1943, nb, 90 minutes)
It Happened Here (Grande-Bretagne, Kevin Brownlow et Andrew Mollo, 1964, nb, 95 minutes)
Jeux interdits (René Clément, 1951, nb, 102 minutes)
Joan of Paris (États-Unis, Robert Stevenson, 1942, nb, 90 minutes)
Jour (Le) le plus court (Pierre Kast, FR3 Lyon, 1982, couleurs, 90 minutes)
Longest (The) Day (États-Unis, Darryl Zanuck, 1961-1962, nb, 180 minutes)
Maudits (Les) (René Clément, 1946-1947, nb, 105 minutes)
Monsieur Klein (Joseph Losey, 1975-1976, couleurs, 122 minutes)
Now It Can Be Told (Grande-Bretagne, 1944-1946, nb, 86 minutes)
Nuit et Brouillard (Alain Resnais, 1955-1956, nb et couleurs, 32 minutes)
O.S.S. (États-Unis, I. Pichel, 1946, nb, 107 minutes)
Odette (Grande-Bretagne, Herbert Wilcox, 1950, nb, 100 minutes)
One Against the Wind (États-Unis, Larry Elikann, 1991, couleurs, 99 minutes)
Paris Liberated! (États-Unis, 1944, muet, nb, 7 minutes)
Paris libéré (France, FR3, 25 août 1994, 25 minutes)
Passage (Le) du Rhin (André Cayatte, 1960, bn, 120 minutes)
Pétain (Jean Marboeuf, 1993, couleurs, 123 minutes)
Promis...juré (J. Monnet, 1987, couleurs)
Repas (Le) des fauves (Christian-Jaque, 1964, nb, 95 minutes)
Schichlegruber Doing the Lambeth Walk (Grande-Bretagne, Len Lye, 1941, nb, 3 minutes)
Shoah (Claude Lanzmann, 1975-1985, couleurs, 9½ heures)
Terroriste (Le) (Il Terrorista, Italie, Gianfranco de Bosio, 1964, nb, 105 minutes)
Third (The) Man (Grande-Bretagne, Carol Reed, 1949, nb. 104 minutes)
This Land is Mine (États-Unis, Jean Renoir, 1943, nb, 103 minutes)
Traversée (La) de Paris (Claude Autant-Lara, 1956, nb, 80 minutes)
Un sac de billes (Jacques Doillon, 1975, couleurs, 100 minutes)
Vieil (Le) Homme et l'enfant (Claude Berri, 1966, nb, 90 minutes)
Violons (Les) du bal (Michel Drach, 1973-1974, couleurs, 100 minutes)
Week-end à Zuydcoote (Henri Verneuil, 1964, couleurs, 119 minutes)

Why We Fight (États-Unis, Frank Capra, série documentaire : *Prelude to War*, 1942; *The Nazis Strike*, 1942; *Divide and Conquer*, 1943; *Battle of Britain*, 1943; *Battle of Russia*, 1943; *Battle of China*, 1944; *War comes to America*, 1945)

Wohin und Zurück (Autriche, Axel Corti, nb, 1. *An uns glaubt Gott nicht mehr (Dieu ne croit plus en nous)*, 1981; 2. *Santa Fe*, 1985; 3. *Welcome in Vienna*, 1986)

<u>Textes</u> (sauf indications contraires, le lieu de publication est Paris)

* romans, nouvelles, récits et livres d'histoire à l'origine de scénarios :

AUBRAC, Lucie, *Ils partiront dans l'ivresse. Lyon, mai 43. Londres, février 44*, Seuil, 1986 [1984], 251 p. [*Boulevard des Hirondelles*, Josée Yanne, 1991-1993]

AYMÉ, Marcel, *Uranus*, Gallimard, 1990 [1948], 376 p. [*Uranus*, Claude Berri, 1990]

BEAUVOIR, Simone de, *Le Sang des autres*, Gallimard, 1991 [1945], 309 p. [*Le Sang des autres*, Claude Chabrol, 1983-1984]

BECK, Béatrix, *Léon Morin, prêtre*, Gallimard, 1972 [1952], 186 p. [*Léon Morin, prêtre*, Jean-Pierre Melville, 1961]

BRUNEL, *La Verte Moisson*, France-Empire, 1959, 254 p. [*La Verte Moisson*, François Villiers, 1959]

CHABROL, Jean-Pierre, *Un homme de trop*, Gallimard, 1972 [1958], 251 p. [*Un homme de trop*, Constantin Costa-Gavras, 1967]

CLOSTERMANN, Pierre, *Le Grand Cirque. Souvenirs d'un pilote de chasse français dans la R.A.F.*, Flammarion, 1948, 306 p. [*Le Grand Cirque*, Georges Péclet, 1950]

CONCHON, Georges, *Judith Therpauve ou les chiens qu'on écrase*, Éditions Jean-Claude Simoën, 1978 [*Judith Therpauve*, Patrice Chéreau, 1978]

COLLINS, Larry et Dominique Lapierre, *Paris brûle-t-il?*, Laffont, 1964, 458 p. [*Paris brûle-t-il?*, René Clément, 1965-1966]

CUREL, François de, *Terre inhumaine*, Crès, 1923 (pièce de théâtre montée en décembre 1922) [*Le Bois des amants*, Claude Autant-Lara, 1960]

DEVIGNY, André, « Un condamné à mort s'est échappé... », *Le Figaro littéraire*, n^{os} 448 et 449, 20 et 27 novembre 1954, [*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956]

GIOVANNI, José, *Mon ami le traître*, Gallimard, 1977, 214 p. [*Mon ami le traître*, José Giovanni, 1988]

GUIMARD, Paul, *L'Ironie du sort*, Le Livre de Poche, 1969, [Denoël, 1961], 159 p. [*L'Ironie du sort*, Édouard Molinaro, 1973-1974]

KESSEL, Joseph, *L'Armée des ombres*, 1re édition Alger 1943
Le Bataillon du ciel, Paris, Julliard, 1947 (textes réunis dans un recueil intitulé *L'Armée des ombres*, Plon, 1990, 572 p.). [*Bataillon du ciel*, Alexandre Esway, 1947 et *L'Armée des ombres*, Jean-Pierre Melville, 1969]

L'HERMINIER, Jean, *Casablanca 27 novembre 1942 - 13 septembre 1943*, France-Empire, 1949, 315 p. [*Casablanca*, Georges Péclet, 1951].

LÉVY, Claude, *Les Parias de la Résistance*, Calmann-Lévy, 1970, 247 p. [*La Brigade*, René Gilson, 1974-1975]

MANOUCHIAN, Mélinée, *Manouchian* suivi de *Frank Cassenti explique L'Affiche rouge*, Éditeurs français réunis, 1985, 222 p. [*L'Affiche rouge*, Frank Cassenti, 1976]

MAUPASSANT, Guy de, *Boule-de-suif* (1880) et *Mademoiselle Fifi* (1882) [*Boule de Suif*, Christian-Jaque, 1945]

PERRAULT, Gilles, *L'Orchestre rouge*, Fayard, nouvelle édition revue et augmentée 1989 [1967], 556 p. [*L'Orchestre rouge*, Jacques Rouffio, 1988-1989]

PRÉVOST, Abbé, *Manon Lescaut*, 1731 [*Manon*, Henri-Georges Clouzot, 1948-1949]

SAGAN, Françoise, *De guerre lasse*, Gallimard, 1985, 222 p. [*De guerre lasse*, Robert Enrico, 1987]

SARDOU, Victorien, *Patrie*, 1869 (pièce de théâtre) [*Patrie*, Louis Daquin, 1946]

TOLÉDANO, Marc, *Le Franciscain de Bourges*, Flammarion, 1967 [édition utilisée : J'ai Lu, 298 p.] [*Le Franciscain de Bourges*, Claude Autant-Lara, 1967]

VAILLAND, Roger, *Drôle de jeu*, Corrêa, 1945, 263 p. [*Drôle de jeu*, Pierre Kast, 1968]

VERCORS, *Le Silence de la mer*, Éditions de Minuit, 1942 [édition utilisée Albin Michel, 1951 reprise dans la collection « Le livre de poche »] [*Le Silence de la mer*, Jean-Pierre Melville, 1947-1949]

VILLERÉ, Hervé, *L'Affaire de la Section Spéciale*, Tallandier 1973 [Fayard 1973], 394 p. + suite iconographique [*Section Spéciale*, Constantin Costa-Gavras, 1974]

Entretiens

ALEKAN, Pierre (résistant)
AUBRAC, Lucie (résistante)
DRÉVILLE, Jean (cinéaste)
EUDE, Micheline (résistante)
GILSON, René (cinéaste)
PERRAULT, Gilles (écrivain, scénariste)
RENARD, Jacques (cinéaste)
VERNY, Charles (résistant)
YANNE, Josée (cinéaste)

Petite presse résistante

France d'abord qui devient *Le Journal de la Résistance* (1945-1993)
Revue de la France Libre (La) (1945-1992)
Voix du maquis (La) qui devient *La Voix de la Résistance* (1946-1993)
Volontés de Ceux de la Résistance (1945-1946)

****

Sources secondaires

Histoire / Histoire de France / Histoire de la Résistance

Livres (sauf indications contraires, le lieu d'édition est Paris)

A dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy, François Bourin, 1991, 214 p.

ARMAND, Louis, *Propos ferroviaires*, Fayard, 1970, 242 p.

ASSOULINE, Pierre, *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, édition mise à jour 1990 [1985], 175 p.

AUBRAC, Lucie, *La Résistance. Naissance et origines*, Lang, 1945, 114 p.

AZÉMA, Jean-Pierre et François Bédarida, dir., *La France des années noires*, 1. *De la défaite à Vichy*, 2. *De l'Occupation à la Libération*, Seuil, 1993.

AZÉMA, Jean-Pierre, Antoine Prost, Jean-Pierre Rioux, dir., *Le Parti communiste français des années sombres 1938-1941*, Seuil, 1986, 316 p.

BAIRD, Deirdre, *Simone de Beauvoir*, Fayard, 1991, 834 p.

BARTOSEK, Karel, René Gallisot et Denis Peschanski, dir., *De l'exil à la résistance. Réfugiés et immigrés d'Europe centrale en France*

1933-1945, Presses Universitaires de Vincennes/Arcantère, 1989, 283 p.

BERNARD, Henri, *Histoire de la Résistance européenne. La « quatrième force » de la guerre 39-45*, Verviers, Gérard & Co., 1968, 283 p.

BERTRAND, Simone, *Mille visages un seul combat. Les femmes dans la Résistance*, Éditeurs français réunis, 1965, 166 p.

BORY, Jean-Louis, *Mon village à l'heure allemande*, New York, Éditions de la Maison Française, 1945, 309 p.

BOURDET, Claude, *L'Aventure incertaine. De la Résistance à la Restauration*, Stock, 1975, 478 p.
Mes batailles, Ozoir-la-Ferrière, In Fine, 1993, 255 p.

BRUCKBERGER, Raymond-Léopold, *Nous n'irons plus au bois*, Amiot-Dumont, 1948, 125 p.
Tu finiras sur l'échafaud : mémoires, Flammarion, 1978, 436 p.

CALVI, Fabrizio, *O.S.S. La guerre secrète en France 1942-1945. Les services spéciaux américains, la Résistance et la Gestapo*, Hachette, 1990, 635 p.

CAMUS, Albert, *Essais*, Gallimard, 1965, 1975 p.

CASSOU, Jean, *La Mémoire courte*, Éditions de Minuit, 1953, 130 p.

CHAR, René, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, 1946, 97 p.

CHEBEL D'APPOLLONIA, Ariane, *Histoire politique des intellectuels en France (1944-1954)*, I. *Des lendemains qui déchantent*, Bruxelles, Complexe, 1991, 218 p., II. *Le Temps de l'engagement*, 342 p.

CLAVEL, Maurice, *Le Temps de Chartres*, Julliard, 1960, 214 p.

COMBE, Sonia, *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine*, Albin Michel, 1994, 327 p.

CONAN, Éric et Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, 1994, 327 p.

CONE, Michèle C., *Artists Under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 264 p.

CONQUÉRÉ, Maurice, *Les Cinq lycéens de Buffon fusillés par les Allemands*, brochure s.l.n.d. (conçue pour la commémoration du 20e anniversaire de la Libération).

CORDIER, Daniel, *Jean Moulin et le Conseil National de la Résistance*, études et témoignages sous la direction de François Bédarida et Jean-Pierre Azéma; textes de Daniel Cordier, Institut d'Histoire du Temps Présent, CNRS, 1983, 192 p.
Jean Moulin, l'Inconnu du Panthéon, I. *Une ambition pour la République, juin 1899-juin 1936*, Jean-Claude Lattès, 1989,

896 p.; II. *Le Choix d'un destin, juin 1936-novembre 1940*; III. *De Gaulle, capitale de la Résistance, 1940-1941*, 1993.

COUDERT, Marie-Louise, *Elles. La Résistance*, Messidor Temps Actuels, 1983, 189 p.

COURRIERE, Yves, *Roger Vailland ou Un libertin au regard froid*, Plon, 1991, 972 p.

COURTOIS, Stéphane, *Le PCF dans la guerre. De Gaulle, la Résistance, Staline*, Ramsay, 1980, 585 p.

COURTOIS, Stéphane, Denis Peschanski et Adam Rayski, *Le Sang de l'étranger. Les immigrés de la MOI dans la Résistance*, Fayard, 1989, 470 p.

CURTIS, Jean-Louis, *Les Forêts de la nuit*, Julliard, 1947, 499 p.

DECAUNES, Luc et M.L. Cavalier, *Réformes et projets de réforme de l'enseignement français de la Révolution à nos jours (1789-1960)*, Institut pédagogique national, 1962, 419 p.

DOUZOU, Laurent, Robert Frank, Denis Peschanski et Dominique Veillon, dir., *La Résistance et les Français : Villes, centres et logiques de décision*, IHTP/CNRS, 1995, 547 p.

DUMONT, Fernand, *L'Avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 95 p.

DURAND, Yves, *La France dans la 2e Guerre mondiale 1939-1945*, Armand Colin, 1989, 191 p.

ÉLUARD, Paul, *Au rendez-vous allemand*, Éditions de Minuit, 1945, 76 p.

Esquisse d'une histoire de la Résistance française, 1. *De l'armistice au débarquement allié en Afrique du Nord (juin 1940 - novembre 1942)*, *Notes documentaires et études* n° 225, série française LXVI, 30 janvier 1946, 14 p.; 2. *Du débarquement allié en Afrique du Nord à l'insurrection nationale (novembre 1942 - août 1944)*, *Notes documentaires et études*, n° 226, série française LXVII, 31 janvier 1946, 11 p.

Études sur la France de 1939 à nos jours, Seuil, 1985, 371 p.

FALIGOT, Roger et Rémi Kauffer, *Les Résistants. De la guerre de l'ombre aux allées du pouvoir 1944-1989*, Fayard, 1989, 669 p.

Femmes (Les) dans la Résistance, Éditions du Rocher, 1977, 312 p. (actes du colloque tenu à la Sorbonne, 23-24 novembre 1975)

FRANCOS, Ania, *Il était des femmes dans la Résistance*, J'ai Lu, 1985 [Stock, 1978], 405 p.

FRENAY, Henri, *La Nuit finira*, 1. *Mémoires de Résistance 1940-1943*, Laffont/Opera Mundi, 1973, 509 p., 2. *Mémoires de Résistance 1943-1945*, 441 p.

FRIEDLAND, Jacques, *Une caméra dans le Vercors*, Éditions d'Hier et d'Aujourd'hui, s.d. (probablement 1947), 31 p. (coll. « Jeunesse héroïque », n° 37).

FUMAROLI, Marc, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991, 305 p.

GEOFFRE, François de, *Normandie Niemen. Souvenirs d'un pilote*, André Bonne, 1952, 285 p.

GILDEA, Robert, *The Past in French History*, New Haven, Yale University Press, 1994, 418 p.

GOTOVITCH, José, Pascal Delwit et Jean-Michel De Waele, *L'Europe des communistes*, Bruxelles, Complexe, 1992, 352 p.

GRENIER, Fernand, *C'était ainsi... (1940-1945)*, Éditions Sociales, 1978, 284 p.

GUÉHENNO, Jean, *Journal des années noires*, Gallimard, 1947, 511 p.
Aventures de l'esprit, Gallimard, 1954, 243 p.

GUÉRIN, Jeanyves, dir., *Camus et la premier Combat (1944-1947)*, Nanterre, Éditions Européennes Érasme, 1990, 145 p.

GUIDEZ, Guylaine, *Femmes dans la guerre 1939-1945*, Perrin, 1989, 346 p.

GUILLON, Jean-Marie et Pierre Laborie, dir., *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995, 352 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, F. Alcan, nouvelle édition 1935 [1925], 404 p.
La Mémoire collective, PUF, édition revue et augmentée 1968 [1950], 204 p.

HELLMAN, John, *The Knight-Monks of Vichy France. Uriage, 1940-1945*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, 326 p.

HOFFMANN, Stanley, *In Search of France*, New York, Harper & Row, 1963, 441 p.

HOSTACHE, René, *Le Conseil National de la Résistance. Les institutions de la clandestinité*, PUF, 1958, 498 p.

HOWARD, Michael, George J. Andreopoulos et Mark R. Shulman, *The Laws of War. Constraints on Warfare in the Western World*, New Haven, Yale University Press, 1994, 303 p.

HOWES, Ruth H. et Michael R. Stevenson, *Women and the Use of Military Force*, Boulder & London, Lynne Rienner Publishers, 1993, 247 p.

Idées (Les) en France 1945-1988. Une chronologie, Gallimard, 1989, 525 p.

Jean Moulin et le Conseil National de la Résistance, études et témoignages sous la direction de François Bédarida et Jean-Pierre Azéma; textes de Daniel Cordier, Institut d'Histoire du Temps Présent, CNRS, 1983, 192 p.

KANTIN, Georges et Gilles Manceron, *Les Échos de la mémoire. Tabous et enseignement de la Seconde Guerre mondiale*, Le Monde-Éditions, 1991, 369 p.

KEDWARD, Harry Roderick, *In Search of the Maquis : Rural Resistance in Southern France, 1942-1944*, New York, Oxford University Press, 1993, 340 p.

Occupied France. Collaboration and Resistance 1940-1944, Oxford, Basil Blackwell, 1985, 88 p.

Resistance in Vichy France : A Study of Ideas and Motivation in the Southern Zone, 1940-1942, Oxford, Oxford University Press, 1978, 311 p.

KEDWARD, H. Roderick et Roger Austin, dir., *Vichy France and the Resistance : Culture and Ideology*, Totowa (NJ), Barnes & Noble Books, 1985, 293 p.

KEDWARD, H. Roderick et Nancy Wood, dir., *The Liberation of France. Image and Event*, Oxford, Berg Publishers, 1995, 369 p.

KLEIN, Pierre Michel, dir., *Le Courage. En connaissance de cause*, Autrement, 1992, 229 p.

KLIBANSKY, Raymond et David Pears, dir., *La Philosophie en Europe*, Gallimard/Unesco, 1993, 814 p.

KRIEGEL, Annie, *Les Communistes français dans leur premier demi-siècle 1920-1970*, Seuil, 1985, 400 p.

KUISEL, Richard F., *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1993, 296 p.

LABORIE, Pierre, *L'Opinion française sous Vichy*, Seuil, 1990, 405 p.

LACORNE, Denis, dir., *The Rise and Fall of Anti-Americanism. A Century of French Perception*, New York, St. Martin's Press, 1990, 258 p. [traduction de *L'Amérique dans les têtes : Un siècle de fascinations et d'aversions*, 1986]

LACOUTURE, Jean, *De Gaulle*, 1. *Le Rebelle 1890-1944*, Seuil, 1984, 869 p.; 2. *Le Politique 1944-1959*, 1985, 723 p.; 3. *Le Souverain 1959-1970*, 1986, 865 p.

LAFONT, Max, *L'Extermination douce*, Éditions de l'AREFPPI, 1987, 255 p.

LE GOFF, Jacques, *History and Memory*, New York, Columbia University Press, 1992, 265 p.

LÉVI, Primo, *Le Devoir de mémoire*, Éditions Mille et une nuits, 1995, 95 p.

LOWENTHAL, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Campbridge University Press, 1990 [1985], 489 p.

MARRUS, Michaël, *The Holocaust in History*, Toronto, Lester & Orpen Dennys Limited, 1987, 267 p.

MENDES FRANCE, Pierre, *Oeuvres complètes*, II. *Une politique de l'économie 1943-1954*, Gallimard, 1985, 630 p.

MICHEL, Henri, *Bibliographie critique de la Résistance*, Institut pédagogique national, 1964, 223 p.
Les Courants de pensée de la Résistance, PUF, 1962, 842 p.

MICHEL, Henri et Boris Mirkine-Guetzevitch, *Les Idées politiques et sociales de la Résistance. Documents clandestins 1940-1944*, PUF, 1954, 410 p.

NAMER, Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Papyrus, 1983, 213 p.

NICOLAIDIS, Dimitri, dir., *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale, une spécificité française?*, Autrement, 1994, 281 p.

NOGUERES, Henri, *Histoire de la Résistance en France de 1940 à 1945*, Robert Laffont, 1. *La Première année. Juin 1940-juin 1941*, 1967, 510 p. ; 2. *L'Armée des ombres. Juillet 1941-octobre 1942*, 1969; 3. *Et du Nord au Midi... Novembre 1942-septembre 1943*, 1972, 717 p.; 4. *Formez vos bataillons! Octobre 1943-Mai 1944*, 1976, 710 p.; 5. *Au grand soleil de la Libération. 1er juin 1944-15 mai 1945*, 1981, 923 p.

NORA, Pierre, dir., *Les Lieux de mémoire*, I. *La République*, Gallimard, 1984; II. *La Nation*, 3 volumes, 1986; III. *Les France*, 1. *Conflits et partages*, 2. *Traditions*, 3. *De l'archive à l'emblème*, 1992.

NOVICK, Peter, *L'Épuration française 1944-1949*, Balland, 1985 (traduction de *The Resistance versus Vichy : The Purge of Collaborators in Liberated france*, 1968), 364 p.

L'Oeil et l'oreille de la Résistance. Action et rôle des agents des P.T.T. dans la clandestinité au cours du second conflit mondial, Comité d'histoire de la Poste et des Télécommunications/Institut d'histoire du temps présent (CNRS), Toulouse, Érès, 1986, 472p.

ORY, Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, 1994, 1033 p.

L'Aventure culturelle française 1945-1989, Flammarion, 1989, 241 p.

L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France Mai 1968-mai 1981, Seuil, mai 1983, 282 p.

ORY, Pascal et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1986, 263 p.

OUZOULIAS, Albert, *Les Bataillons de la Jeunesse*, Éditions Sociales, 1967, 495 p.

OUZOULIAS ROMAGON, Cécile, *J'étais agent de liaison FTPF*, Messidor, 1988, 198 p.

Paroles et mémoires du bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais 1914-1980, Lille, Centre régional de documentation pédagogique et Institut national de l'audiovisuel, 1981, 363 p.

PAULHAN, Jean, *Lettre aux directeurs de la Résistance*, Éditions de Minuit, 1952, 54 p.

- voir aussi sa *Lettre* du 22 novembre 1947, dernière lettre du recueil *Les Nouvelles épitres*, projet d'écriture initié par Jean Cocteau en juin 1945.

PESCHANSKI, Denis et Jean-Louis Robert, *Les Ouvriers en France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Centre de recherche d'histoire des mouvements sociaux et du syndicalisme, IHTP et CNRS, 1992, 511 p.

PERDU, Jacques, *La Résistance française*, Alger, Imprimerie Joyeux, 1944, 140 p.

Philippe de la Trinité (Père), *Le Père Jacques. Martyr de la Charité*, Declée de Brouwer, Les études carmélitaines, 1947, 507 p.

RANDOLPH HIGONNET, Margaret, *et al.*, *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven, Yale University Press, 1987, 310 p.

RÉMOND, René, *Notre siècle 1918-1991* (tome 6 de *L'Histoire de France* sous la direction de Jean Favier), Fayard, 1991, 1044 p.

Résistance (La) et les Européens du Nord, Bruxelles et Paris, Centre de Recherches et d'Études historiques de la Seconde Guerre mondiale et Institut d'histoire du temps présent, 2 volumes, 1995, 460 p. et 158 p.

RIOUX, Jean-Pierre, dir., *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990, 412 p.

ROSSITER, Margaret L., *Women in the Resistance*, New York, Praeger, 1986, 251 p.

ROUQUET, François et Danièle Voldman, dir., *Identités féminines et violences politiques (1936-1946)*, *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 31, octobre 1995, 85 p.

ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Seuil, 2e édition revue et mise à jour, 1990 [1987], 414 p.

SAINCLIVIER, Jacqueline et Christian Bougeard, dir., *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 368 p.

SALMON, Pierre, *Histoire et critique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1987, 234 p.

SAUVAGE, Roger, *Un du Normandie-Niemen*, Givors (Rhône), André Martel éditeur, 1950, 316 p.

SCRIVEN, Michael et Peter Wagstaff, dir., *War and Society in 20th Century France*, Oxford, Berg, 1991, 304 p.

SÉMELIN, Jacques, *Unarmed Against Hitler. Civilian Resistance in Europe, 1939-1943*, Westport (CT), Praeger Publishers, 1993 [1989], 198 p.

SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, 318p.

SMITH III, Ted J., dir., *Propaganda. A Pluralistic Perspective*, New York, Praeger, 1989, 192 p. (Media and Society Series).

SOLEY, Lawrence C., *Radio Warfare. OSS and CIA Subversive Propaganda*, New York, Praeger, 1989, 249 p.

STEEL, James, *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1991, 196 p.

STOCK-MORTON, Phyllis, *Moral Education for a Secular Society. The Development of Morale laïque in Nineteenth Century France*, State University of New York Press, 1988, 231 p.

THÉBAUD, Françoise, dir., *Résistances et libérations. France 1940-1945*, *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 1, 1995, 331 p.

THORNBERRY, Robert S., *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, 260 p.

TILLON, Charles, *Les F.T.P. La guerilla en France*, Julliard, 1967 [1962], 443 p.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, 1995, 61 p.

VEILLON, Dominique, *Le Franc-Tireur. Un journal clandestin, un mouvement de Résistance 1940-1944*, Flammarion, 1977, 428 p.

- *La Résistance et les droits de l'homme*, 8 p., s.d. multigr. [AN / 72 AJ 72 Groupe Résistance 32]

Vivre et survivre en France 1939-1947, Payot et Rivages, 1995, 371 p.

VEILLON, Dominique et Jean-Marie Flonneau, dir., *Le Temps des restrictions en France (1939-1949)*, *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 32-33, mai 1996, 539 p.

VISTEL, Alban, *Héritage spirituel de la Résistance*, Lyon, Lug, 1955, 195 p.

WEITZ, Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : How Women Fought to Free France 1940-1945*, New York, J. Wiley, 1995, 350 p.

WEITZ, Margaret Collins, dir., « Mémoire et oubli : Women of the French Resistance », numéro spécial de *Contemporary French Civilization*, vol. XVIII, n° 1, hiver-printemps 1994.

WIEVIORKA, Annette, *Ils étaient juifs, résistants, communistes*, Denoël, 1986, 356 p.

Articles

AZÉMA, Jean-Pierre et François Bédarida, « L'historisation de la Résistance », *Esprit*, n° 198, janvier 1994, p. 19-35.

BAUDOT, Marcel, « La Résistance française face aux problèmes de répression et d'épuration », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, n° 81, janvier 1971, p. 23-47.

BÉDARIDA, François, « L'histoire de la Résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain », *Vingtième Siècle*, n° 11, juillet 1986, p. 75-89.

BÉDARIDA, Renée, « Lyon, capitale de la Résistance », *in L'Histoire*, Seuil, 4e trimestre 1985, n° spécial « Résistants et collaborateurs », p. 30-33.

BURRIN, Philippe, « Vichy », *in* Pierre Nora, dir., *Les Lieux de mémoire*, tome III, volume 1, *Conflits et partages*, p. 321-345.

CONAN, Éric et Daniel Lindenberg, « Pourquoi y a-t-il une affaire Jean Moulin? », *Esprit*, n° 198, *Que reste-t-il de la Résistance?*, janvier 1994, p. 5-18.

COURTOIS, Stéphane, « Luttes politiques et élaboration d'une histoire : le PCF historien du PCF dans la Deuxième Guerre mondiale », *Communisme*, n° 4, 1983, p. 5-26.

FRANK, Robert, « La mémoire empoisonnée », *in* Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, dir., *La France des années noires*, 2. *De l'Occupation à la Libération*, Seuil, 1993, p. 483-514.

HELLMAN, John, « From the Radical Right to Resistance : de Gaulle, Maritain, and Bernanos », *The Chesterton Review* (Georges Bernanos Special Issue), vol. XV, n° 4, nov. 1989 et vol. XVI, n° 1, fév. 1990, p. 513-527.

INGRAM, Norman, « Pacifism and the Liberation », *in* H.R. Kedward et Nancy Wood, dir., *The Liberation of France. Image and Event*, Oxford, Berg, 1995, p. 209-223.

JOUTARD, Philippe, « L'histoire orale : bilan d'un quart de siècle de réflexion méthodologique et de travaux », *Actes du XVIIIe Congrès international des sciences historiques*, Montréal, 1995, p. 205-218.

KLINE, Rayna, *Partisans, Godmothers, Bicyclists and other Terrorists : Women in the French Resistance and under Vichy*, communication présentée à la conférence de la Western Society for French History, New Mexico State University, 1977.

LABORIE, Pierre, « Historiens sous haute surveillance », *Esprit*, n° 198, janvier 1994, p. 36-49.

« Opinion et représentations : la Libération et l'image de la Résistance », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et des conflits contemporains*, n° 131, juillet 1983, p. 65-91.

MAIGNE, Jean, « La Résistance comme expérience et volonté », *Esprit*, nouvelle série, n° 1, 1er décembre 1944, p. 4-18.

NORA, Pierre, « Gaullistes et communistes », *Les Lieux de mémoire*, III. *Les France*, 1. *Conflits et partages*, Gallimard, 1992, p. 347-393.

Nouvel (Le) Observateur, collection « Dossiers », n° 16, *La Résistance, ses héros, ses histoires*, mai 1993.

ORY, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement », *Vingtième siècle*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 67-82.

RASKIN, Richard, « *Le Chant des partisans* : Functions of a Wartime Song », *Folklore*, 1991, vol. 102, n° 1, p. 62-76.

RIOUX, Jean-Pierre, « Corrigé du bac. Les traces de la Seconde Guerre mondiale en France depuis 1945 », *Le Nouvel Observateur*, collection « Dossiers », n° 16, *La Résistance, ses héros, ses histoires*, mai 1993, p. 4-5.

SCHWARTZ, Paula, « La répression des femmes communistes (1940-1944) », *Les Cahiers de l'IHTP*, n° 31, *Identités féminines et violences politiques (1936-1946)*, octobre 1995, p. 25-37.

« Résistance et différence des sexes : bilan et perspectives », *CLIO. Histoire. Femmes. Sociétés*, n° 1, 1995, p. 67-88.

« *Partisanes* and Gender Politics in Vichy France », *French Historical Studies*, Vol. 16, N° 1, printemps 1989, p. 126-151.

SECRÉTAIN, Roger, « Échec de la Résistance », *Esprit*, nouvelle série, n° 7, 1er juin 1945, p. 1-15.

SÉMELIN, Jacques, « Qu'est-ce que 'résister'? », *Esprit*, n° 198, janvier 1994, p. 50-63.

SWEETS, John F., « Hold that Pendulum! Redefining Fascism, Collaborationism and Resistance in France », *French Historical Studies*, vol. XV, n° 4, automne 1988, p. 731-758.

Vichy (The) Syndrome, forum composé de quatre articles parus dans *French Historical Studies*, vol. 19, n° 2, automne 1995 :

1) John Hellman, « Wounding Memories : Mitterrand, Moulin, Touvier, and the Divine Half-Lie of Resistance », p. 461- 486.
2) Pierre Nora, « Le syndrome, son passé, son avenir », p. 487-493.
3) Bertram Gordon, « The 'Vichy Syndrome' Problem in History », p. 495-518.
4) Henry Rousso, « Le syndrome de l'historien », p. 519-526.

WEITZ, Margaret Collins, « As I was Then : Women in the French Resistance », *Contemporary French Civilization*, Vol. X, n° 1, automne-hiver 1986, p. 1-19.

WIEVIORKA, Olivier, « La génération de la Résistance », *Vingtième Siècle*, n° 22, avril-juin 1989, p. 111-116.

****

Sources secondaires

Images / cinéma et histoire

Livres

AGEL, Henri *et al.*, *Sept ans de cinéma français*, Cerf, 1953, 151 p.

ANDREW, Dudley, *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978, 253 p.

A propos du film d'André Harris et Marcel Ophüls Le Chagrin et la pitié (diffusé par la télévision les 28 et 29 octobre 1981 sur FR3), ministère de l'Éducation nationale, Centre national de documentation pédagogique, octobre 1981, 32 p. (filmographie)

AUMONT, Jacques, André Gaudreault, Michel Marie, dir., *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, série Langues et langages n° 19, Université Paris III, 1989.

AUMONT, Jacques et Michel Marie, *L'Analyse des films*, Nathan, 1988, 231 p.

AVISAR, Ilan, *Screening the Holocaust : Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 212 p.

AZÉMA, Jean-Pierre et Olivier Wieviorka, *Les Libérations de la France*, Éd. de la Martinière, 1993, 233 p. (photographies)

BARDECHE, Maurice et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Denoël, 1943 [1935], 419 p.

BARNOUW, Erik, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, New York, Oxford University Press, édition révisée 1983, 360 p.

BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Éditeurs français réunis, 1979, 382 p.

BAZIN, André, *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, U.G.E., 1975, 194 p.
Qu'est-ce que le cinéma (recueil), Cerf, 1990 [1985], 372 p.

BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, New York, Schoken Books, 1975, 278 p.

BENOIT-LÉVY, Jean, *Les Grandes Missions du cinéma*, Montréal, Parizeau, 1944, 345 p.

BERTIN, Célia, *Jean Renoir*, Perrin, 1986, 481 p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le Cinéma sous l'occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Olivier Orban, 1989, 464 p.

BESSY, Maurice et Raymond Chirat, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1940-1950*, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986, 596 p.

BORDE, Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, 257 p.

BORDWELL, David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 334 p.

BOURDON, Jérôme, *Histoire de la télévision de 1958 à 1968 ou « le monopole du Général »*, Thèse de doctorat, Histoire du XXe siècle, Institut d'études politiques de Paris, 1988, 775 p.

BRIOT, René, *Robert Bresson*, Cerf, 1957, 117 p.

BRAUNSCHWEIG, Maryvonne et Bernard Gidel, *Les Déportés d'Avon. Enquête autour du film de Louis Malle Au revoir les enfants*, La Découverte, 1989, 174 p.

BUACHE, Freddy, *Claude Autant-Lara*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, 188 p.

BUSS, Robin, *The French Through Their Films*, New York, Ungar, 1988, 165 p.

BUTON, Philippe, dir., *La France et les Français de la Libération 1944-1945. Vers une France nouvelle?*, Musée des Deux guerres mondiales, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Universités de Paris, 1984, 175 p. (catalogue de l'exposition, collection de photographies).

Cahiers (Les) du scénario, Bruxelles, n° 4-5, hiver 1988-1989, numéro spécial sur le Premier colloque européen de littérature de scénario.

CARNES, Mark C., dir., *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, Henry Holt, 1995, 304 p.

CHEVALLIER, Jacques, *Résistance, Occupation en France (filmographie)*, Centre national de documentation pédagogique, *DocExpress*, n° 27, avril 1985, 14 p.

Cinéma et politique, numéro spécial *Image & Son*, n° 188, novembre 1965.

Cinéma et société, numéro thématique de la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986.

CHIRAT, Raymond, *Le Cinéma français des années 30*, Renens, FOMA - 5 Continents, 1983, 128 p.

La IV^e République et ses films, Renens, FOMA - 5 Continents, 1985, 175 p.

CLAIR, René, *Cinéma d'hier et cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, 372 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma*, Metz, Presses universitaires de Metz, 1985, 347p.

COHEN-SÉAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, PUF, nouvelle édition 1958 [1946], 235 p.

COISSAC, Guillaume-Michel, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Éditions du Cinéopse / Librairie Gauthier-Villars, 1925, 599 p.

COLLIER, Jo Leslie, *From Wagner to Murnau. The Transposition of Romanticism from Stage to Screen*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I. Research Press, 1988, 174 p.

COLOMBAT, André Pierre, *The Holocaust in French Film*, Metuchen (NJ), The Scarecrow Press, 1993, 435 p.

COMES, Philippe de et Michel Marmin, dir., *Le Cinéma français 1960-1985*, Atlas, 1985, 190 p.

COSANDEY, Roland, André Gaudreault et Tom Gunning, *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy et Lausanne, Presses de l'Université Laval et Payot, 1992, 383 p.

COURTADE, Francis, *Les Malédictions du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Alain Moreau, 1978, 410 p.

DALLET, Sylvie, *Guerres révolutionnaires. Histoire et cinéma*, L'Harmattan / Publications de la Sorbonne, 1984, 359 p.

La Révolution française et le cinéma. De Lumière à la Télévision, Quatre-Vents, 1988, 240 p.

DANIEL, Joseph, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895-1971*, Armand Colin et Fondation nationale des sciences politiques, 1972, 452 p.

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991, 395 p.

Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, Gallimard, 1992, 412 p.

Documents That Move and Speak. Audiovisual Archives in the New Information Age / Ces documents qui bougent et qui parlent. Les archives audiovisuelles à l'âge de l'information, Munich, K.G. Saur, 1992, 318 p. Actes du colloque du Conseil International des Archives, Ottawa, 30 avril - 3 mai 1990.

DONESON, Judith, *The Holocaust in American Film*, Philadelphie, Jewish Publication Society, 1987, 262 p.

ELLUL, Jacques, *Histoire de la propagande*, PUF, 1967, 127 p.

EHRLICH, Evelyn, *Cinema of Paradox : French Filmaking Under the German Occupation*, New York, Columbia University Press, 1985, 235p.

FARWAGI, André, *René Clément*, Seghers, 1967, 186 p.

FERRO, Marc, *Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Hachette, 1975, 132 p.

Film et histoire, École des hautes études en sciences sociales, 1984, 161 p. [travaux du séminaire « Cinéma et histoire »].

Cinéma et histoire, Gallimard, nouvelle édition 1993 [1977], 290 p.

FERRO, Marc, dir., *Révoltes, révolutions, cinéma*, Centre Pompidou, 1989, 311 p.

FLICHY, Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La Découverte, 1991, 281 p.

FORD, Charles, *Histoire du cinéma français contemporain (1945-1977)*, France-Empire, 1977, 349 p.

FRENCH, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Denoël, 1993, 285 p.

GARÇON, François, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Cerf, 1984, 235 p.

GARÇON, François, dir., *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro, CinémAction*, n° 65, 1992.

GATTI, Stéphane et Michel Séonnet, *Armand Gatti. Journal illustré d'une écriture*, Centre d'Action culturelle de Montreuil, La Parole errante, 1987, 255 p.

GRINDON, Leger, *The Representation of History in the Fiction Film*, thèse de doctorat en études cinématographiques, New York University, 1986, 318 p.

Guerre et cinéma, numéro spécial *Image & Son*, n° 199, novembre 1966.

GUIGUET, Claude et Emmanuel Papillon, *Jean Dréville. Propos du cinéaste. Filmographie. Documents*, Dujarric, 1987, 251 p.

HASKELL, Francis, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1995 [1993], 558 p.

HOLLANDER, Anne, *Moving Pictures*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, 512 p.

HORVILLEUR, Gilles, dir., *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Bordas, 1988, 557 p.

HUBERT-LACOMBE, Patricia, *Le Paradoxe de Jules-Douglas. La sortie de l'après-guerre et l'entrée en modernité. Analyse de contenu des films français de 1946 à 1956*, Thèse de doctorat en histoire du XXe siècle, Institut d'études politiques de Paris, 1992, 303 p.

HURET, Marcel, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée 1895-1980*, H. Veyrier, 1984, 192 p.

Image et histoire, Publisud, 1987, 318 p.

INSDORF, Annette, *Indelible Shadows : Film and the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2e édition, 1989, 293 p.

JAUBERT, Alain, *Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Bernard Barrault, 1986, 190 p.

JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La Ve République (1958-1978)*, Stock, 1979, 477 p.

Quinze ans d'années trente. Le cinéma des Français 1929-1944, Stock, 1983, 383 p.

JEANNENEY, Jean-Noël et Monique Sauvage, dir., *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage 1959-1968*, Seuil et INA, 1982, 250 p.

KAES, Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 273 p.

KOVACS, Steven, *From Enchantment to Rage : The Story of Surrealist Cinema*, London et Toronto, Associated Universities Presses, 1980, 297 p.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Flammarion, 1973 [1947], 373 p.

LAFOND, Jean-Daniel, *Le Film sous influence*, Édilig, 1982, 134 p.

LAGNY, Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, 1992, 298 p.

LANG, André, *Le Tableau blanc*, Horizons de France, 1948, 242 p.

LAPIERRE, Marcel, *Les Cent visages du cinéma*, Grasset, 1948, 717 p.

LÉGLISE, Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, I. *La Troisième République*, II. *Entre deux Républiques 1940-1946*, Pierre Lherminier, 1970 et 1977.

LEITH, James A., dir., *Images of the Commune. Images de la Commune*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978, 349 p.

LINDEPERG, Sylvie, *Images de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969). Les usages cinématographiques du passé*, Thèse de doctorat en histoire, Institut d'études politiques de Paris, 1993, 860 p.

LOVELL, Alan, *Anarchist Cinema*, New York, Gordon Press, 1975, 40 p.

LOWRY, Edward, *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I. Research Press, 1985, 217 p.

MACDONALD, Sharon, Pat Holden et Shirley Ardener, dir., *Images of Women in Peace and War. Cross-Cultural and Historical Perspectives*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, 240 p.

MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Gallimard, 1946, 47 p.

MICHALCZYK, John J., *André Malraux's Espoir : The Propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*, University (Mississippi), Romance Monographs, Inc., 1977, 185 p.

Costa-Gavras. The Political Fiction Film, London / Toronto, Associated University Presses, 1984, 296 p.

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, Éditions Universitaires, 5 volumes, 1967-1980.

MONACO, Paul, *Ribbons in Time. Movies and Society since 1945*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 154 p.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Gonthier, 1965 [1958], 186 p.

NOGUEIRA, Rui, *Le Cinéma selon Melville*, Seghers, 1973, 277p.

O'CONNOR, John E., dir., *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, American Historical Association Institutional Services Program, Malabar (Florida), Robert E. Krieger Publishing Company, 1990, 344 p.

OMS, Marcel, *La Guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Cerf, 1986, 389 p.

PARKER, Daniel, *Puissance et responsabilité du film*, Éditions familiales de France et Cartel d'action morale, 1945, 93 p.

PIVASSET, Jean, *Essai sur la signification politique du cinéma : l'exemple français, de la Libération aux événements de mai 1968*, Cujas, 1971, 637 p.

PRÉDAL, René, *Louis Malle*, Édilig, 1989, 188 p.

PRÉVERT, Jacques, *Le Crime de Monsieur Lange. Les Portes de la nuit. Scénarios*, Gallimard, 1990, 322 p.

ROSENSTONE, Robert A., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 271 p.

ROSENSTONE, Robert A. dir., *Revisioning History : Film and the Construction of a New Past*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995, 255 p.

SADOUL, Georges, *Le Cinéma français (1890-1962)*, Flammarion, 1962, 289 p.

SERCEAU, Michel, dir., *Le Remake et l'adaptation*, *CinémAction*, n° 53, octobre 1989, 174 p.

SHORT, K.R.M. dir., *Feature Films as History*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1981, 192 p.

SICLIER, Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Ramsay, 1990 [Toulouse, Henri Veyrier, 1981], 460 p.

SKLAR, Robert et Charles Musser, dir., *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Philadelphia, Temple University Press, 1990, 322 p.

SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, 1977, 319 p.
The Film in History. Restaging the Past, Totowa (NJ), Barnes and Noble Books, 1980, 226 p.
European Cinemas. European Societies 1939-1990, London, Routledge, 1991, 247 p.

SOUDET, Pierre, *Nécessité et limites du contrôle cinématographique*, Conseil d'État 1978-1979, extrait *Études et documents*, n° 30, Paris, Imprimerie Nationale.

SULEIMAN, Susan R., *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, New York, Columbia University Press, 1983, 299 p.

Risking Who One Is : Encounters with contemporary Art and Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 271 p.

TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin. Une introduction*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1992, 134 p.

TCHERNIA, Pierre et Jean-Claude Romer, *80 grands succès : les films de guerre*, Casterman, 1989, 94 p.

THÉRY, Jean-François, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Cerf, 1990, 250 p.

VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, nouvelle édition augmentée 1991 [1984], 147 p.

WILLIAMS, Alan, *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1992, 458 p.

Articles

AMENGUAL, Barthélemy, « La fortune critique de Béla Balázs en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986, p. 229-242.

« Anti-Rétro », série d'articles publiés dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 251-252, juillet-août 1974 :
« Entretien avec Michel Foucault », p. 5-18.
« La bête et le militant » par Bernard Sichère, p. 19-30.
« Le secret derrière la porte » par Pascal Bonitzer, p. 31-36.
suivi de « Anti-rétro (suite) », Serge Daney, « Fonction critique (fin) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 253, octobre-novembre 1974, p. 30-36.

BALDELLI, Pio, « Résistance, néo-réalisme et leçons des anciens », *Image et Son*, n° 195, juin 1966, p. 52-67.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, « *La Bataille du rail* : de l'authenticité à la chanson de geste », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986, p. 280-300.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre et Alain Marty, « Cinéma, nouvelle histoire, nouvelle critique » (dossier), *Revue du Cinéma Image et Son*, n° 352, juillet-août 1980, p. 88-107.

BONNELL, René, « Le cinéma français 1968-1977 : second souffle ou agonie? », *Cinéma d'Aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977, p. 33-52.

CADÉ, Michel, « Entre absence et nécessité : les motivations des résistants au miroir du cinéma européen », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, p. 51-57.

CERVONI, A., « Vingt-cinq ans de réflexion. De *La Bataille du rail* à la Décade prodigieuse », *Cinéma*, n° 163, février 1972, p. 36-52.

CHIRAT, Raymond, « L'épuration du cinéma français », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 46-47, 1987, p. 49-54.

« Le cinéma français au présent », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977.

« Le cinéma français et la Seconde Guerre mondiale », 1. « La Seconde Guerre mondiale à travers neuf films », par Jean-Michel Andrault et Jean-Pierre Bertin-Maghit et 2. « Le cinéma des années 70 regarde la guerre » par Gérard Vincent, *Revue du cinéma*, n° 378, décembre 1982, p. 70-111.

« Cinéma, histoire, enseignement », numéro thématique d'*Éducation 2000*, n° 18, mars 1981, 128 p.

CLEYNEN, Jacques, « La politique du cinéma français : thèmes, stratégies et réalisations (1929-1935) », *Les Cahiers du scénario*, n° 4-5, hiver 1988-1989, p. 35.

COLOMBAT, André Pierre, « Le cinéma français au temps des commémorations de la Deuxième Guerre mondiale 1990-1995 », *Contemporary French Civilization*, vol. XIX, n° 2, été-automne 1995, p. 199-218.

CUGIER, Alphonse, « Cinéma et histoire », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 10/11, été-automne 1973, p. 2-11.

DEBRAY, Régis et Marc Fumaroli (entretien), « Dictature de l'image? », *Le Débat*, n° 74, mars-avril 1993, p. 3-21.

DE LA BRETEQUE, François, « Les films Lumière : des témoins de la fin de siècle? Pour une historiographie du cinéma Lumière », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 62, mars 1995, p. 7-16.

« Biographies et cinéma », *Sources. Travaux historiques*, n° 3-4, 1985, p. 237-240.

« Mémoires d'une Nation », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 18/19, printemps 1976, p. 1-8.

« La Deuxième Guerre mondiale », numéro spécial de *Ciné Jeunes*, 10e année, n° 39, 3e trimestre 1964.

D'HUGUES, Philippe, « François Vinneuil critique de l'Europe nouvelle », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, p. 35-44 (sur la carrière de critique de Lucien Rebatet).

DONIOL-VALCROZE, Jacques, « La Résistance et le cinéma », *L'Observateur*, n° 29, 4 janvier 1951, p. 23-24.

DUBY, Georges, « L'historien devant le cinéma », *Le Débat*, n° 30, mai 1984, p. 81-85.

EPSTEIN, Anne-Monique, « La Résistance française : évolution d'une mythologie du cinéma », *in* Sylvie Dallet, dir., *Guerres révolutionnaires. Histoire et cinéma*, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984, p. 66-77.

FERRO, Marc, « Société du 20e siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, n° 23, 1968, p. 581-585.

« Le cinéma au service de l'histoire », *Histoire des théories du cinéma. CinémAction*, n° 60, juillet 1991, p. 170-174.

FLEMING, Anne, « The Cinema and the Second World War : the Resistance », *University Vision. Journal of the British Universities Film Council*, n° 8, janvier 1972, p. 37-40.

FRENKEL, Lise, « Le fantasme dans le cinéma 'Rétro' », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 18-19, printemps 1976, p. 106-113.

FRIEDMAN, Mihal, « Three Periods of French Resistance Films : The Case of *The Red Poster* », *Film & History*, Vol. XX, n° 3, septembre 1990, p. 51-61.

FUSSELL, Paul, « The Real War 1939-1945 », *The Atlantic Monthly*, août 1989, p. 32-48.

GARÇON, François, « Éloge du pragmatisme : la méthode Ferro », *Histoire des théories du cinéma. CinémAction*, n° 60 juillet 1991, p. 175-179.

« Ce curieux âge d'or des cinéastes français », *in* Jean-Pierre Rioux, dir., *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 293-313.

« Cinéastes français face au souvenir du nazisme », *Vingtième siècle*, n° 23, juillet 1989, p. 111-116.

« La fin d'un mythe », *Vertigo*, n° 2, 1988, p. 111-119 [évolution de la réaction critique au film *Lacombe Lucien* de Louis Malle]

« Cinéma et histoire. Jalons historiographiques et perspectives critiques », *Éducation 2000*, n° 18, mars 1981, p. 13-23.

GHEORGHIU, Manuela, « Les grandes tendances du film de guerre en Europe 1896-1960 », *Cultures*, vol. II, n° 4, 1975, p. 126-139.

GILI, Jean A., *Fascisme et Résistance dans le cinéma italien 1922-1968*, Minard, 1970, 114 p.

GUÉRIF, François, « F for France. In the French style », *Revue du Cinéma*, n° 426, avril 1987, p. 78-86.

HOFFMANN, Stanley, « Introduction », *The Sorrow and the Pity. A Film by Marcel Ophuls*, New York, Berkley Publishing Corporation, 1972, p. vii-xxvi.

HORTON, Andrew, « The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity », *Film Criticism*, vol. XII, n° 2, Winter 1987-88, p. 18-27

HOUSTON, Penelope, « The Nature of the Evidence », *Sight and Sound*, XXXVI, 1967, p. 88-92.

HUBERT-LACOMBE, Patricia, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986, p. 301-313.

JACKSON, Martin A., « L'historien et le cinéma », *Cultures*, vol. II, n° 1, 1974, p. 239-258.

JANKOWSKI, Paul, « In Defense of Fiction : Resistance, Collaboration, and *Lacombe, Lucien* », *Journal of Modern History*, n° 63, septembre 1991, p. 457-482.

JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Fonction du témoignage (les années 1939-1945 dans le cinéma de l'après-guerre) », *Positif*, n° 170, juin 1975, p.45-60.

« Cinéma d'un monde en guerre 1939-1945 », *Documentation photographique*, n° 6024, août 1976, p. 2.

JULY, Serge, « Le cinéma en quête d'histoire. Le scénario de Bouvines », *Le Débat*, n° 30, mai 1984, p. 86-93.

KEDWARD, Roderick, « The Maquis : Whose History? », *in* Michael Scriven et Peter Wagstaff, dir., *War and Society in 20th Century France*, Oxford, Berg, 1991, p. 65-80.

LAFFAY, Albert, « Les grands thèmes de l'écran », *La Revue du cinéma*, n° 12, avril 1948, p. 3-19.

LAGNY, Michèle, « Les Français en focalisation interne », *IRIS*, vol. 2, n° 2, 1984, p. 85-98.

LINDEPERG, Sylvie, « *Au coeur de l'orage* : film palimpseste », *Cinémathèque*, n° 1, mai 1992, p. 78-91.

LIVINGSTON, Paisley, « Film and the New Psychology », *Poetics*, n° 21, 1992, p. 93-116.

MacCREARY, Eugène, « La propagande cinématographique et l'opinion américaine. Les films *Pourquoi nous combattons* », *Revue d'histoire de la 2e guerre mondiale*, n° 101, janvier 1976, p. 63-86.

MARC, Henri, « Grands thèmes du cinéma. 9. La guerre », *La Cinématographie française*, décembre 1963, p. 36-39.

MARDORE, Michel, « Le drapeau noir de René Clément », *Cinéma 62*, n° 62, janvier 1962, p. 72-83.

MARIE, Michel, « L'art du film en France depuis la Nouvelle Vague », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 12-13, printemps-été 1977, p. 53-60.

MARTIN, Marcel, « Résistance et collaboration dans les films français », *La Revue du cinéma*, n° 406, juin 1985, p. 79-84.

« La guerre d'Algérie au cinéma », *Cinéma 63*, n° 72, janvier 1963, p. 58-64 et 143-149.

McVAY, Douglas, « The Darker Side of Life. The Films of René Clément », *Films and Filming*, vol. 13, n° 3, décembre 1966, p. 19-26.

MOUSSINAC, Léon, « Jeunesse du Monde. Jeunesse du Cinéma », *L'Écran français*, n° 1, 4 juillet 1945, p. 11.

Notes documentaires et études, n° 235, Série française LXXIV, « Le cinéma français depuis la Libération », 14 février 1946, 4 p.

- Série française CCLXXVI, n° 1.370, « Le cinéma français (Bilan de l'année 1949 - Situation au début de 1950) », 22 août 1950, 27 p. [couvre la production depuis 1946]

NETTELBECK, Colin, « Getting the Story Right : Narratives of World War II in Post-1968 France », *Journal of European Studies*, vol. 15, n° 58, juin 1985, p. 77-116.

OMS, Marcel, « Manon 49, l'irrécusable témoin », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 46-47, 1987, p. 55-58.

PAULHAN, J., « Maréchal Pétain, superstar (?) : French Cinema of the Occupation », *Film Criticism*, VI/2, hiver 1982, p. 58-65.

PITHON, Rémy, « L'historien face au film. De quelques difficultés nouvelles du métier d'historien », *Éducation 2000*, n° 18, mars 1981, p. 25-32.

« Cinéma et histoire. Bilan historiographique », *Vingtième siècle*, n° 46, avril-juin 1995, p. 5-13.

« Pour une théorie de l'histoire du cinéma », numéro thématique d'*IRIS*, vol. 2, n° 2, 1984.

RAACK, R.C., « Historiography as Cinematography : A Prolegomenon to Film Work for Historians », *Journal of Contemporary History*, vol. 18, n° 3, 1983, p. 411-438.

« Rendre compte de l'Histoire par le cinéma », *Cinéma 73*, n° 174, mars 1973, p. 40-43.

RIOUX, Jean-Pierre, « La séquence du spectateur », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 55/56, décembre 1991, n° spécial « Europe 39-45 », p. 5-7.

ROUSSO, Henry, « Papy, c'est fini », *Vingtième siècle*, n° 2, avril 1984, p. 98-100.

SADOUL, Georges, « Photographie et cinématographe », p. 771-782; « Cinémathèques et photothèques », p. 1167-1178; « Témoignages photographiques et cinématographiques », p. 1390-1410, *in* Charles Samaran, dir., *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, 1961, 1771 p.

SALLES, Jacques, « Raymond Bernard (1891-1977) », *Anthologie du cinéma*, n° 106, *in L'Avant-Scène Cinéma*, n° 256, 15 novembre 1980, p. 19-50.

SINEUX, M. et F. Vitoux, « L'histoire au cinéma », conversation avec René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard, E. Le Roy Ladurie, *Positif*, n° 189, janvier 1977, p. 2-16.

« Situation du cinéma français », numéro thématique d'*Esprit*, n° 285, juin 1960.

SKLAR, Robert, « Moving Image Media in Culture and Society : Paradigms for Historical Interpretation », *in* John E. O'Connor, *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar (Florida), Robert E. Krieger, 1990, p. 119-135.

SORLIN, Pierre, « *The Night of the Shooting Stars*. Fascism, Resistance, and the Liberation of Italy », *in* Robert A. Rosenstone, dir., *Revisioning History : Film and the Construction of a New Past*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995, p. 77-87.

« Historical Films as Tools for Historians », *in* John E. O'Connor, dir., *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, American Historical Association, Malabar (Florida), Robert E. Krieger, 1990, p. 42-68.

« Clio à l'écran ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXI, avril-juin 1974, p. 252-278.

SORLIN, Pierre et François Garçon, « L'historien et les archives filmiques », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXVIII, avril-juin 1981, p. 344-357.

STAIGER, Janet, « *Theorist*, yes, but what *of*? : Bazin and History », *IRIS*, Vol. 2, n° 2, 2e semestre 1984, p. 99-109.

« Trois cinéastes en quête de l'histoire », entretien avec René Allio, Frank Cassenti et Bertrand Tavernier, *Revue du cinéma Image et son*, n° 352, juillet-août 1982, p. 108-117.

VINCENT, Gérard, « Le cinéma des années 70 regarde la guerre », *Revue du Cinéma*, n° 378, décembre 1982, p. 102

VIRILIO, Paul, « Propagande-fiction », *Cinéma 85*, n° 331, 27 novembre - 3décembre 1985, p. 12.

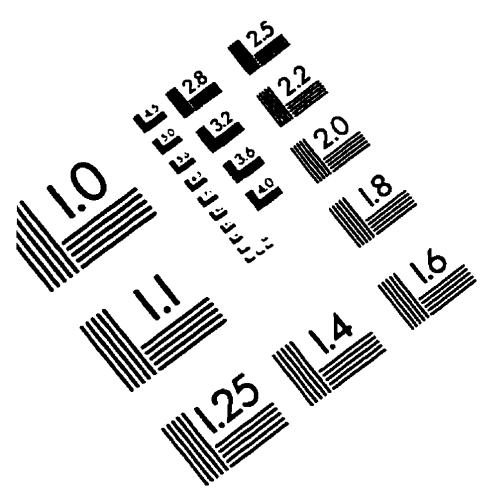
WOLIKOW, Serge, « *La Bataille du rail* : la création d'une image collective de la résistance des cheminots », *L'Avant-Scène (Cinéma)*, n° 442, mai 1995, p. 74-77.

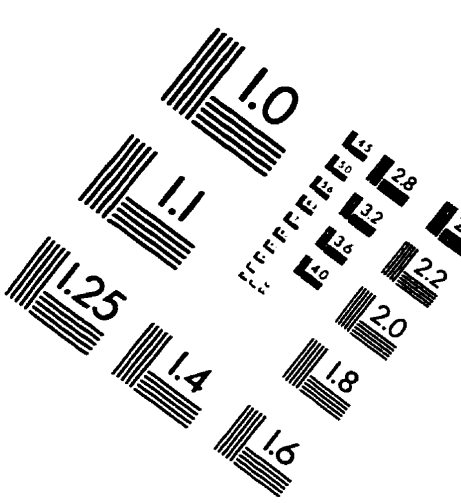
Périodiques

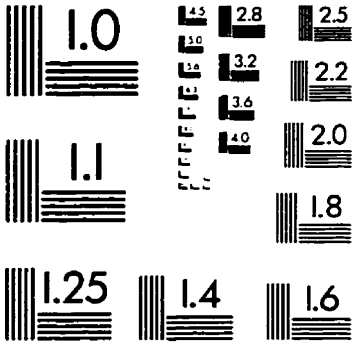
L'Avant-Scène (Cinéma)
Bulletin d'information du Centre National de la Cinématographie
Les Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan

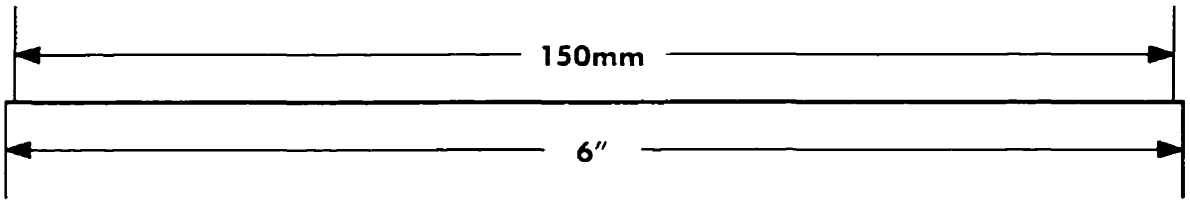
Les Cahiers du cinéma
Les Cahiers du scénario
Ciné Jeunes
Cinéma
Cinéma d'aujourd'hui
CinémAction
Cinémathèque
Cinéthique
La Cinématographie française
L'Écran français
Éducation 2000
Fiches du Cinéma, publiées chaque semaine par Chrétiens-Medias (Cinéma), ex-OCFC.
Films and Filming
Film Criticism
Le Film français
Film & History
Historical Journal of Film, Radio, and Television
IRIS
Jeune Cinéma
Positif
La Revue du cinéma
Sight and Sound
Statistiques du CNC

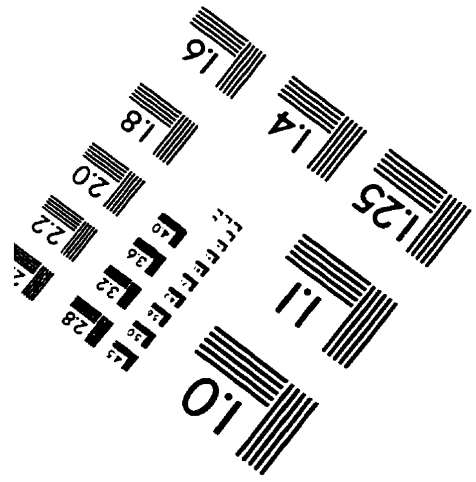
IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (QA-3)

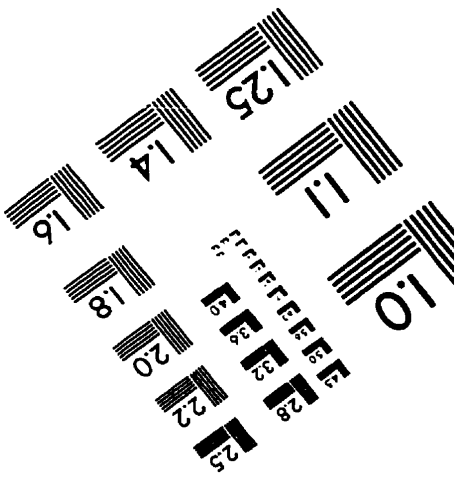












APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved