



HAL
open science

Image(s) de la Résistance ou résistance(s) à l'image : 1939 - 1945 : Histoire et mythologies cinématographiques

Claude Lacour

► To cite this version:

Claude Lacour. Image(s) de la Résistance ou résistance(s) à l'image : 1939 - 1945 : Histoire et mythologies cinématographiques. Sciences de l'information et de la communication. Université Nancy 2, 2002. Français. NNT : 2002NAN21026 . tel-01776332

HAL Id: tel-01776332

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776332>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE NANCY II
Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel

N° de Bibliothèque:

Thèse
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Nancy II
En Sciences de l'Information et de la Communication

Par
Claude Lacour

Image(s) de la Résistance
ou
Résistance(s) à l'Image 1939-45.

Histoire et mythologies cinématographiques

Tome 1

Directeur de Thèse:
Roger VIRY-BABEL
Professeur - Nancy II

A Marie-France

REMERCIEMENTS

J'adresse mes sincères remerciements à celles et ceux qui, par leur aide et leur soutien moral, ont contribué à la réalisation de ce travail,

Monsieur le Professeur Roger Viry-Babel qui, par son érudition, par ses qualités d'écoute et sa présence, a permis l'aboutissement de cette recherche,

Lucie et Raymond Aubrac, qui furent toujours disponibles pour répondre à mes questions,

Anne-Marie Le Corguillé, pour la contribution qu'elle a apportée à l'exploitation de la bibliographie,

Pierre Marchal, qui n'a pas compté son temps pour mettre à mon service ses compétences informatiques,

Mes collègues et l'Administration du Lycée Hanzelet de Pont-à-Mousson pour leur soutien,

Mes parents pour les corrections apportées à ces nombreuses pages et le soutien qu'ils m'ont apporté,

Françoise Masson, qui a su, discrètement et avec bonne humeur, me décharger des tâches matérielles,

Et ma fille, Sarah, pour son aide, pour le travail de synthèse qu'elle m'a aidé à réaliser et surtout pour la patience qu'elle a eue pendant ces trois années de travail.

Que soient remerciés toutes celles et tous ceux, qui de près ou de loin, m'ont aidé, par leur travail et leur soutien moral, à accomplir cette recherche.

Novembre 2001

SOMMAIRE

Introduction	p. 1
<u>Première partie.</u> L'image comme un lieu de rencontre et de réception d'un imaginaire d'un imaginaire résistant collectif	p. 7
1-Des personnages au service d'une représentation sociale et idéologique	p. 9
A: Représentation physique	p. 9
B: représentation morale et psychologique	p. 21
2- Des objets et figures emblématiques au service d'une configuration spatiale à caractère historique	p. 41
3- Des actions soumises à la trame narrative et à l'idéologie résistante	p. 64
4- Une dramaturgie, fonction du contenu implicite d'un message adressé au spectateur	p. 80
5- De l'unicité de la représentation mémorielle et événementielle	p. 100
6- Une représentation binaire de la société, reflet d'un concept national, favorable à l'image de la résistance	p. 127
7- Du rôle de la technique cinématographique au service d'une illusion de réel	p. 140
8- Le film de résistance comme lieu de création du héros	p. 155

Deuxième partie. Le film de résistance, lieu de construction spatio-temporelles complexes p. 180

1- L'espace filmique, un non-lieu historique p. 181

2- Un imbroglio temporel, source de confusion entre passé et présent, fiction et réalité, histoire et mémoire p. 202

3- Des constructions sémiologiques et idéologiques dépendantes du temps de réception p. 239

Troisième partie. . Le mariage arrangé ou un compromis entre histoire et cinéma vers la construction de mythologies cinématographiques p. 309

1- Comment l'intégration des personnages fictionnels dans le récit contribue à la construction de mythologies cinématographiques. P. 310

2- Quelles constructions mémorielles émanent du couple du couple fiction- histoire? p. 331

Conclusion p. 340

Bibliographie p. 348

Filmographie p. 367

Index p. 370

Annexes (Volume n°2). Fiches d'analyse des films de notre corpus

INTRODUCTION

La Résistance est définie comme *"l'opposition des Français à l'action de l'occupant allemand et du gouvernement de Vichy pendant la Seconde Guerre Mondiale ou l'organisation par laquelle la résistance française agissait"*.¹

Cette définition générique nous permet donc de considérer comme action résistante tout acte qui a pour objectif l'opposition au pouvoir mis en place entre 1940 et 1945. Mais d'emblée, en dehors d'une représentation pragmatique, se pose le problème de la relation de la résistance à l'image et de son interprétation, quand résistance prend la valeur de concept et d'idéologie véhiculée au sein de la société, notion abstraite qui pose un problème spécifique dans ce type d'étude du film historique.

Le premier problème qui se pose est l'appréhension des différentes représentations de la résistance que nous retrouvons aussi bien au travers d'une histoire fictionnelle romanesque que par l'intermédiaire de témoignages ou d'images d'actualités; l'hétérogénéité de ces sources nous amène donc à parler de résistance(s) dont la multiplicité des représentations objectivées par le film est amenée à construire une "certaine idée de la Résistance".

D'autre part la question fondamentale est de savoir ce que le film apporte et ce qu'il occulte, de se demander tout simplement si ce concept peut être mis en évidence par l'image, en fait si la Résistance ne résiste pas à l'image.

De plus la période de la Seconde Guerre Mondiale entretient avec l'histoire dite officielle une relation non linéaire, parsemée d'avances et de reculs en vertu de compromis émanant de la société et des pouvoirs politiques, du pouvoir gaulliste en particulier. Nous sommes donc confrontés à une double difficulté: celle de l'interprétation de l'image et de son analyse, qui ne peut être exempte de subjectivité et de sa mise en récit et celle de la relation que le film entretient avec l'histoire et la société qui l'a écrite. L'histoire de la résistance et le contexte social dans lequel elle a été réalisée, ont toujours fait l'objet de divergences de vues, de prises de position dominantes, qui ont fait de la représentation de la résistance un enjeu social, politique et humain. Le film va donc refléter ces divergences en faisant des personnages fictionnels les acteurs sociaux de cette représentation, des qualités d'une nation à travers une minorité reconnue, sur un mode consensuel, comme porteuse des valeurs intrinsèques de la Nation. Le dilemme se situe donc entre la représentation d'événements attachés aux actions perpétrées par les résistants et l'exhibition des idéologies sociales inhérentes au concept même de résistance. Le personnage fictionnel devient alors le représentant d'une pensée unique, l'individu se transforme en symbole collectif soutenu par le récit dont la construction se met au service de

¹ Le Nouveau Petit Robert. Mars 1995

l'idéologie ainsi requise. Le problème qui se pose dans ce système de représentations est d'extraire du récit fictionnel les éléments qui appartiennent à l'histoire ou à la mémoire et de dégager les interférences construites entre ces deux notions, qui se manifestent par une confusion entre individuel et collectif, histoire et politique, qui finit par créer un vide que vient combler l'idéologie en tant que pensée unique.

Nous analyserons d'autre part la relation entretenue entre pouvoir ou pression sociale et l'évolution des représentations de l'idéologie résistante, qui émane du récit, qui se noie dans le romanesque comme dans les aventures héroïques et contribue, par la diversité des formes auxquelles elle est attachée, à la construction d'un mythe de la résistance. C'est en effet dans ce contexte que s'effectue le retour de la France sur son passé, l'amnésie partielle ou totale de certains aspects de l'histoire servant la cristallisation des idéologies nées de l'héritage résistant et constituant en même temps une réponse au négationnisme qui s'affirme à partir des années soixante-dix. Le film de résistance relève donc du climat de passion qui s'est instauré dès l'après-guerre, au moment où de Gaulle, incarnant le sauveur de la Nation, a glorifié la résistance, pendant que se poursuivait l'épuration, la vengeance et les règlements de comptes personnels. Cette opposition, jointe à l'image héroïque, a préfiguré sans aucun doute le film de résistance, a nourri le récit fictionnel qui trouvait là une matière particulièrement adaptée pour la réalisation de films d'aventures. Ce récit, qui puise son objet dans un creuset que l'on peut nommer "résistance", va donc renvoyer une image que le spectateur associe d'emblée aux connaissances préalables qu'il a acquises grâce à des voies multiples, mélange de connaissances issues de l'histoire et de la mémoire.¹

"le phénomène de la mémoire, l'existence de cet incroyable arrière-fond de nos actions spontanées, de nos rêves compulsifs, repose sur l'accumulation de références, que l'esprit pour sa propre sauvegarde situe en un lieu stable et sûr, donné pour véridique, la réalité, mais dont les trois-quarts des composants, en vérité, ne viennent d'aucune expérience repérable et personnelle, ni d'autrefois, ni d'aujourd'hui.

La vérité de tout être est historique et, comme celle de l'Histoire, elle n'est pas plus vraie. [...] Mais notre histoire individuelle est, paraît-il, irremplaçable, est elle aussi une telle armoire. Nous y entassons, nous aussi, les piles d'un réel non éprouvé, non incarné parce que non senti, et le plus souvent même non vu, des choses éparses qu'on nous a rapportées, vraies ou bien fausses, des expériences qui furent, peut-être, celles de nos pères, plus probablement des gens qu'ils ont connus, qui les leur ont narrées, qui les avaient peut-être vécues, mais aussi bien peut-être pas et toujours, sauf exception très notable, dans une indifférence, une indifférenciation des effets et des causes, machinale. Si bien qu'au bout du compte notre mémoire ne peut se raccrocher, si elle tente de combattre l'angoisse que c'est assurément de n'avoir aucune histoire vraiment singulière à revivre, à raconter, qu'à des représentations derrière lesquelles, dans le meilleur des cas, il y a de la réalité, mais le plus souvent rien, rien d'autre que des répétitions, des racontars, des gloses et des scholies de toute sorte, des oripeaux de faits, de l'inconscience."

Tel est aussi le récit du film de résistance, un entassement de réel et d'irréel, une indifférenciation des effets et des causes, qui se trouve être l'essence même du récit du

¹ Maurice MOURIER. La Mémoire, c'est du Cinéma. Hors Cadre n°9. 1991

film de résistance. Savoir ce qui est histoire et ce qui est mémoire, c'est ce que nous nous attacherons à essayer de déterminer lors de cette analyse.

C'est la mobilisation des médias et les nombreuses contradictions suscitées par la relation entre le couple Aubrac et leur histoire fictionnelle dans le film de Claude Berri qui a éveillé notre intérêt sur le rapport entretenu entre le cinéma et l'histoire et qui a donné lieu à une première recherche. Ce travail était axé principalement sur le rôle social exercé par les médias dans la relation entre réel et fiction et l'analyse qui en découla nous a permis de mettre en évidence l'enjeu démocratique, historique et esthétique qui justifiait cet intérêt médiatique. Cette recherche, fondée sur l'étude des rapports complexes entre médias, personnes et historiens, nous a amenés à envisager l'implication de la société contemporaine du temps de réalisation du film.

Aussi les conclusions de ce travail, d'autant plus captivantes qu'elles furent discutées avec Lucie et Raymond Aubrac, nous amènent aujourd'hui à envisager un certain nombre de films sur la résistance afin de montrer comment se structure la mémoire de la résistance par le cinéma, mais aussi d'étudier la relation de ce type de films avec l'histoire dite officielle et la société qui les produit. Notre intérêt était d'autant plus vif que, dans notre cursus scolaire, nous n'avons appris de la résistance que l'Appel de de Gaulle, le rôle de Jean Moulin et les sabotages à partir de trois images récurrentes, celle de de Gaulle à la radio de Londres, celle de Jean Moulin qui portait un chapeau et celle des sabotages de rails. La multiplicité des représentations offertes par le cinéma offrait donc un regard élargi sur l'encrage de la résistance dans les mémoires successives et sur l'intérêt que celle-ci avait représenté pour les différentes sociétés qui l'avaient mise en images et pour la reconstruction identitaire de la France. D'autre part, il était particulièrement passionnant de voir comment la résistance avait mis en scène sa propre mémoire et sa propre évolution médiatique à travers le regard qu'elle portait sur elle même.

Le problème du choix du corpus se posa alors avec acuité en regard du nombre pléthorique de films traitant de ce sujet. Nous avons donc l'intention, pour pouvoir confirmer ou infirmer les résultats de l'étude précédente, de partir de La Bataille du Rail, premier film réalisé par des résistants, pour s'arrêter à Lucie Aubrac, dernier film réalisé sur la résistance avec le soutien du couple de témoins. De plus la réapparition flagrante, dans Lucie Aubrac, de constructions iconiques calquées sur celles de La Bataille du Rail, nous posait des questions quant au statut du film de Clément et la réutilisation qu'en avait fait ultérieurement le cinéma.

Or, il nous est apparu que les films réalisés concomitamment au temps historique revêtaient un intérêt particulier, principalement de nous permettre d'analyser le rapport qu'ils entretenaient avec l'histoire en train de se dérouler, ce qui fut l'objectif de tous les films de résistance, puisqu'ils essaient, par des moyens techniques différents, de s'ancrer dans le temps historique. Pour cette raison nous avons choisi de débiter notre étude avec Correspondant 17, réalisé en 1940. Sans limiter notre analyse aux films français, nous avons voulu mêler les perspectives historiques et mémorielles en considérant les films américains qui nous donnaient à la fois un regard sur l'attitude des Etats-Unis face au conflit européen ainsi que leur vision de la résistance française, d'autant plus importante que Robert O. Paxton contribua à la reconnaissance de la collaboration.

Nous étions placés devant un dilemme quant au reste du corpus à choisir, tant les genres étaient hétérogènes; il était possible de faire porter cette analyse essentiellement sur les films de fiction, ou sur le cinéma de montage ou encore sur ceux qui appartenaient au genre comique. Nous avons finalement opté pour un choix dont l'hétérogénéité nous semblait conduire à une étude plus riche, car la diversité des genres mettait en évidence des éléments supplémentaires, en particulier le type de traitement, les techniques de montage et la construction narrative. A cet effet nous avons choisi quarante-trois films répartis sur les cinquante-sept ans qui séparent le début de la guerre de Lucie Aubrac, dernier film réalisé sur la résistance et première fiction qui fit naître la confusion entre personnes et personnages, qui plaça les Aubrac devant le tribunal des historiens et celui de l'Histoire.

Ce corpus regroupe des films américains des années quarante, dont la spécificité est leur contemporanéité au temps historique: Correspondant 17 d'Alfred Hitchcock (1940), Man Hunt de Fritz Lang (1941), Le Saboteur d'Alfred Hitchcock (1942), Hitler's mad Man de Douglas Sirk (1942), Desperate Journey de Raoul Walsh (1942), To be or not to be de Ernst Lubitsch (1942), Casablanca de Michael Curtiz (1942), Why we fight de Frank Capra (1942-45), Hang Men also die de Fritz Lang (1943), La Croix de Lorraine de Tay Garnett (1944), Passage to Marseille de Michael Curtiz (1944), Ministry of Fear de Fritz Lang (1944), et Salute to France de Jean Renoir (1944).

Notre analyse s'oriente aussi vers un grand nombre de films français qui vont nous permettre de voir, au fil du temps, quelle image a la France de la résistance et de son histoire: La Bataille du Rail de René Clément (1945), Les Maudits de René Clément (1946), Le Père tranquille de René Clément (1946), Au Cœur de l'Orage de Jean-Paul Le Chanois (1948), Retours à la Vie de André Cayatte, Georges Lampin, Henri-Georges Clouzot, Jean Dréville (1949), Un Condamné à Mort s'est échappé de Robert Bresson (1956), La Chatte (1958) et La Chatte sort ses Griffes de Henri Decoin (1959), Marie Octobre de Julien Duvivier (1959), Les Honneurs de la Guerre de Jean Dewever (1960), Le Repas des Fauves de Christian-Jaque (1964), Le Franciscain de Bourges de Claude Autant-Lara (1967), Paris brûle-t-il de René Clément (1967), L'Armée des Ombres de Jean-Pierre Melville (1969), Les Patates de Claude Autant-Lara (1969), Le Chagrin et la Pitié de Marcel Ophuls (1969), Français, si vous saviez de André Harris et Alain de Sédouy (1972), Le Train de Pierre Granier-Deferre (1973), Judith Therpauve de Patrice Chéreau (1978), Papy fait de la Résistance de Jean-Marie Poiré (1983), Hôtel Terminus de Marcel Ophuls (1988), Merci la Vie de Bertrand Blier (1990), Hôtel du Parc de Pierre Beuchot (1991), Boulevard des Hirondelles de Josée Yanne (1993), Le Bateau de Mariage de Jean-Pierre Améris (1993) et Lucie Aubrac de Claude Berri (1997).

Quatre films américains, réalisés après la fin de la guerre, nous permettent de nous faire une idée de l'image que l'Amérique avait conservée de la résistance française ou de la mémoire qu'elle en avait recrée: Five Fingers de Joseph. L. Mankiewicz (1952), Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse de Vincente Minelli (1961), The big red One de Samuel Fuller (1980) et Escape to Victory de John Huston (1980).

Ce corpus important révéla, d'emblée, des difficultés d'approche, d'une part à cause du nombre et de la diversité des films choisis, d'autre part à cause du manque d'homogénéité des représentations et des constructions narratives. Trouver un niveau

d'analyse commun à tous ces films nous a amenés à trouver des critères communs à chaque film qui furent relevés et classés en annexe. Nous avons donc pris le parti de considérer tous ces films comme fictions, puisque les films de montage sont construits de telle sorte que la juxtaposition des éléments qui les constituent, donnent naissance à un récit filmique, orienté par le réalisateur. Il ne s'agissait pas tant de mettre en évidence la relation de chaque film avec la part de l'histoire officielle qu'il reflétait, que de voir comment était véhiculée la mémoire immédiate ou rétrospective, mêlée de composantes historiques, d'un événement ou de faits de société. Pour ce faire, nous nous sommes éloignés d'une conception réductrice qui ne considère comme historique que l'événement expliqué dans son contexte, et nous nous sommes tournés davantage vers l'Ecole des Annales qui considère qu'événements et comportements sociaux passés appartiennent à l'histoire.

Notre problématique s'articule autour d'un phénomène complexe: quelles relations s'instaurent, en raison des évolutions sociales et de la complexité temporelle dans laquelle s'inscrit à la fois le film et l'histoire, entre la production cinématographique de la résistance et la réécriture de l'histoire, résultat d'une accumulation de strates mémorielles? L'analyse de nos documents fait donc émerger les problématiques liées à Vichy, par la construction binaire des représentations, qui oppose résistance et collaboration, cette dernière constituant l'objet du refoulement qui accorda son aura à la résistance.

Pour cette recherche, nous utiliserons l'ensemble du corpus, sans différenciation de genre ou de contenu, afin de pouvoir observer l'ensemble des films et de les approcher sous un angle commun qui va nous permettre une analyse comparative à partir des éléments constitutifs de l'image et du film. Ce type de recherche multiplie les pistes possibles de travail et nous avons pris le parti d'étudier dans un premier temps les différentes composantes de l'image pour envisager les significations multiples qu'elles mettent en évidence dans chacun des films en considérant l'image comme le lieu de construction et de réception d'un imaginaire résistant, constitué de traits mémoriels et historiques qui contribuent à dessiner une certaine image de la résistance. A cet effet nous avons analysé tour à tour les personnages résistants, les différentes figures emblématiques qui jalonnent l'espace filmique, les différents types d'actions mises en évidence par le récit, la construction narrative et dramatique destinée à impliquer le spectateur et les interférences entre récit et résistance, la place de l'événement historique dans le récit de résistance, le rapport étroit que le film tisse entre résistance et collaboration, afin de donner à la résistance la place que la société lui a conférée, les moyens utilisés pour ancrer le film dans le réel, donc dans l'histoire, et enfin les modes de création de héros, procédé destiné à renforcer l'identification spectatorielle.

Dans un deuxième temps nous avons analysé la construction de l'espace filmique, dans lequel s'inscrit la fiction, en mettant en évidence la recomposition d'un espace artificiel jalonné d'objets et de figures emblématiques, faisant appel au savoir du spectateur, afin que le film puisse s'ancrer dans un univers rappelant l'histoire et le réel. Nous avons ensuite considéré les différents niveaux temporels dans lesquels se situe, volontairement ou involontairement, le film de résistance en montrant l'interaction de ces temporalités multiples sur la construction sémiologique de la narration et sur les idéologies qui en découlent. En même temps nous avons observé les diverses approches de ce type de fictions en fonction du temps de réception des

films. Il est évident que ces niveaux temporels multiples ont une influence déterminante sur l'appréhension de la mémoire et des éléments historiques dégagés par le film, ainsi que sur la construction de sens.

Enfin nous avons pu voir comment s'établissaient les interactions entre mémoire et histoire, comment les deux concepts, étroitement liés, contribuaient à donner une certaine image de la résistance, mélange d'idéologies, de mémoire vivante et d'histoire, qui fut pour la France, avec le refoulement de la collaboration, le moyen thérapeutique de reconstruire l'identité qu'elle voulait offrir aux jeunes générations.

Pour le chercheur le film de résistance est un creuset gigantesque qui contient des documents à facettes multiples et spécifiques, dont le déchiffrement permet de mettre en évidence un contenu historique et mémoriel et une destruction partielle du sujet lui-même au profit d'une notion sacrificielle qui fait de la résistance l'image de la France. Le seul regret que nous puissions émettre est le déficit de nos connaissances quant à la méthodologie de l'écriture historique et cette recherche pourrait prendre une autre dimension avec la participation d'un historien.

PREMIERE PARTIE

**L'IMAGE COMME LIEU DE RENCONTRE ET DE RECEPTION
D'UN IMAGINAIRE RESISTANT COLLECTIF**

L'image constitue un lieu de rencontre d'éléments qui se juxtaposent, et dont l'organisation et la mise en relation va construire une production de sens. La façon dont le film donne à voir ces données, composées à la fois d'éléments internes tels que le choix du cadrage, l'angle de prise de vue, l'éclairage et la mise en scène et d'éléments externes, plus structurels et conventionnels, qui résultent de la mise en relation des images et des plans dans une articulation spatio-temporelle, contribue à la construction d'un récit qui fait apparaître des idées, des émotions, un enchaînement d'actions qui forment un tout narratif, des idéologies. Le cinéma est donc un langage d'images en mouvement qui s'articulent dans le temps et dans l'espace, dans un espace déterminé et illusoire et dans une temporalité spécifique et utopique, puisque le temps du film ne correspond pas à un temps réel. Il est la représentation d'une réalité à la fois physique et psychologique, d'une réalité réduite à la dimension d'images en mouvement. Ces éléments concrets, visuels et auditifs, contribuent à former et à développer le récit cinématographique, qui reste le premier niveau de signification. Mais la déconstruction de ce récit va nous permettre d'accéder à d'autres niveaux de significations, en évaluant la thématique, c'est à dire l'unité qui résulte des modalités selon lesquelles le récit s'est construit au niveau des images et des sons pour devenir significatif, pour mettre en œuvre un processus de communication entre "l'auteur" et le spectateur, dans un parcours qui part du particulier, c'est à dire les données narratives, pour tendre vers l'universel ou l'universalité d'un thème, et du concret de la capture de l'image vers l'abstrait de sa construction et de son interprétation subjective.

Le film fixe donc différents niveaux de réalité intégrés dans une représentation combinant images et sons, et construit des informations sur la réalité dans laquelle nous vivons, sur notre façon d'être et notre façon de penser. Les Frères Lumière avaient d'ailleurs déjà pris conscience, en leur temps, de l'impact et des applications que le cinéma pouvait avoir sur la vie et sur les consciences; ils distribuaient aux projectionnistes un opuscule citant:

*"la possibilité de faire des prises de vue pendant les désordres ou les troubles de manière à permettre à la police de reconnaître facilement les meneurs à mettre en prison ou la possibilité pour les enfants de revoir les traits de leurs parents après la mort de ceux-ci"*¹.

Le cinéma pouvait être mis au service de la mémoire comme document, comme un événement pris et imprimé sur le vif qui pouvait être réutilisé à volonté, qui aidait à ne pas oublier, dépassant toute distance du temps et de l'espace, grâce à la forte impression de réel qu'il conférait à l'événement filmé. Le film se manifeste alors comme une œuvre originale et unique et cette caractéristique lui confère le rôle de témoin d'une réalité objectivée en un temps et en un lieu. Sa force reste une forme de témoignage inaltérable dans le temps et dans l'espace, puisqu'il peut être sans cesse revu et reconsidéré.

¹ Cité par Aldo Bernardini

: Le cinéma comme mémoire, la mémoire du cinéma. Hors Cadre n°9 . 1991

C'est dans cette optique que nous allons observer, dans ce chapitre, d'une part le sens construit par les différentes composantes de l'image de la résistance et du résistant, d'autre part la signification que produit la somme de ces éléments. En effet le film peut être considéré, à la manière de Pierre Nora, comme un lieu de mémorisation de faits, de personnages, de mentalités, qui permettent, des années après, de se retrouver face à des événements, des faits caractéristiques d'une société, d'une époque ou simplement de moments déjà disparus. Nous allons donc considérer l'écran comme un de ces lieux de mémoire qui mettent en présence des éléments qui font sens, qui confèrent à la résistance une certaine évocation, qu'elle soit en phase ou non avec une vérité historique. A cet effet nous essaierons de prendre en compte d'abord l'expression, c'est à dire la réalité externe de l'image, la somme des éléments qu'on pourrait qualifier de neutres, puis "l'impression", c'est à dire la façon dont l'image s'imprime dans sa subjectivité et peut - être dans celle du spectateur dont il est difficile de se départir totalement. Dans cette analyse nous envisagerons les films dans leur globalité, sans aucune distinction entre fictions et documentaires, sans séparation entre les films dont l'histoire fait l'objet et ceux dont l'histoire n'est que le cadre.

L'image comme lieu de reconstitution du concept de résistance en son absence et a posteriori

1. Des personnages au service d'une représentation sociale et idéologique

A: Représentation physique

Tout en considérant la part de fiction que chaque film met en évidence, que ce soit par le choix des cadrages, celui de la mise en scène, celui des questions posées à des témoins ou encore celui des documents d'archives intégrés, nous allons envisager les personnages selon les différents statuts que le genre du film leur confère.

Le premier contact que le spectateur a avec le personnage est la représentation d'un corps, d'un visage qui reflètent la vie et un rayonnement intérieur qui va déterminer ou non une identification du spectateur au personnage. D'autre part le seul fait que tel personnage ait été choisi confère à celui-ci un statut particulier, qui pourrait être assimilé à celui qu'on a pu attribuer aux statues dont la vocation était précisément de faire revivre une personne selon la volonté d'autorités de pouvoir et de l'ancrer dans les mémoires à travers un corps remodelé; alors le film serait le monument funéraire des résistants morts. Peut-être pourrait-on voir dans le cinéma le moyen moderne de représenter un personnage en l'imposant comme objet de mémoire, représentant à la fois le monde de l'action et celui de la pensée. Occupant une place centrale dans le film, il est légitimé comme incarnation de la vie et de l'espoir et il démocratise l'hommage public.

La première constatation que nous pouvons faire est le choix de personnages jeunes et beaux, plus particulièrement des hommes, dont on aurait oublié de montrer les défauts physiques: dans Man Hunt, Thorndyke (Walter Pidgeon) est un jeune aristocrate anglais, que le spectateur situe, au début du film, grâce à sa

tenue vestimentaire. Dans Casablanca, Lazlo (Paul Henreid), est un jeune chef de la résistance, élégant, que le spectateur assimile à l'aristocratie par ses gestes et sa distinction et à la bourgeoisie par son élégance quelque peu ostentatoire, d'autant qu'il est marié à une femme très jolie, gracieuse et distinguée. Il en est de même pour Rick (Humphrey Bogart) qui porte des vêtements voyants qui font de lui un parvenu peu discret. Dans Hang Man also die, Fritz Lang met en scène deux médecins, le docteur Svoboda (Brian Donlevy), homme fade, mais jeune et le docteur Novotny (Walter Brennan), homme d'âge mûr, au vêtements fatigués et sobres, qui dégage un certain charisme. Le groupe de résistants qui apparaît à quelques reprises dans le film est plutôt hétérogène, composé principalement d'hommes d'une cinquantaine d'années assez rustres. Neale (Ray Milland), dans Ministry of Fear est un personnage désincarné, qui ne s'impose que par son physique agréable et une allure suffisamment distinguée pour qu'il puisse se différencier des personnes qui vont lui être opposées; son costume sombre, au début du film, lorsqu'il déambule sur la foire, amène le spectateur à l'assimiler à la bourgeoisie anglaise. Dans Five Fingers, Diello (James Mason), le traître, valet tiré à quatre épingles, acquiert, par sa tenue vestimentaire, le statut de son maître, un ambassadeur anglais, qui détient les plans du débarquement. Le groupe réuni autour de Marie Octobre (Danielle Darrieux) est composé essentiellement d'hommes qui ont "réussi": un jeune prêtre, un avocat, un contrôleur des contributions, un directeur de night club, un directeur de clinique, un forgeron, un boucher et un imprimeur. Tous ces hommes en costume et cravate imposent une même présence physique et le spectateur les identifie comme des hommes professionnellement installés dans la société; la guerre leur a offert des opportunités qu'ils ont su saisir. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse nous présente Etienne (Paul Henreid), rédacteur d'un journal et sa femme, Marguerite (Ingrid Thulin), jeune et jolie bourgeoise, maîtresse de maison zélée, remarquée dans les réceptions qu'elle organise; l'élégance de ses tenues nous fait oublier l'occupation et ses restrictions. Julio (Glenn Ford), issu d'une famille de l'aristocratie argentine, est un dandy qui ne se sépare jamais de ses gants, de son parapluie et de son chapeau; même dans les situations difficiles, il ne se départira jamais de sa distinction. Julio et Marguerite vont évoluer dans un milieu bourgeois alors qu'Etienne, chef de réseau vit dans un grenier et porte de vieux vêtements. Les personnages qui vont participer au Repas des Fauves appartiennent tous à une bourgeoisie parvenue: Victor (Boy Gobert) est éditeur, sa femme (France Anglade), jeune et jolie ne semble pas avoir de profession. Les invités au repas sont un médecin, un professeur d'université, un aveugle, l'oncle qui vit de marché noir et Françoise (Antonella Lualdi). Les hommes portent un costume, souvent sombre et une cravate, ce qui ne permet plus au spectateur de distinguer leur appartenance sociale; le souci essentiel des femmes reste leur toilette. Dans Paris brûle-t-il les chefs de la résistance portent tous un costume et une cravate; ils sont incarnés par des stars du cinéma qu'il est difficile de considérer comme d'authentiques résistants. Les témoins interrogés par Ophüls dans le Chagrin et la Pitié sont pour la plupart des chefs de la résistance, des hommes qui avaient des responsabilités dans l'organisation et le fonctionnement de la résistance et qui, par la suite, ont eu des charges politiques; il appartient

à une certaine classe bourgeoise qui s'est constituée dans la France d'après guerre. Il en est à peu près de même dans Français, si vous saviez!. Il est à ce propos intéressant de remarquer que, par leur présentation physique, les anciens Waffen SS interviewés, acquièrent le même statut que celui des anciens résistants. Hôtel Terminus présente des résistants d'autant plus reconnaissables par le spectateur qu'ils viennent d'être fortement médiatisés à travers le procès Barbie qui s'est tenu un an avant la sortie du film. Ces personnes-personnages se présentent d'ailleurs devant la caméra en costume et cravate, comme les personnages des films de fiction. Les résistants de l'Armée des Ombres appartiennent à un monde "intellectualisé": les camarades de cellule de Gerbier (Lino Ventura) sont médecin, instituteur ou encore voyageur de commerce; Gerbier lui-même est ingénieur des Ponts et Chaussées, les responsables de la résistance qui entourent Gerbier et dont le spectateur ne connaît pas le statut social, s'imposent par leur apparence physique: costume, tenue impeccable, cheveux grisonnants, des hommes mûrs et responsables dont l'allure compense l'absence d'appartenance sociale définie. Jean-François (J.P Cassel) est pilote; avec sa veste de cuir il symbolise le professionnalisme et Luc (Paul Meurisse), le chef de ce réseau se distingue par l'opposition entre son statut d'intellectuel et sa tenue vestimentaire originale, qui fait de lui, avec son bonnet de laine, un marginal, un de ces intellectuels que Mai 68 venait de construire et en même temps un résistant qui a su se mettre au service des autres en restant modeste et plus démuné que les hommes qu'il commande. Le jeune reporter Johnny Jones (Joël Mc Crea) envoyé en Europe dans Correspondant 17 est assez semblable à Neale dans Five Fingers. Son costume lui confère une crédibilité suffisante pour que le spectateur le prenne au sérieux malgré sa jeunesse. Les anciens résistants de Judith Therpauve (Simone Signoret), vieux actionnaires bourgeois, ont conservé le traditionnel costume; mais c'est leur âge et leur physique, cheveux grisonnants, assez imposants par leur carrure, qui en font des hommes sérieux et dignes de confiance. Cette bourgeoisie traditionaliste est proche de celle que nous présente Duvivier dans Marie Octobre. Le Papy (Michel Galabru) de J. Marie Poiré et la famille Bourdelle font partie aussi de la bourgeoisie, mais la présentation physique de ces bourgeois nous montre immédiatement que nous sommes dans le registre de la comédie: ils sont excentriques, exubérants. Leurs tenues vestimentaires sont plutôt celles de 1983 que celles de 1940 et le fils Bourdelle (Martin Lamotte) porte une cape et un masque qui évoquent immédiatement chez le spectateur des années 80 la représentation de Zorro avec toutes les connotations qui entourent le personnage.

Ils appartiennent au milieu artistique comme les Tura (Carol Lombard et Jack Benny) de Lubitsch dans To be or not to be, et, si les personnages de Lubitsch sont physiquement et socialement moins grotesques, c'est qu'ils évoluent dans leur milieu professionnel et que résistance et théâtre se confondent.

Dans le Bateau de Mariage, Pierre (Laurent Grévill) est un instituteur de village au physique quelconque; il porte une blouse sur des vêtements sobres, ce qui contribue à accentuer la discrétion et l'effacement du personnage. Dans Lucie Aubrac et Boulevard des Hironnelles, Raymond (Daniel Auteuil et Pierre- Loup Rajot), comme les autres membres du groupe Libération, portent des costumes

sobres, ce qui leur permet de se fondre dans la foule et en même temps leur confère la crédibilité de responsables et l'image d'hommes actifs et dynamiques. Les dix-neuf films que nous venons de considérer mettent en scène des hommes bourgeois ou intellectuels qui, pour la plupart, apparaissent en costume et cravate, représentation élitiste et uniforme qui, d'un certain côté, banalise le résistant.

Si la représentation masculine est prépondérante, ces films, qui font évoluer les résistants dans un monde élitiste, donc dans un mode de pensée spécifique, proposent malgré tout différentes images de la femme; d'une façon générale, la présence de la femme sert à crédibiliser la construction du monde filmique: elle est donc l'épouse, la maîtresse ou la fille, elle se contente d'exister, d'être présente à l'image. Seuls cinq films attribuent à des femmes les rôles principaux. Marie Octobre, ancienne directrice d'une maison de couture, appartient au même milieu que les hommes qu'elle a convoqués. Elle recrée une situation passée par rapport au présent filmique; elle n'est donc pas une résistante "in situ", mais son physique et ses vêtements stricts, la situation qu'elle a provoquée, seule contre un groupe d'hommes qui se soutiennent, font d'elle une femme de tête austère et amère. Elle est, en certains points, comparable à Judith Therpauve; toutes deux ont un visage fermé, elles ne sourient pas, elles incarnent la résistance une vingtaine d'années après, sous les traits de femmes strictes, d'un classicisme sans âge qui donne l'impression qu'elles sont devenues statiques et que leur vie s'est arrêtée avec la fin de la résistance. Mathilde (Simone Signoret), dans l'Armée des Ombres appartient à la même catégorie de femmes; posée, d'âge respectable, classique donc sérieuse, elle est présentée dans le cadre de ses activités de résistante et occupe un rôle central dans le film. C'est elle néanmoins qui, par sentimentalisme, sera à l'origine de la désagrégation du réseau. Nous pouvons donc constater que ces trois femmes, qui ont pris de réelles responsabilités dans la résistance et qui nous apparaissent à travers leur image physique comme des femmes respectables et respectées, ont toutes trois abouti à un échec.

Dans les autres films, les femmes existent en regard de leur mari; dans Casablanca et dans les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, elles ont essentiellement un rôle de représentation; jolies, élégantes, à l'allure superficielle, elles mettent en valeur l'image bourgeoise du mari qui a réussi dans la société judéo-chrétienne. Elles sont proches de l'image idéale de la femme que cette société a créée, image qui en appelle à l'identification du spectateur: elles deviennent modèles et incarnent le rêve pour la femme et objet de conquête pour l'homme. Dans un registre différent c'est aussi Madame Bourdelle (Pauline Laffont) dans Papy fait de la Résistance, qui, précisément, est une parodie de la bourgeoisie, ou encore Maria Tura dans To be or not to be; mais ces bourgeoises, tout comme les deux femmes dans le Repas des Fauves, n'ont ni la classe de Ilsa, ni celle de Marguerite. Quant à Mauve (Florence Pernel) dans le Bateau de Mariage, elle est femme d'un instituteur de village considéré à l'époque fictionnelle comme représentant du milieu intellectuel; c'est une femme modeste tant dans son comportement que dans sa tenue vestimentaire; elle travaillait dans une maison de couture à Paris et rentre dans son village pour échapper à l'occupant. C'est précisément l'effacement de Mauve qui en va faire un

personnage central: elle amènera Pierre à résister, à se révolter, tout en restant en permanence en retrait et en conservant la place de "femme à la maison" qui lui a été attribuée.

Lucie Aubrac (Carole Bouquet ou Elisabeth Bourguine) reste un cas particulier, du fait que la jeune femme incarnée par des comédiennes dans les deux films, Lucie Aubrac ou Boulevard des Hironnelles, est aujourd'hui une vieille dame bien réelle, que nous retrouverons sous ses traits actuels dans des films construits à partir d'interviews de résistants, dans des émissions de télévision ou encore dans la presse et que la fiction est alors considérée comme un passé de la réalité . Il y a donc superposition totale des personnes et des personnages et en même temps, ce qui attribue aux acteurs un double statut, et superposition du récit fictionnel et du récit réel. Cette particularité pose problème aux deux réalisateurs qui doivent mêler personnes et personnages, pour créer la confusion dans l'esprit du spectateur. A cet effet, ils utilisent la technique du carton ou de l'annonce par l'image. Berri introduit son film en disant: *"les exigences du récit nous ont parfois contraint à prendre certaines libertés avec les personnages"*. A la fin du film un carton présente une note manuscrite de Lucie Aubrac: *"j'ai accepté de donner mon nom à ce film en raison du souvenir apporté par Claude Berri à la fondation de la Résistance"*. Josée Yanne divise l'écran à la fin de Boulevard des Hironnelles et montre, face à face, une photo de la personne réelle à côté de celle du comédien qui l'a incarnée; en dessous de chaque image recomposée apparaît un texte qui apporte des renseignements sur le devenir de la personne assimilée à l'acteur: *"Lucie et Raymond Aubrac ont fêté leurs noces d'or le 14 mai 1989; Maurice David, le généreux et populaire roi du pantalon est décédé en septembre 1971..."* Malgré tout, le spectateur va alors rechercher dans les comédiennes la femme si souvent médiatisée. Mais les deux films présentent une différence notoire quant au choix des acteurs: Berri a choisi des acteurs de renom, créés et confirmés par le cinéma, qui jouissent d'une image de stars alors que Josée Yanne utilise des acteurs peu connus, ce qui rend les personnages plus crédibles car il ne se produit pas d'effet de double assimilation. En effet, Carole Bouquet s'efface devant Lucie Aubrac et inversement, Lucie Aubrac devient alors star de cinéma, ce qui, obligatoirement dessert l'effet de réel. Comment, dans ces conditions, le spectateur peut-il s'identifier aux comédiens et entrer dans le récit fictionnel? Quand on connaît Lucie Aubrac, il est impossible de la retrouver en Carole Bouquet, qui, physiquement, est différente. Il en est de même pour Daniel Auteuil à ceci près que l'image de Raymond Aubrac est moins connue du spectateur parce que moins médiatisée que celle de Lucie, qui reste physiquement présente lors des conférences multiples qu'elle organise. Daniel Auteuil déclare d'ailleurs:

"Au fond, mon ambition était qu'en me voyant sur l'écran, ce soit Raymond Aubrac qui s'identifie à moi et non le contraire"¹

Lucie Aubrac est, dans l'ensemble des films considérés, la seule femme qui est à la fois femme et résistante active, ou femme, puis résistante; le changement de vêtements atteste du changement de statut: quand elle est femme, mère et épouse, elle porte des vêtements sobres, faisant de cette jeune femme un professeur

¹ Marie- Elisabeth ROUCHY. Téléràma n°2459. février 1997 p40

dynamique, qui se rend à son lycée en vélo, et prépare, avec ses camarades du groupe Libération, les actions qui devront sauver son mari. Le travestissement en une femme bourgeoise et extravagante marque l'opposition à l'occupant, la rencontre entre deux mondes ennemis de laquelle la résistance sortira toujours victorieuse. Lucie, qui est rarement montrée en présence de son mari, reste une femme moderne, qui sait adapter son physique et ses tenues aux situations qu'elle maîtrise totalement

Nous remarquons que, sur les quarante deux films considérés, quinze nous donnent des résistants une représentation qui amène le spectateur, d'une part à s'identifier au type de personnage présenté, d'autre part à établir une relation entre le physique du résistant et les actions qu'il va mener ou les responsabilités qu'il est en droit de prendre en fonction de son statut. Ces films qui considèrent le monde résistant comme un regroupement de bourgeois ou d'intellectuels, confèrent à la résistance un sérieux et une crédibilité qui passe par le physique, le statut social des personnages et le charisme qu'ils dégagent quand la gestuelle, le visage, le corps et les vêtements sont en adéquation. Ces quelques types de personnages touchent un large public, soit par l'identification directe, soit à travers le rêve. Nous trouvons des jeunes hommes dont la beauté du corps reflète la beauté de l'âme dans l'ancienne tradition héroïque: c'est le cas de Thorndyke (Walter Pidgeon), jeune aventurier qui veut abattre Hitler, du jeune docteur Svoboda (Brian Donlevy) qui a tué Heydrich, de Neal (Ray Milland) et de Johnny Jones (Joël Mc Crea) qui se trouvent malgré eux mêlés à des affaires d'espionnage, seuls face à des espions nazis. Les bourgeois et les intellectuels sont confrontés à des situations spécifiques à chaque catégorie de personnages, dans lesquelles le danger ne semble pas imminent, même si on le sent sous-jacent. Pour les bourgeois parvenus de Marie Octobre ou du Repas des Fauves l'objectif est de se sortir vivant de situations dont ils sont responsables et leur physique est fonction du présent de la situation fictionnelle. Les Tura et les Bourdelle transportent dans la fiction le jeu de rôle qu'ils ont sur scène, ils ont besoin d'être vus, décalage qui contribue à construire la parodie de ce type de bourgeoisie. Ceux de Casablanca ou des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse appartiennent à un autre type de bourgeoisie; ils sont jeunes et issus de familles bourgeoises. Actifs, ils créent les situations par leur engagement résistant, qu'il soit idéologique ou non, ils évoluent dans un milieu bourgeois en mouvement et deviennent pour le spectateur, par l'élégance de leurs tenues, leur charme et la beauté de leur physique, ainsi que par leur mode de vie, "producteurs" de rêve. La représentation de ces bourgeois reste malgré tout nuancée et tronquée: en effet, la plupart de ces films mélangent les représentations sociales sous l'étiquette "costume-cravate", et aux bourgeois sont associés des intellectuels qui ne sont caractérisés qu'en fonction de leur profession, de sorte que le spectateur assimile facilement le bourgeois à l'intellectuel comme si ces deux milieux ne faisaient qu'un. Le seul intellectuel qui soit mis en évidence à la fois par sa façon originale de se vêtir, sa gestuelle et sa manière de s'exprimer et par le nombre impressionnant de livres qui l'entourent sur lesquels s'arrête la caméra est Luc dans l'Armée des Ombres, qui est aussi le chef d'un réseau important, ce qui confère à la résistance un caractère sérieux et élitiste, au moins en ce qui

concerne l'image de ses responsables. Ce choix élitiste s'affirme de la même façon dans les films qui mettent en scène des anciens résistants, personnes réelles, personnages dès que la caméra les transforme en "images de". Les anciens responsables de la résistance, témoins du passé, interviewés dans des films comme le Chagrin ou la Pitié, Hôtel Terminus ou Français, si vous saviez véhiculent, de par leur condition sociale pendant et après la guerre, de leur présentation à l'écran à la fois par leur tenue vestimentaire et par le simple fait de la transmission de leur image et de l'étiquette qu'ils portent, le statut de bourgeois. La présence à l'écran d'hommes comme Mendès-France, Duclos, D'Astier de la Vigerie, Isorni, les Aubrac ou encore Klarsfeld ont suffisamment de poids auprès du spectateur pour rendre le discours crédible:

La longue interview d'Argoud, celles d'Isorni, de Boutang, ou à un autre niveau de l'aumônier de la prison de Nancy, interpellent le spectateur en sujet neutre: ces hommes sont peut-être des hommes de droite, mais ils sont assez intelligents, ou assez ridicules, ou assez typiques, pour être dignes d'être interrogés, et ce qu'ils disent peut apporter de la lumière sur l'histoire réelle.¹

Dans la mémoire des Français ces hommes figés à l'image sont classés dans le tiroir des "gens célèbres", sérieux, des vedettes qu'on voit apparaître chaque fois qu'il y a à débattre de la question de la résistance; ils sont devenus incontournables et indispensables à la représentation d'une période positive de notre histoire et ces films d'interviews assument la tâche que le spectateur attend d'eux.

Parallèlement à ce type de films, il est intéressant de voir comment fonctionne la représentation des personnages dans un film comme l'Armée des Ombres. En effet, nous pouvons y voir un processus inverse: ce ne sont pas les personnes qui deviennent des stars, mais les stars qui sont chargées d'assumer la personnalité, l'image et l'œuvre des résistants mis en scène par les films d'interviews. Quand l'interview confère à la personne un statut fictionnel, la fiction veut lui faire incarner un personnage réel.

Comment pourrions-nous croire une seconde à ces visages trop connus? Ce n'est pas Chaban-Delmas qui tente de retarder l'insurrection, c'est Alain Delon. Ce soldat anonyme, un gars de Paname? Non, Yves Montand. Et Leclerc? Tiens, c'est Claude Rich. Il n'est pas mal du tout. Et tout aussi bien, ma foi, dans le rôle de ce petit lieutenant talon rouge qui balance ses grenades des fenêtres du salon d'une charmante vieille dame. Mais pourquoi diable lui avoir confié deux rôles.

A la lumière de ces visages familiers, le pittoresque, l'inattendu, l'extravagant, l'invraisemblable qui furent pourtant en ces jours monnaie courante, deviennent trop souvent incroyables. Le moindre détail a beau être authentique, il semble le fruit d'un scénario bien agencé.²

¹ Serge TOUBIANA dans les Cahiers du Cinéma. N° 245-246 p58

² Marie-Claude TREMOIS: critiques de Télérama n°876

A côté de ce monde bourgeois et intellectuel, dont la représentation impose le respect et qui fait de la résistance une affaire sérieuse, dirigée par des chefs compétents et composée d'une partie bien pensante de la bourgeoisie française, évolue un univers de résistants qui appartiennent à des classes sociales très diverses et dont la dignité n'est pas obligatoirement accréditée par la représentation physique.

Sur dix neuf films, seuls La Chatte et La Chatte sort ses griffes de H. Decoin ont pour personnage principal une femme qui occupe, dans la résistance, un poste à responsabilité. Cora (Françoise Arnoul), jolie jeune femme vêtue de cuir noir est une sorte de personnage non incarné en 1940; on ne sait pas qui elle est, ni d'où elle vient. Elle a pour rôle essentiel d'exister, de paraître; par contre le spectateur l'identifie comme une jeune femme émancipée des années soixante, transportée dans l'univers fictionnel de la guerre.

Dans This Land is mine les résistants sont définis en opposition aux collaborateurs. Albert Lory,(Charles Laughton) instituteur, est présenté comme un vieux célibataire, considéré par sa mère comme un petit garçon et écrasé par cette dernière. Il appartient à un milieu modeste et il est amoureux de sa collègue Louise (Maureen O'Hara), jeune femme élégante, dont le frère Paul (Kent Smith)est actif au sein d'un réseau de résistance armée. Ces trois personnages issus du même milieu incarnent la résistance "de terrain". En revanche le directeur de l'école, responsable d'un mouvement résistant, appartient au monde intellectuel. Il est plus âgé, porte des lunettes, force la confiance et le respect du spectateur. Le maire soutient les actions de l'occupant, le collaborateur étant incarné par Georges Lambert (George Sanders), fiancé de Louise. Georges appartient à un autre monde. Exerçant un métier à responsabilités à la SNCF, il porte un costume et un chapeau et fréquente les gradés allemands. Dans ce film de Renoir les résistants sont intégrés dans la vie du village, même si la résistance reste le fait d'intellectuels, et d'instituteurs en particulier, directement confrontés aux directives de Vichy.

Dans Le Père tranquille, René Clément fait de Martin (Noël Noël), un assureur de village, un homme qui s'efface dans un univers familial paisible et petit bourgeois; avec son chandail rayé, son air débonnaire son regard malin, il passe pour un homme calme qui se contente de retrouver ses amis pour jouer aux cartes au café du coin et de recevoir ses clients. Par contre Pierre, son fils, jeune et beau garçon, rêve d'être actif dans la résistance et de rejoindre un maquis. Le film implique directement le spectateur, dont le savoir, dès le début du film, est supérieur à celui des personnages: nous savons rapidement que Martin est responsable régional de la résistance alors que sa famille l'ignore. La représentation et l'apparence physiques de l'assureur construisent donc la connivence film /spectateur indispensable pour fonctionnement du récit et déjà induite dans le titre.

Les résistants impliqués dans Les Honneurs de la Guerre forment un groupe homogène dans l'action, constitué pourtant de personnes très diverses: Morizot (Pierre Collet), la quarantaine, un homme solide et direct qui aime la vie. Amoureux de la vie, il représente l'homme dans sa conception optimiste. Nieucourt (Paul Mercey), la quarantaine lui aussi, est droguiste. Modestement

vêtu, il aime boire et manger: c'est l'exemple du brave type. Le visage de Gillard (Henri Mike) est plus fermé. C'est un brave homme qui donne l'impression de subir la guerre et son engagement. Clovis (Serge Davri), trente cinq ans environ, a des attitudes et des comportements d'enfant. Michelet, la trentaine, est l'instituteur de Muzière. Il porte le brassard des FFI; c'est l'intellectuel ennuyeux que personne n'écoute. Jonquille et Nicolas sont deux braves gendarmes qui représentent l'ordre et la Force Publique; ils sont stupides et ridicules. Varesquier est un ex-poilu et a oublié que la Grande Guerre est terminée. Sauvage est restaurateur, il aime manger, offre aux résistants de la nourriture qu'il a obtenue grâce au marché noir, mais reste en dehors des actions de groupe. Gérard (Bernard Verley), un étudiant parisien, est un personnage pâle et effacé qui passe quasiment inaperçu, alors que le plus jeune. Les femmes, heureuses de vivre ou s'accommodant facilement de la situation n'ont qu'un rôle de présence; elles permettent au groupe d'exister et d'être crédible en tant que tel, mais ne prennent part ni à l'organisation, ni aux actions de la résistance. Le spectateur porte sur ce groupe de résistants d'âges et de conditions sociales différents, sur l'allure et le physique de ces hommes qui arborent le brassard FFI, un regard chargé de compassion, d'ironie ou d'admiration; mais le film accorde à la résistance une notion de solidarité, d'unité dans le combat contre l'occupant que peu de films mettent en évidence. Desperate Journey et The big red One évoquent la résistance à travers l'odyssée de soldats anglais ou américains. La résistance est évoquée à travers les péripéties vécues par ces soldats et revêt des formes particulières: Desperate Journey nous montre un médecin allemand opposé au nazisme et sa nièce, une jolie jeune femme (Nancy Coleman) qui résiste au régime de son pays en aidant les aviateurs anglais, personnage dont la représentation physique est proche de celle de Lucie Aubrac ou de la sœur de Julio dans les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse. Dans The big red One la résistance est incarnée dans une scène très courte, où, en Belgique, une femme qui se fait passer pour folle pénètre dans un asile occupé par les Allemands. Il est intéressant de noter que ce film, dont le récit se déroule à travers plusieurs pays , et en particulier l'Afrique, ne fait aucune mention de la résistance, pas même des Forces Françaises Libres. Le Train donne à voir Romy Schneider plutôt qu'une résistante; le spectateur oublie d'ailleurs rapidement qu'elle incarne la résistance, d'une part parce que seule la bande son nous apporte l'information, d'autre part parce que la résistance ne prend un sens réel qu'à la fin du film. Anna reste un personnage peu crédible: la star évoque d'abord le cinéma, de plus elle conserve, malgré les circonstances diégétiques difficiles, son élégance et sa classe; on n'oublie pas la personne réelle, mais on finit par oublier le personnage qu'elle interprète.

Dans le même registre que le Train, un certain nombre de films ne font qu'évoquer la résistance à travers des personnages beaucoup moins significatifs et moins prégnants . C'est le cas de Les Patates de Autant-Lara qui se déroule dans un milieu ouvrier et paysan. Clovis (Pierre Perret), qui n'est pas résistant, occupe le rôle principal alors que les paysans, personnages effacés, sont poussés à aider cet ouvrier obnubilé par la nourriture. Escape to Victory nous présente des résistants parisiens modestes et simples, qui se réunissent dans un petit café

et forment une équipe très soudée. C'est une belle jeune femme qui est responsable du groupe et organise la résistance, mais le film ne la met pas en évidence. Barry Kane (Robert Cummings) dans La Cinquième colonne est un jeune employé qui travaille dans une usine d'aviation. On ne peut pas dire qu'il soit résistant "stricto sensu ", mais la situation amenée par le récit l'amène à s'opposer à un groupe d'espions nazis. Comme Correspondant 17 et Ministry of Fear, il s'agit d'un film qui tient plus du film d'espionnage que du film historique, mais ici le personnage central n'est ni un bourgeois, ni un aristocrate. De même La Croix de Lorraine nous propose une vision curieuse des résistants: un soldat français (Jean- Pierre Aumont) démobilisé s'évade d'un camp de prisonniers et trouve par hasard, sur son chemin, un très jeune résistant. Ce jeune garçon semble être très engagé dans la résistance, mais le film ne nous apprend rien sur lui, ni sur ses responsabilités, ni sur ses actions. Ce garçon, qui semble avoir quinze ou seize ans, est issu d'un milieu modeste, livré à lui-même. Puis, après l'attaque du village par les Allemands, tout le village devient subitement résistant, sans que nous puissions voir une concertation préalable. Cette opposition entre le garçon qui semblait isolé et l'engagement subit de la population crée une vision irréaliste de la résistance, donne l'impression d'une mise en scène burlesque, d'un décalage entre la tension de la situation et la réaction des personnages, alors qu'aucun élément du film ne se veut comique. Un Condamné à mort s'est échappé nous apprend que Fontaine (François Leterrier) a été arrêté pour faits de résistance et nous savons que le scénario repose sur l'histoire réelle de l'arrestation et de la captivité du résistant Devigny. Fontaine, jeune homme au physique agréable, porte tout le long du film les mêmes vêtements tachés de sang. Mais à aucun moment le film ne fait allusion à la résistance. Le docteur français (Henri Vidal), embarqué de force dans un sous-marin allemand, est, dans Les Maudits, le seul opposant au groupe nazi qui veut se réfugier en Amérique du sud après la défaite allemande. Le Docteur Guilbert est jeune médecin simple et vêtu avec sobriété. La situation fictionnelle et l'époque à laquelle elle se déroule nous permettent difficilement d'assimiler Guilbert à la résistance, si ce n'est à l'occasion de certains comportements personnels. Retour à la vie nous présente une série de personnages issus de milieux modestes, petits bourgeois "encostumés ", un dresseur de chiens savants, des paysans, des villageois qui font le bilan après quatre ans de guerre après des parcours très divers. Aucun personnage n'incarne vraiment la résistance, qui reste un phénomène sous-jacent et dont se réclament plus ou moins les différents protagonistes.

Six films, en revanche, mettent en scène des résistants "ordinaires" qui ont pour vocation, soit de construire une image idéologique ou allégorique de la résistance, soit d'incarner les actants et les acteurs directs d'actions qui signifient "résistance".

Dans Salute to France Renoir confie à Jacques (Claude Dauphin) l'interprétation de différents rôles (fermier, marchand ambulant, portier, employé de banque), qui contribuent à une représentation allégorique de la France et par conséquent de la notion de patrie. C'est aussi Jacques qui incarne la résistance à travers un prêtre qui cache deux parachutistes et que nous retrouvons derrière un barbelé

symbolique: alors qu'il appelle à l'internationalisme, Paris est libérée. Il est présenté sous les traits d'un soldat français: la confusion entre les différents personnages qu'il assume construit une certaine image de la France qui superpose résistance, Français moyen et soldat, dont l'objectif est de sauver une patrie allégorique tout en appelant à l'ouverture des frontières, idéologie d'avant garde en 1944. De même le film de Bertrand Blier, Merci la Vie, superpose des images en utilisant la technique du film dans le film, qui fait coïncider fiction et réalité, et qui crée aussi une confusion des idées et des personnages, composant une image allégorique de la société d'hier et d'aujourd'hui. Joëlle (Anouk Grimberg), jeune fille dépravée incarne alors l'opposition à l'idéologie résistante alors que la notion de résistance se construit de façon allégorique à travers divers personnages. Camille (Charlotte Gainsbourg), jeune fille de bonne famille, rangée et studieuse fait partie de ces personnages; c'est du moins de cette façon que le spectateur la perçoit, uniquement par opposition à Joëlle, qui dit: *"je ne suis pas résistante. Je n'ai pas le souvenir d'avoir dit non une seule fois de ma vie"*. En effet Camille ne prend pas directement parti pour la résistance, incarnée aussi par des bourgeois corrompus qui utilisent la résistance comme alibi à leur conduite et à leurs ambitions. Deux films nous présentent des résistants "ordinaires", beaucoup plus authentiques et proches de l'image véhiculée par la société actuelle: Hitlers' mad man, alors que le film est réalisé en 1942, montre la résistance du peuple tchèque sous les traits de deux jeunes gens, Karel (Alan Curtis) et sa fiancée (Patricia Morison), engagée contre les nazis par idéalisme. Ils sont jeunes et beaux, vêtus simplement puisque issus du peuple. Népomuk, vieux marginal, pauvrement vêtu, s'engage progressivement à leurs côtés et le groupe s'oppose au maire, bourgeois qui a adopté la cause des Allemands. De même, dans Passage to Marseille, Matrac, (Humphrey Bogart) jeune journaliste, s'échappe du bagne après avoir été injustement condamné pour meurtre. Il s'engage dans la France Libre par idéologie et reste le personnage principal autour d'une action fondée sur l'engagement résistant.

Enfin trois films proposent des particularités proches au niveau de leur construction, donc de la fonction des personnages qu'ils mettent en scène. Why we fight de Capra est un film de montage, dont l'objectif est didactique, qui met en évidence la France Libre, sans tenir aucun compte de la résistance intérieure; par contre, si le film ne montre pas d'individus engagés contre l'occupant, il met en évidence l'essence même des peuples de chaque pays à travers leurs légendes et construit des stéréotypes destinés à positionner chaque peuple d'Europe, à défaut des sociétés, face aux conjonctures politiques. La Bataille du Rail et Au Cœur de l'Orage n'ont pas la même vocation, mais la spécificité de mettre en scène des résistants quelques années après la guerre. Si La Bataille du Rail est une fiction, Au cœur de l'Orage est un film de montage, mais les résistants qui apparaissent à l'image sont les hommes, qui, quelques années plus tôt, prenaient part aux combats et ici, encore, comme dans Lucie Aubrac, nous avons affaire à une superposition des personnes et des personnages, à ceci près, que le processus est inversé: ce ne sont pas les acteurs qui deviennent personnes, mais les personnes qui se transforment en acteurs à partir du moment où ils apparaissent à l'écran dans leur propre rôle. Ce sont des cheminots en bleu de travail ou des

cadres de la SNCF. Dans les maquis du Vercors il s'agit d'un groupe de résistants unis dans le combat, appartenant à des milieux différents: des étudiants, des ouvriers, des illégaux, des réfractaires au STO, des paysans, des intellectuels, des soldats et des officiers, des bûcherons, des instituteurs, des médecins. Ils portent des bérets, des vestes ou des blousons; les responsables portent un gilet, une chemise et une cravate.

La représentation physique de ces personnages amène un certain nombre de remarques. Elle nous permet d'abord une classification sociale; en effet le costume - cravate reste le vêtement qui colle à la bourgeoisie ou aux responsables de groupes, à qui il confère suffisamment de sérieux pour que la résistance soit crédible aux yeux du spectateur. Nous pouvons remarquer que la tradition vestimentaire a peu évolué dans le film depuis 1940, si ce n'est, dans les films plus récents, une coupe un peu plus classique du costume, qui ne change rien dans la représentation, car les yeux du spectateur s'arrêtent davantage au port du costume qu'au costume lui-même. L'habillement des résistants reste schématique et binaire: le costume est porté par les bourgeois et les aristocrates, il est généralement sombre, les ouvriers portent leurs vêtements de travail, les soldats, des vêtements militaires, les autres sont habillés simplement; il en est de même pour les femmes, hormis Lucie Aubrac, pour qui le vêtement est un outil qui lui permet de changer d'identité et de personnalité. L'importance accordée au vêtement nous renvoie vers notre passé, notre histoire et nos racines.

Nous avons constaté que les personnages directement impliqués dans l'action, incarnés par le cinéma, étaient des hommes jeunes et beaux, minces, sans défauts physiques apparents; cette représentation nous renvoie à la statuaire grecque, où, à travers la beauté du corps transparaît celle de l'âme. cette démarche reste fidèle à la tradition héroïque et à l'enracinement des mythes, l'idée originelle étant de présenter à la fois le monde de la pensée et celui de l'action à travers l'image du corps. Telles les statues, l'incarnation de la résistance par ce genre de personnages glorifient les valeurs d'une société passée, donne au spectateur l'impression qu'ils sont offerts à tout le prolétariat et que chacun peut s'y identifier. De ce fait les comédiens, en particulier les anonymes, rejoignent les hommes célèbres et rapprochent les héros du peuple; il deviennent en même temps que le cinéma notre patrimoine et notre Panthéon. L'écran matérialise la présence et la rencontre de ces personnages du passé, le passage de l'espace humain à l'espace historique, du passé à l'immédiateté, de l'imaginaire à la rencontre réelle avec des hommes. Les personnages qui viennent rendre visite au spectateur deviennent acteurs de l'action et prétexte à la réalisation; le choc de leur apparition physique est d'autant plus important qu'il se mesure à ce qu'elle a d'improbable, en particulier quand le concept de résistance est incarné par un personnage comme Lucie Aubrac ou les personnalités interviewées qui se dédoublent entre fiction et réalité, entre passé et présent. La construction de leur image repose sur la séduction; ils sont alors vénérés, célébrés, deviennent exceptionnels puisque illustres et ce processus renforce alors le sentiment que partagent les spectateurs d'appartenir à la même espèce.

"C'est sur la perte des différences que se fonde le culte de la différence, comme c'est sur la perte de la mémoire vécue que se fonde la mémoire voulue"¹

L'apparition du personnage ou de la personne à l'écran confirme la notoriété présumée, elle produit à la fois une spectacularisation et une démocratisation du personnage par le cinéma: soit la personne devient un homme de spectacle à qui le cinéma rend hommage, soit le cinéma honore l'acteur qui doit se banaliser pour se transformer en homme ordinaire. L'effet charismatique repose sur la vision et l'audition, le physique et la voix font que le personnage existe. Il existe tout à coup ou a existé et s'il existe à l'écran, c'est qu'il a fait quelque chose d'extraordinaire. Il s'intègre au cinéma et se démultiplie à travers les constructions d'images, il permet de perpétuer le culte de la personnalité en l'absence de la personne. En même temps l'effet audiovisuel le banalise de telle sorte qu'il devienne accessible à tous dans une volonté de démocratiser l'accès à la culture. Il vient s'intégrer dans la masse des témoins et des acteurs de l'histoire, des élites intellectuelles en costume et cravate et devient image d'identification. Le fait s'accroche aux personnages comme aboutissement de sa notoriété.

" Le vedettariat banalise la célébrité, mais il a pour corollaire la célébration de la banalité". "Dans le va et vient dialectique entre l'illustration audiovisuelle de la gloire des grands hommes et la théorisation conceptuelle de l'effacement du sujet, la balance semble avoir penché du côté de la notoriété".²

Le choix que le réalisateur fait du personnage reste donc fondamental, puisque c'est sur ce choix que reposent les présupposés de la gloire d'une part et que, d'autre part, le fait devient l'aboutissement de cette gloire. L'action devient donc fonction du personnage auquel on attribue le devoir de parler, de faire passer le message et de faire preuve des valeurs morales qui déterminent le fait de résistance.

B: Représentation morale et psychologique

Si le film est spectacle, il est aussi outil de communication et requiert, qu'il soit fiction ou document, un degré de crédibilité qui passe par l'identification physique et psychologique du spectateur aux personnages. Il est donc indispensable que le physique reflète la psychologie et qu'ils se manifestent dans un double jeu qui constitue la dramaturgie à travers laquelle naît la vraisemblance. Nous allons donc voir comment fonctionne ce processus "d'aliénation" du spectateur dans ce jeu d'identification par lequel le personnage devient une sorte de cristallisation inhérente au récit.

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Gallimard 1997 p. 2146

² Pierre NORA; Les Lieux de Mémoire. Gallimard 1997. p. 2150

D'une façon générale, les personnages qui incarnent la résistance ont un comportement binaire: soit ils font preuve de traits de caractère positifs, sans laisser transparaître leurs défauts, présentation parallèle à la présentation physique, soit ils ont fait preuve d'un comportement inadapté à leur statut de résistant: alors le résistant dissident se transforme en traître, ce qui permet la valorisation des vrais résistants. Dans Man Hunt, Thorndyke est un jeune aventurier, qui brave tous les dangers pour aller abattre Hitler; il fait preuve de courage et de détermination, voire d'entêtement. Il est aidé dans sa démarche par une jeune prostituée, entièrement dévouée au jeune homme, modeste et astucieuse. Les espions allemands, comme dans Ministry of Fear ou Saboteur ou encore Five Fingers et Correspondant 17, sont présentés comme des hommes organisés en réseaux internationaux dangereux et déterminés, ce qui accentue les qualités de leurs adversaires et participe de l'héroïsation des personnages. En effet, comme Thorndyke, Neal, d'abord soumis à la fatalité, va vaincre des bourgeois déguisés, inconnus, terribles qui sont plus proches de personnages du film noir que d'espions nazis. Ils sont là où Neal ne les attend pas, leur présence pèse sur l'ensemble du film. La poursuite des nazis a servi de thérapie au jeune homme dont la personnalité semblait trouble au début du film, ce qui lui a permis de se hisser à un rang social supérieur. Il en est de même pour Barry Kane qui se trouve mêlé, malgré lui, à un sabotage et qui doit sauver sa vie. Sa rencontre avec les espions nazis, bourgeois eux aussi, lui permet de se surpasser et d'acquérir le courage qui réveille son sentiment patriotique. C'est un jeune homme simple et intelligent qui domine les bourgeois malfaisants. Johnny Jones vit la même situation. C'est un jeune journaliste, aventurier de nature, qui, par son courage et sa volonté de vaincre, anéantit tout un réseau d'espions nazis constitué de personnalités politiques et de diplomates. Ces jeunes hommes deviennent des héros dès le début du film dans un rapport inégal des forces; le fait et le déroulement de l'action se construisent alors autour des personnages et déterminent leur supériorité. Plus le héros est dans une situation difficile, plus sa personnalité est positive; le fait que les espions soient nazis confère au personnage une grandeur d'âme et un altruisme qui se transforment, en particulier chez le spectateur des années 40, date à laquelle ont été tournés ces films, en sentiment de protection et d'admiration envers des héros mus par le patriotisme. Five Fingers fonctionne sur le même schéma, avec une inversion du statut des personnages. Le traître est ambitieux, méthodique et rusé, et perd la partie grâce à la bêtise des Allemands. Dans ce film la représentation des Anglais imprudents et de la résistance est positive par défaut, à travers l'échec de Diello.

D'autres films mentionnent la présence de traîtres dans les groupes, mais le traître n'est pas le personnage principal et sa trahison est minimisée par l'explication de son caractère et de ses sentiments. Dans La Chatte sort ses griffes, Louis a trahi par amour, pour libérer sa femme Maud des griffes de la Gestapo et avoue son exaction, ce qui porte le spectateur à l'indulgence; la conviction et le courage des résistants et de Cora en particulier s'en trouvent renforcés. C'est une femme téméraire, intelligente, qui sait profiter des situations et les tourner à son avantage; les autres résistants forment un groupe uni, font preuve d'entraide et

prudence. Dans le Repas des Fauves les invités s'accusent mutuellement des pires vilenies, se vantent d'appartenir à la résistance ou du moins d'en être sympathisants, mais leur comportement s'explique par la peur et la pression qui pèse sur eux. La médiocrité de ses personnages donnerait de la résistance une image totalement négative si le spectateur pouvait croire, l'espace d'un instant, à leur sentiment patriotique. Mais l'opposition entre cette médiocrité et la notion d'honneur mise en avant par le capitaine SS sert Françoise, la seule qui ne se soit pas vantée d'appartenir à la résistance et qui reste ouvertement et constamment opposée aux Allemands; le film fait donc émerger la franchise et la droiture de cette femme que le spectateur assimile rapidement à un concept élargi de patriotisme, compte tenu de l'époque et des circonstances dans lesquelles se déroule l'action. To be or not to be place psychologiquement le traître en opposition aux résistants. Le professeur est défini dès le début du film comme un homme intelligent, digne de confiance, altruiste et il est intégré comme tel par le spectateur. Il s'oppose directement aux Tura, couple superficiel, arriviste et vaniteux qui semble totalement coupé du monde social et politique qui l'entoure. Ces personnages évoluent, poussés par des actants extérieurs, jusqu'à prendre aux yeux du spectateur des positions totalement antagonistes. Le professeur a trahi, alors que les Tura ont transformé le théâtre en lieu de résistance. Ce film voudrait-il nous faire imaginer que la résistance n'est pas une affaire de gens sérieux? Il nous prouve malgré tout que c'est l'affaire du peuple. L'objectif essentiel de Marie Octobre est la découverte du traître, processus qui place face à face d'anciens résistants, quinze ans après, et qui met en évidence la personnalité de Marie Octobre, seule face au cinq hommes parmi lesquels se trouve l'assassin de son mari. Marie apparaît comme une femme forte et déterminée, l'idée de vengeance est dissimulée par la force de son engagement mise d'ailleurs en évidence par les hommes, qui, de ce fait, laissent transparaître leur médiocrité d'autant que l'un d'entre eux a trahi. La fin du film nous révèle que l'amour a été le moteur à la fois de la trahison et de la vengeance de Marie, sentiment qui tend à excuser et à grandir les personnages. Nous pouvons rapprocher ce film des grandes tragédies classiques où le combat pour l'amour positive les moyens, renforce la personnalité et induit l'admiration du public. Des relations complexes s'établissent dans ce film: la combinaison amour-vengeance-résistance fabrique des personnages hors du commun. De plus la relation fictionnelle passé-présent atténue la portée négative des défauts. La vengeance n'émane pas de la résistance, mais de la femme amoureuse dont la vie a été mise entre parenthèses pendant quinze ans. La droiture du résistant reste intacte, il va jusqu'au bout, même s'il doit tuer pour défendre ses valeurs. La femme criminelle devient héros, le traître est relativement excusé d'autant qu'il se dénonce et la résistance sort blanchie de ce huis clos. Nous retrouvons partiellement la personnalité de Marie Octobre chez Lucie Aubrac. Femme de tête, elle a l'intention, comme Marie, d'éliminer le traître et essaie d'empoisonner Hardy, dont la trahison est minimisée par l'incertitude; les résistants du réseau insistent sur le fait que personne ne peut être sûr de la culpabilité de Hardy qui avait toujours été digne de confiance: "*vous n'avez pas le droit de dire que Hardy est un traître, vous n'en avez pas la preuve*". Ici cette tentative d'élimination du traître se produit sous le coup de

l'émotion et de la peur, qui poussent le spectateur à l'indulgence. De plus la témérité et l'engagement total de cette femme pour la cause résistante laissent rapidement de côté les moments d'égarement dont elle a pu être responsable. Nous pouvons d'autre part souligner que ce film est le seul à avoir représenté Jean Moulin, alors que Josée Yanne, dans Boulevard des Hirondelles ne l'avait pas fait, même s'il n'apparaît qu'à trois brèves reprises, il permet au spectateur de reprendre en compte une affaire qui n'a jamais été élucidée et de se poser des questions, cinquante ans après, sur la résistance et les hommes qui l'ont composée ainsi que sur la représentation unilatérale qui en est faite depuis 1940. A travers ce procédé, le film de Berri, dernier film réalisé sur ce sujet, propose des interprétations nouvelles, où, pour le moins, des restrictions à l'image exclusivement positive et patriote de la résistance. Pourtant le film, dans son intégralité, ne s'oppose pas aux autres, tant les personnalités fortes dans la fiction et dans la réalité dominant totalement le récit. L'intelligence et l'audace de Lucie viennent à bout de tous les obstacles; Raymond, lui, incarne un double personnage: celui du chef calme et efficace, capable de prendre les responsabilités qui lui incombent et en même temps de faire face au danger, comportement qui suscite l'admiration du spectateur et celui de victime qui éveille la compassion et renvoie sur Lucie une aura et un charisme d'autant plus considérables que la situation semble désespérée. Si le film de Berri met davantage l'accent sur la personnalité de Lucie à travers l'action, Boulevard des Hirondelles, insiste sur son engagement social, politique et humain, qui émane principalement de la discussion entre Lucie et le colonel allemand: "*en 23 vous avez bien résisté à l'occupation française de la Ruhr, le patriotisme, vous comprenez ça, vous, un militaire de carrière*". Maurice, Copeau, Ravel sont des hommes prudents, lucides, responsables et intelligents, ce qui confère au groupe une crédibilité incontestable. Copeau est conscient des risques pris par Lucie: "*tu me fiches la trouille, et je suis assez con pour te suivre*". Ici encore, bien que le spectateur sache que cette fiction est adaptée d'après des faits réels, le traître ne ternit pas l'image de la résistance, mais contribue à grandir celle des "vrais résistants".

Dans les films de montage, le traître apparaît sous les traits du collaborateur. D'emblée il est placé dans une position d'infériorité; parce qu'il est seul face à un groupe de résistants de renom, il est soumis à la volonté du réalisateur qui est, dans le Chagrin et la Pitié en particulier de mettre en évidence " l'autre image de la France" après la disparition de de Gaulle. De la Mazière essaie de trouver des excuses à son comportement en prétextant sa jeunesse, dans Français, si vous saviez..., Martineau voudrait oublier: "*je préférerais que mes enfants soient sans mémoire*"; il abandonne alors son statut passé pour se ranger du côté des patriotes. Isorni essaie de placer face à face de Gaulle et Pétain afin de légitimer ce dernier: "*pour que de Gaulle soit légitime, il fallait que Pétain soit un traître*," mais il ne peut convaincre ni les anciens chefs résistants qui interviennent dans le film, ni les interviewers qui prennent ouvertement parti contre lui par l'orientation de leurs questions; par conséquent le public se rallie plus facilement à l'opinion dominante. Hôtel du Parc, constitué d'une série d'entretiens reconstitués, aborde le tabou de l'épuration, met en avant la peur du

communisme, mais les pseudo personnages, peu crédibles, mentent, nient leurs responsabilités et contribuent au refoulement de Vichy et de la trahison, mise en scène dont bénéficie la résistance. Ophüls prend ouvertement parti contre Barbie dès le début de Hôtel Terminus en suscitant les témoignages grâce au type de questions posées. De plus il présente à l'écran, outre d'anciens déportés et témoins de la déportation, des résistants comme Lucie et Raymond Aubrac, Serge et Beate Klarsfeld, dont l'impact médiatique n'est plus à prouver, Claude Lanzmann, dont Shoah avait occupé les écrans de télévision un an plus tôt; face à ses personnages de poids, René Hardy essaie de s'expliquer et de se disculper: d'emblée il a perdu. De plus il n'a ni la présence à l'image, ni la force psychologique de ses adversaires. Les antinazis s'imposent d'autant que leur discours et leur personnalité correspondent à l'attente du spectateur. Le traître, ici encore, ne réussit pas à atteindre la résistance. Enfin, Jourdan, le traître qui s'infiltré dans le réseau de M. Martin dans Le Père Tranquille est perçu comme un intrus: homme imprudent et beau parleur, il ne peut s'intégrer à la mentalité résistante; le spectateur ne peut s'y laisser prendre. C'est Martin, l'homme tranquille et effacé, qui décide d'éliminer Jourdan, geste qui lui accorde l'autorité que le récit se plaît à dissimuler.

Nous pouvons donc conclure que le traître, qu'il soit issu de la résistance ou de la collaboration, a pour rôle de renforcer l'image du résistant. Les résistants qui ont trahi l'ont fait par peur ou par amour, ce que le spectateur peut facilement comprendre, donc excuser; de plus les traîtres sont rapidement bannis, voire exécutés par la résistance: l'épuration est alors considérée comme le moyen incontournable et définitif pour que la résistance se sorte indemne de son passé et conserve l'image héroïque construite au fil des années. Le seul film qui ne place pas le traître en regard du résistant est Retour à la Vie: André Cayatte, dans le Retour de Tante Emma fait intervenir des bourgeois cupides, parvenus et odieux, qui se vantent de "*s'être tous bien conduits pendant l'occupation*". Le réalisateur qui ne fait intervenir aucun tiers pour confirmer ou infirmer leur appartenance à la résistance, laisse planer un doute suffisant pour que le spectateur puisse construire une image négative de la résistance sans qu'elle soit atténuée par un moyen narratif quelconque. De même Dréville dans le Retour de René évoque l'épuration par l'intermédiaire du maire, bourgeois rustre et peu intelligent. La banalité du ton employé par ce personnage fait de l'épuration un acte gratuit et vengeur, qui ne grandit pas les résistants. Ces deux sketches sont les seuls qui nous laissent sur une perception négative de la résistance quatre ans après la fin de la guerre. Ils sont ressentis comme un constat sur le comportement des Français et peuvent s'expliquer par le fait que, d'une part, ils n'ont pas ouvertement de vocation de propagande et d'autre part l'image glorieuse qui s'est construite autour de la résistance n'a connu son apogée et sa véritable raison d'être qu'avec le retour de de Gaulle. Tous les films dans lesquels l'image du traître met en évidence celle de la résistance ont été réalisés après 1959, date du retour de de Gaulle au pouvoir, quinze ans après la fin de l'événement ou avant 1946, alors que le gouvernement français venait d'adopter une constitution qui émanait directement des propositions du Conseil National de la Résistance. Il est intéressant de remarquer que trois films de montage suivent le Chagrin et la Pitié:

le collaborateur prend, de 1969 à 1991, la place du traître qui, dans chaque film, est traité de la même façon, en opposition à des résistants de renom, acculés aux questions dirigées de l'interviewer. Enfin les deux films sur l'histoire des Aubrac posent le problème de la trahison à propos d'une affaire qui n'a jamais pu être réglée par la justice, quelques années après la sortie du livre de Lucie Aubrac et le procès Barbie, dates où Lucie Aubrac est médiatiquement passée de personne à personnage. Ces deux films donnent l'impression d'un compromis entre le Chagrin et la Pitié, qui affiche, à la fin du règne gaulliste, une volonté manifeste de rompre avec les représentations précédentes fidèles à la perpétuation de l'image héroïque de la résistance en révélant et en affichant la collaboration comme trahison à l'état d'esprit patriote et les autres films français qui font du traître une utilisation positive. Dans les années 90 le problème de la trahison reste posé et ouvert. Parmi les films français réalisés après guerre, trois sont de René Clément. La Bataille du Rail est la reconstitution de scènes de résistance dont les acteurs sont essentiellement les cheminots qui, quelques mois plus tôt, se battaient contre l'occupant. Ce sont des gens simples, courageux, intelligents et rusés qui ont consacré leur vie au sabotage. Le film occulte totalement leur vie privée, ce qui met en évidence la détermination de ces hommes et leur sens de l'abnégation en tant que résistants, ils rendent un hommage absolu à la résistance dans la continuité du patriotisme et dans la fièvre de la victoire, ce que confirme le carton au début du film: *"il faut que la barrière dressée par l'ennemi soit franchie par le courrier comme par les hommes."* Les Chemins de Fer s'y emploient, première forme de leur résistance, puis ils s'enhardissent peu à peu, dans la terreur, au cours d'une lutte de quatre ans, ils forment une armée redoutable. Elle contribuera puissamment à la désorganisation des transports, à la défaite allemande dans la bataille de la Libération. Le Père Tranquille réalisé lui aussi sous le gouvernement provisoire, met en scène deux hommes au caractère opposé, qui, tous deux incarnent la résistance intérieure, que nous pourrions qualifier de "traditionnelle". Le père, un homme intelligent, prudent, réservé, chef de réseau efficace, qui a caché ses activités à sa famille et le fils, fougueux, entreprenant et courageux, qui s'engage au maquis sans avertir ses parents. Le Colonel Rémy atteste d'ailleurs de la crédibilité du personnage: *"Noël Noël nous a donné une image très exacte de ce que fut la résistance française sous une de ses formes les plus simples, observant une décence dont bien des bravaches pourraient faire utilement leur profit"*. Simon, l'adjoint de M. Martin, à la fois jeune et entreprenant tout en étant prudent et obéissant à son chef, tempère cet antagonisme en donnant une image idéalisée du résistant. Il est l'intermédiaire entre M. Martin et son fils. Ces trois personnages reflètent à la fois trois individualités propres à la résistance et sont en même temps complémentaires pour façonner le résistant idéalisé. Dans les Maudits réalisé un an après la Bataille du Rail, le Dr Guilbert n'a pas le statut de résistant au même titre que dans les deux autres films: la situation narrative le place seul face à un groupe de traîtres et de nazis; cette opposition, en 1946, entre les types de personnages, d'un côté un chef de la Gestapo fanatique et intransigeant, un jeune voyou, un militaire dévoyé, un industriel italien compromis, un collaborateur français, de l'autre le médecin français attire la sympathie du spectateur et porte

ce dernier à imaginer que, si Guilbert n'appartient pas au milieu de la collaboration, il appartient à celui de la résistance. De plus le huis clos, déjà employé dans Marie Octobre et Le Repas des Fauves, induit le récit psychologique et le règlement de comptes. Ces films français mettent en évidence, alors que la France est encore animée de l'euphorie de la victoire et de la reconnaissance pour la résistance, des récits qui veulent tendre vers l'authenticité puisqu'ils prennent pour fondements des faits réels étayés par des témoignages et s'appuient sur une psychologie simple et positive des personnages.

Par contre le film de Bresson, Un Condamné à Mort s'est échappé, réalisé dix ans après ceux de Clément, prend déjà de la distance par rapport à la résistance; en effet un carton avertit le spectateur dès le début du film de la véracité de l'événement: "*cette histoire est véridique, je la livre telle quelle sans ornements*", mais, si nous savons que Fontaine a été arrêté pour faits de résistance, si les vêtements tachés de sang qu'il porte tout au long du film corroborent l'annonce de Bresson et induisent la torture, le récit ne fait aucune allusion à la résistance alors que le livre de Devigny repose essentiellement sur les évasions et les actions d'un résistant téméraire et déterminé. Le prisonnier de Bresson est un homme courageux et obstiné dans son désir d'évasion, mais il est patient, méticuleux, calculateur. Il est avant tout prisonnier et son comportement induit une image de la résistance déjà beaucoup moins passionnée, moins immédiate, qui concède un certain détachement à l'héroïsme de l'action au profit du personnage.

This Land is mine de Renoir présente des personnages antinomiques, d'une part les résistants, personnages d'apparence calme et modérée, d'autre part Georges, un collaborateur ambitieux et sûr de soi. Le personnage de Louise fait figure de personnage central: en effet c'est grâce à l'amour qu'Albert lui porte que ce dernier va pouvoir se dépasser, s'imposer face à sa mère et accéder à la résistance. Mais c'est aussi à cause de Louise que Georges se suicide, symbole de la victoire de la résistance et de la faiblesse de l'occupant et de la collaboration. Ce procédé contribue à la mise en évidence d'une idéologie résistante qui s'appuie en même temps sur les oppositions psychologiques des personnages; la personnalité d'Albert se construit effectivement tout au long du récit filmique pour amener l'instituteur à une prise de conscience intellectuelle et sociale; Paul, lui, est présenté comme un jeune homme actif, efficace et courageux alors que le maire se retranche derrière des obligations d'obéissance et que Georges perd peu à peu confiance dans les valeurs de son engagement. La psychologie des personnages se met donc entièrement au service de la construction de la propagande en faveur de la résistance.

Un an après, Salute to France va plus loin encore dans le développement idéologique; il est à lui seul une combinaison des représentations précédentes: réalisé pourtant en 1944, il prend déjà une certaine distance avec la "passion résistante" dans la mesure où la mise en évidence de la psychologie de Jacques, personnage central, construit une image allégorique de la France et où l'action résistante y trouve sa place; en effet le comportement de Jacques et les rôles multiples du personnage proposent une incarnation absolue de la résistance, de

l'état d'esprit patriotique et de l'essence même de la France de l'époque en un mélange et une superposition de représentations qui mêlent la résistance et l'internationalisme dans la grandeur de la France et dans l'humilité de son peuple. La conviction de Jacques et la force du personnage font de ce film un hymne à la liberté et à la vie: *"vous dites que je suis seul, je ne le crois pas. Ils étaient moi dans le passé, ils sont avec moi aujourd'hui. Tous ces hommes qui croient à la liberté sont contre vous. Ils marchent, ils volent. J'entends leurs pas, j'entends la musique"*. Ce film se démarque des autres par la richesse du et des personnages, par la superposition de ses éléments constitutifs, il est proche d'une peinture allégorique.

Les films réalisés aux Etats Unis pendant la guerre proposent un profil psychologique particulier des personnages; qu'ils soient français ou non, les résistants sont entièrement dévoués à la cause, ils forment des groupes sociaux unis et solidaires dont aucun n'est dissident ni dans l'action, ni dans la prise de décisions. Ils n'existent pas en tant qu'individus, ils ne sont plus des résistants, mais la résistance à l'ennemi, le modèle et l'exemple à suivre. Ils partagent le même enthousiasme, moyen de rallier à la cause, par assimilation, à la fois la société diégétique et la sphère spectatorielle: dans Hang Men also die, le Dr Svoboda, dont le nom signifie Liberté en tchèque, personnage falot et fantomatique, qui vit caché, réussit pourtant, au hasard d'une rencontre avec les Novotny, à entraîner dans la résistance toute la famille, dont le père est, lui, convaincu de l'importance de son engagement, qui finit par auréoler tous les résistants. L'équipage intrépide du bombardier de Desperate Journey caractérise l'hommage rendu à la valeur de la RAF, à son courage et à son unité; ces cinq aviateurs téméraires sont aidés par un médecin résistant, un Allemand antinazi, démarche qui assure le lien entre la RAF et la résistance européenne; même si, en 1942, il est audacieux de présenter un résistant allemand, l'attention du spectateur reste, dans ce film d'aventures, concentrée sur les exploits des aviateurs qu'il assimile rapidement à la résistance, puisqu'ils sont envoyés par un pays allié pour anéantir l'ennemi commun. Ce film sert l'attente du spectateur français comme celle du spectateur britannique; chacun y retrouve la valeur de ses soldats et de ses patriotes en même temps que la fierté de son pays. Dans Hitler's mad man Karel et sa fiancée, jeunes gens engagés, entraînent Nepomuk, un vieux marginal peu convaincu, à les suivre pour que la Tchécoslovaquie se débarrasse de l'occupant. Ces deux types de personnages s'opposent pour constituer une résistance construite: les jeunes bravent le danger, prennent des risques, les actions de Nepomuk discrètes, réfléchies et intelligentes sont complémentaires au fonctionnement d'une résistance fondée et organisée. Les liens sociaux différents noués par les personnages et la confiance que dégage ce groupe d'opposants ainsi constitué contribuent à élargir le rassemblement résistant avec les habitants du village autour de valeurs communes: *" le mot espoir existe encore. Il faut courir le risque; préférez-vous rester esclave?"*

La bourgeoisie de Casablanca semble évoluer dans un monde clos fait de résistants organisés et efficace: le sous-entendu, la complicité règnent autour de Lazlo, chef résistant de passage, un homme respecté à la fois pour sa situation sociale, pour ses responsabilités et son engagement dans la résistance. Sa femme,

Ilsa, par son charisme et son intelligence, assure le lien et maintient le contact entre Lazlo et Rick, personnage riche et influent, peu scrupuleux, autour duquel le chef de la résistance crée des relations et une atmosphère qui donnent une impression de force et d'unité alors que le groupe est réduit à quelques personnes et que le concept de résistance n'est présent qu'à travers Lazlo dont l'objectif est uniquement la fuite.

Dans la Croix de Lorraine de Garnett, l'évasion d'un prisonnier français est suffisante pour déclencher toute la mobilisation d'un village: ce prisonnier, dont la psychologie est très caricaturale reste, malgré tout peu crédible. Le film le présente en effet, au début, comme un homme certes engagé contre les Allemands, dont le but est de s'évader du camp situé à quelques kilomètres de la frontière française. Sa rencontre avec un jeune garçon clandestin transforme peu à peu cet homme en résistant convaincu, qui finit par entraîner les habitants de tout un village à résister à l'occupant en incendiant eux-mêmes leurs maisons. Le comportement de ce personnage est donc prétexte à montrer l'image caricaturale d'un engagement collectif et subit, qui se transforme en représentation grotesque, voire burlesque de la résistance.

Si le personnage de Matrac dans Passage to Marseille paraît beaucoup plus vraisemblable, tant par son caractère que par ses actions, le film lui confère pourtant la fonction de rassembler les personnages fictionnels autour de la résistance, d'autant que le spectateur sait, d'emblée, qu'il était journaliste et engagé dans la lutte pour la liberté. D'abord cet homme téméraire et intelligent pousse les bagnards à s'évader pour aller défendre la patrie: *"même bagnard, on peut aimer son pays, voir chaque matin hisser le drapeau tricolore. Je hais les nazis, je suis patriote"*. Puis il réussit à rallier à sa cause une partie des marins, action qui est à l'origine du détournement du bateau vers l'Angleterre où Matrac peut rejoindre la France Libre; enfin il se bat contre l'occupant dans une armée organisée et soudée, sans oublier sa famille ; les qualités humaines, morales et citoyennes de cet homme contribuent à la constitution d'une résistance de masse, organisée et efficace.

Why we fight a des hommes une représentation plus manichéenne encore: les peuples sont classifiés en fonction des légendes inhérentes à leur passé: les bons Français ont pour origine sociale la Révolution et leur combat pour la liberté alors que les Allemands étaient des guerriers envahisseurs et primaires.

Ce film met en exergue son objectif propagandiste alors que les fictions se contentent de définir une psychologie des personnages dont la fonction est le ralliement au personnage central, donc à la cause résistante et à la volonté des pays européens de chasser l'occupant, en l'occurrence le nazisme qui représente une menace internationale. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la psychologie du personnage est intimement liée au récit et à son dénouement, non parce que le caractère du personnage détermine l'action, mais parce que l'aboutissement du récit exige la représentation de certaines personnalités. Cette démarche est évidente dans la plupart des films, en particulier dans ceux qui se veulent moralisants comme Passage to Marseille où Matrac est chargé du message final, dans la Croix de Lorraine, où le prisonnier évadé est chargé par le film de rallier tous les villageois à la résistance, dans Desperate Journey où les

aviateurs ont pour mission de donner une image positive de la RAF. Dans tous ces films les cercles sociaux qui s'élargissent autour d'un personnage central déterminé et convaincant, reflètent la détermination des peuples à la liberté et leur appel à l'aide au peuple américain. Les qualités du personnage central, qui incarne de façon évidente l'ensemble de la population d'un pays, renvoient à des concepts éthiques tels que le devoir, le patriotisme et le courage pour induire une forme de propagande sociale et civique: *"il est assez courant d'obéir à des jugements éthiques sur les fins, qui rejaillissent sur la propagande considérée comme moyen. La Démocratie étant bonne, la Dictature étant néfaste, la propagande au service de la démocratie est bonne, même si, en tant que technique, elle est identique: elle change de caractère et presque de nature, en changeant de cadre et d'objet"*¹.

Dans The Big Red One Samuel Fuller présente quatre soldats valeureux, aguerris à la guerre, qui forment un groupe uni et replié sur lui-même. Le seul contact qu'ils aient avec la résistance se réalise par l'intermédiaire d'une femme qui se fait passer pour folle et c'est la seule aide qui leur sera apportée; nous pouvons d'ailleurs nous interroger sur l'absence de représentation de la résistance en Afrique du Nord entre 1942 et 1944.

Ces films réalisés dans les années 40 aux Etats Unis manifestent donc, à travers la psychologie des personnages qu'ils mettent en scène, la volonté de montrer au peuple américain la nécessité de s'investir dans le combat européen pour la démocratie et contre la dictature.

Les films que nous allons considérer maintenant sont tous réalisés après 1961 et ont pour particularité d'animer les personnages principaux de sentiments qui créent des relations de départ binaires soumises au hasard de rencontres; en se développant, ces relations mettent en cause des personnes de classes sociales différentes, qui s'élargissent autour des personnages centraux pour finalement constituer des groupes plus ou moins impliqués dans la résistance.

La représentation de la résistance dans les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse a pour point de départ les opinions politiques divergentes d'une famille et surtout l'amour entre Julio et Marguerite: c'est en effet cette passion qui entraîne Julio dans la résistance, car il a besoin de dominer Etienne Laurier, mari de Marguerite, s'il veut conquérir celle-ci et susciter son admiration. Tout au long du film l'amour de Julio va évoluer parallèlement à son engagement résistant, en même temps que grandit sa haine pour son cousin et ce qu'il représente. Autour de Julio, jeune homme d'abord superficiel, puis passionné, se constitue un groupe de résistants qui se développe au fur et à mesure que l'engagement de Julio doit s'enraciner pour qu'il puisse conquérir Marguerite. De plus il a pour rival un chef de réseau, que Marguerite n'a pas cessé d'admirer.

Alfred Stanke est, dans le Franciscain de Bourges, l'exemple du "bon" qui s'oppose aux méchants. Ce religieux allemand met sa grandeur d'âme et ses convictions au service de deux jeunes résistants arrêtés et emprisonnés, qui incarnent, dès le début du film, le type même du résistant digne d'admiration: jeune et téméraire, engagé convaincu, courageux, il ne parle pas sous la torture. Grâce à son comportement et à son dévouement, Alfred étend vers l'extérieur de

¹ ELLUL Jacques. Propagandes. Ed. Economica. 1990. P.10

la prison l'image de la résistance en prenant contact avec le réseau local et en faisant allusion à des actions dont il a entendu parler, en particulier à l'affaire Aubrac, ce qui, pour le spectateur, induit des relations entre Alfred et la résistance française. En fait le comportement hors du commun de cet officier allemand est prétexte à la mise en valeur, par assimilation, du résistant français et de sa tolérance: même si cette théorie semble peu crédible, le film sous entend que la résistance française a pu transiger avec un Allemand dévoué à une cause universelle qui touche beaucoup plus l'affectivité du spectateur que son envie de réel. Ici encore, c'est la relation d'amitié entre Alfred et les jeunes qui amène le film à considérer une résistance élargie.

Dans Le Train la notion de résistance naît de la relation amoureuse entre Julien et Anna; ce film ne montre aucune image de résistants, nous apprenons en effet que Anna et son mari étaient engagés dans la résistance et il faut attendre le dénouement pour que ce drame intime nous fasse percevoir, à travers Julien, un comportement citoyen, rapidement assimilé à la résistance en fonction des conditions narratives, mais qui reste pourtant une attitude amoureuse. De plus le décalage entre ce jeune homme simple et passif et la jeune femme, intelligente et politiquement engagée, puisque juive de surcroît, constitue, dans le huis clos du wagon, une forme de marginalité qui place le couple au-dessus des autres personnages, et porte donc la résistance sur un terrain privilégié.

La situation est sensiblement semblable dans Le Bateau de Mariage: c'est la personnalité de Mauve qui entraîne insensiblement Pierre à se rebeller contre les institutions, à soutenir les défavorisés, à être libre: *"Et c'est à toi, Pierre, d'apprendre aux enfants à ne rien écouter, ne pas se faire avoir par toute cette propagande de mensonge et de haine, être libre."* Au fur et à mesure que cet état d'esprit anti-vichyste se développe chez Pierre, le film s'ouvre vers la résistance en nous montrant que, parallèlement à sa faiblesse, d'autres enseignants résistaient à la pression des institutions, ce qui renforce la personnalité de Mauve et le mérite de Pierre.

L'amertume, l'ambition et l'ennui qui animent Judith Therpauve sont les sentiments déclencheurs d'un retour à la résistance; le nœud psychologique central est la relation particulière qui lie Judith à l'ancien journal que son mari, ancien résistant, avait fondé. Cet attachement fait réapparaître ses anciens amis résistants, co-actionnaires du journal, en même temps qu'il lui donne l'occasion d'un regard sur le passé, à l'époque où elle était résistante. Cet environnement recréé par le film laisse planer l'ancienne idéologie, qui finit par prévaloir aux yeux du spectateur, soutenue par des personnages dignes d'admiration, solides et convaincus, engagés politiquement à gauche, et par Judith en particulier qui se bat pour la liberté de la presse.

Comme Le Franciscain de Bourges, Escape to Victory est une anthologie à la réconciliation franco-allemande; cette volonté de rapprochement des peuples est matérialisée par un match de football symbolique, qui oppose une équipe de prisonniers et l'équipe nationale allemande. Le film organise autour des notions de résistance et d'esprit sportif une confusion incarnée par Hatch, responsable de l'équipe des prisonniers. C'est un homme courageux, réservé, altruiste qui sait faire preuve d'abnégation; il est chargé de la liaison entre les joueurs et les

résistants qui ont pour mission d'aider à l'évasion des prisonniers. Dans le cadre de sa mission fictionnelle, Hatch présente une double personnalité: le courage, l'esprit d'équipe, la capacité de construire quand il est à la tête de l'équipe et le calcul, le sens de la responsabilité, l'intelligence, la prudence quand il prépare l'évasion avec les résistants à Paris. Ces deux aspects de l'homme se superposent dans le film et, en créant une perception confuse, ils enveloppent la résistance d'une double aura.

Trois films sont d'authentiques films de résistance: le récit a pour objet les actions et la vie clandestine, les personnages en sont les actants directs. Paris brûle-t-il et l'Armée des Ombres, réalisés à la fin des années 60, montrent des résistants organisés autour de chefs sérieux, cultivés et intelligents, audacieux et déterminés. Ils sont obéissants, disciplinés et honnêtes. Ils représentent la force et la confiance, de sorte que la population leur apporte une aide discrète et que le spectateur a le sentiment que tous les Français adhéraient à la cause résistante. Si les deux films mettent en évidence des résistants populaires tels qu'un coiffeur ou un boulanger, l'Armée des Ombres insiste davantage sur le raffinement du comportement de ses personnages: Luc, le chef est un homme effacé, qui vit dans la clandestinité, inconnu des membres de son réseau, alors que Paris brûle-t-il place au grand jour des chefs dotés d'autorité et de sens du commandement, ce qui abolit toute marque de clandestinité et de sentiment du danger. La résistance apparaît alors comme une institution de la nation, dont les représentants ont été méticuleusement choisis selon leurs qualités, leur psychologie, leurs convictions politiques et leur appartenance sociale; les films de montage comme Le Chagrin et la Pitié ou Hôtel Terminus reflètent la même conception de la résistance en interviewant, quelques années plus tard, ces mêmes chefs, procédé qui conduit à la superposition des personnes et des acteurs en utilisant le jeu de l'assimilation, qui crée la plus grande confusion entre connaissance et intuition, entre réalité et fiction, entre qualités individuelles et privées et universalité de la résistance. C'est la somme de ces notions emmêlées qui contribuent à la constitution d'un mythe de la résistance, à une image motrice qui a pour vocation de pousser l'homme à des actions justes, à la perpétuation de valeurs nationales positives qui exercent une forme nécessaire de propagande sur la société qui a besoin de se reconstruire une image et sur les jeunes générations en particulier:

" la propagande cerne l'homme par toutes les voies possibles: sentiments, idées, action sur la volonté et les besoins, le conscient et l'inconscient, dans la vie privée et publique. Elle fournit un système d'explication du monde et des motifs immédiats d'action. Elle organise un mythe qui essaie de saisir la totalité de la personne. Par le mythe qu'elle crée, elle impose une image globale de connaissance intuitive qui n'est susceptible que d'une interprétation unique, unilatérale, et qui exclut toute divergence. Et ce mythe prend une telle vigueur, qu'il envahit tout le champ de conscience, qu'il ne laisse aucune faculté, aucune tendance intacte. Il provoque chez l'individu une situation d'exclusivité, une position sectaire".¹

¹ ELLUL Jacques. Propagandes. Ed. Economica 1990. P. 22, 23

Papy fait de la Résistance, bien que, en 1983, il ait pris une certaine distance envers la représentation sérieuse et grandiloquente de la résistance, est aussi de ces films dans lesquels la psychologie des personnages est centrale puisqu'ils sont les actants principaux du récit et qu'ils lui sont subordonnés en même temps qu'ils le contrôlent. La famille Bourdelle, bien que caricaturale affirme les mêmes valeurs que dans les autres films: elle est convaincue du bien fondé de son comportement de refus face à l'occupant, le fils est un valeureux justicier issu des stéréotypes propagés par les media, la mère et la fille sont déterminées et intelligentes. Seul, le père ridiculise la résistance: n'est-ce pas là la seule volonté de Poiré de prendre de la distance par rapport à l'image figée de la résistance? C'est, à première vue, ce que ressent le spectateur, mais ce procédé peut aussi, en construisant une image plus adaptée à son temps, avoir pour objectif d'actualiser la représentation de ce passage de notre histoire et de le rendre plus proche du spectateur moderne. En effet, globalement et fondamentalement, la psychologie des personnages n'a rien de très novateur, seule la façon de montrer est inhabituelle et dérange le spectateur dans son appréhension du sujet, attire donc son attention et renforce la notion de spectacle et de divertissement. C'est aussi un film qui dit que, parmi les résistants, il y avait des gens intelligents, mais que les gens simples n'en étaient pas exclus et qu'ils ont joué un rôle non moins important; ceux-là font partie du peuple et l'image de la France n'en sort que grandie. A travers leur comportement, les personnages sont ici encore porteurs des valeurs fondamentales attribuées par la société à la résistance et la famille Bourdelle reste le symbole du groupe uni contre l'occupant.

Merci la Vie est aussi un film décalé, qui traite le sujet sous une forme inhabituelle et dont l'originalité exige l'attention du spectateur et dirige d'autant plus son regard vers le comportement et l'idéologie des personnages. L'esprit résistant apparaît dans le comportement et les paroles de Joëlle: *"je ne suis pas résistante. Je n'ai pas le souvenir d'avoir dit non une seule fois de ma vie"*. La définition de résistance est proche de devoir de désobéissance, concept moderne et encore d'actualité dans les conjonctures politiques et sociales d'aujourd'hui. Cette fille dépravée est donc anti-résistante, ce qui revient à dire, comme dans les représentations traditionnelles, que la résistance est l'affaire d'hommes engagés, honnêtes et sérieux. Mais elle est aussi un point de référence pour les bourgeois corrompus qui ont des ambitions politiques: *"A une certaine époque je me suis conduit comme une ordure. Aujourd'hui je fais mon devoir et les ordures, c'est fini. J'étais dans le maquis. Plus tard je me présenterai sur une liste gaulliste. Quand je serai élu, je serai à nouveau une ordure.."* Avoir été dans la résistance est un gage de crédibilité, en dehors de toute autre considération morale: c'est un passeport pour une reconnaissance dans les sociétés suivantes, encore valable dans les années 90. Les personnages de ce film, qui ne sont pas des résistants, apportent une conception distanciée et paradoxale de la résistance, qui, en même temps se démarque des points de vues précédents, peu évolutifs depuis 1940; en effet, ici, la résistance a deux faces: celle du refus de la domination et de l'obéissance, donc de la protection de la démocratie et celle du profit, de l'utilisation de la résistance à des fins déloyales, susceptibles de mettre la démocratie en danger.

Un autre film se démarque par une évocation négative de la résistance; en effet Les Patates montrent un chauffeur de camion peu scrupuleux, qui aide au passage de la Ligne de Démarcation pour de l'argent, tâche que la plupart des films attribuent aux résistants et en particulier aux cheminots et mentionne le comportement de l'institutrice, qui place en avant les notions d'honneur et d'amour de la patrie alors qu'elle envoie des lettres anonymes pour dénoncer Clovis. Dans ce film aucune autre vue de la résistance ne vient contrebalancer cette image négative que créent les personnages et qui reste prégnante, même si le thème fondamental du film n'est pas la résistance. Bien qu'il soit difficile de comparer Les Patates et le Chagrin et la Pitié, films réalisés la même année, ne pouvons-nous pas y voir, au moment de la rupture avec le gaullisme et de l'enracinement d'un nouveau système de pensée, une distanciation avec une représentation académique et politique de la résistance?

A ce stade de la réflexion sur la personnalité des résistants, dont la psychologie est mise en évidence avec tant de soin par le film, il est important de déterminer les caractéristiques des personnages qui leur sont opposés, et des Allemands en particulier puisque nous avons déjà considéré le cas des traîtres et des collaborateurs. En effet la représentation de l'Allemand reste centrale dans la mesure où il symbolise, pour le résistant, l'ennemi absolu et universel sur un plan à la fois individuel et collectif.

Les Allemands, quand le récit filmique les place visuellement comme adversaires directs des résistants, sont généralement ridiculisés dans leurs actes et leur comportement, aboutissement d'une attitude inadéquate ou d'une réflexion déficiente, et cela de façon constante, quelle que soit l'époque de réalisation du film.

Déjà en 1942 dans To be or not to be les gradés allemands sont vulgaires et naïfs, capables de confondre des comédiens en uniforme avec leurs supérieurs, ce qui, implicitement, signifie qu'ils ne connaissent pas leurs chefs et sont prêts à obéir à n'importe qui, qu'ils sont subordonnés à des inconnus, des guignols en uniforme qui saluent et qui vocifèrent. C'est cette méprise qui amène la victoire des résistants: les Allemands deviennent adjutants pour les résistants en construisant leur propre destruction.

Les cinq aviateurs anglais de Desperate Journey bercent des Allemands idiots, qui ne font preuve d'aucune méfiance envers leurs prisonniers; un des hommes crache des petits pois à la figure d'une sentinelle qui reste imperturbable car elle respecte le règlement, aussi ridicule soit-il et ces prisonniers réussissent à s'évader en profitant des faiblesses des Allemands et à s'emparer de documents secrets. C'est en jouant, ici aussi, sur une usurpation d'identité, qu'ils réussissent à voler un avion pour rentrer en Angleterre.

Les officiers de Hitler's mad man, bien que menaçants et vociférant deviennent grotesques à partir du moment où, se sentant menacés, ils adoptent un comportement défensif qui crée un décalage et un comique de situation: les deux motards, tués par Népomuk, dont la raison de vivre est de tuer des Allemands, auraient échappé à la mort s'ils n'avaient pas rebroussé chemin par peur des résistants; leurs véhicules foncent sur la procession et provoquent une panique

généralisée. Ils restent malgré tout impitoyables et barbares, comportements qui décuplent le mérite des résistants.

Dans Hang men also die les Allemands crédules fusillent le coupable livré par les résistants, sans aucune vérification; ils n'éliminent pas l'assassin de Heydrich, mais un collaborateur.

Le prisonnier dans La Croix de Lorraine réussit à s'évader en bernant les Allemands par des promesses: il est chargé, par un responsable du camp, d'acheter en cachette des cadeaux pour la maîtresse de ce dernier et ne revient jamais. Ces films, réalisés aux Etats Unis entre 1940 et 1944 donnent une vision schématique et caricaturale des Allemands, qui deviennent sujets de moquerie; cette représentation a un double effet sur celle de la résistance: d'une part elle discrédite les résistants dont le combat semble aisé puisque l'occupant est facile à manipuler, d'autre part elle amplifie l'action des résistants en les rendant omniprésents, en montrant que, par leur intelligence, ils sont les plus forts et que la victoire est à leur portée; cette dernière représentation correspond à la politique de propagande développée à cette époque aux Etats-Unis pour faire pencher l'opinion en faveur de l'entrée en guerre. Mais avait-on besoin pour cela de faire croire que les Allemands étaient un peuple stupide? Par contre il est difficile de trouver une logique à la première représentation, d'imaginer quel objectif le film veut atteindre si on admet que l'action résistante est discréditée. En effet une autre conception de la vision des Allemands s'impose puisque Five Fingers, réalisé huit ans après la fin de la guerre, présente des Allemands tellement méfiants qu'ils en sont ridicules au point de ne pas se rendre compte qu'ils sont en possession des plans du débarquement; il n'est plus question ici d'une représentation propagandiste, elle est inutile à cette époque. Alors les Américains avaient-ils, au moins partiellement une vision simpliste, caricaturale et stéréotypée de l'occupant due à des informations tronquées ou inexactes?

Dans certains films français de la même époque tels que La Bataille du Rail ou le Père Tranquille les Allemands se font aussi avoir par les résistants, mais la relation de forces est plutôt inversée: les Allemands se font bernés par les résistants parce que ces derniers sont beaucoup plus intelligents. De l'entente entre les cheminots, de leurs relations égalitaires et de la complicité qui s'est installée dans le groupe résulte un effet de puissance qui met en évidence la crédulité des Allemands: les forces sont inégales. De même le calme de M. Martin, la facilité apparente et la finesse avec lesquelles il joue ce double jeu s'opposent à la représentation des Allemands qui arrivent toujours à plusieurs et en force, qui s'intéressent à des futilités et qui, par leur seule présence physique, s'opposent au raffinement que dégage M. Martin.

Dans La Chatte la représentation des nazis fonctionne sur une antinomie évidente: un chef, bel homme, séducteur, dictateur odieux, inventif, qui met son intelligence au service de la torture physique et mentale autour duquel gravite un monde de gradés rustres, présentés comme primaires, qui gagnent rapidement la sympathie du spectateur grâce à leur opposition au chef. Bernard, le traître, a malgré tout le sens de l'honneur, essaie de sauver Cora et se range du côté des bons. Cette vision est déjà novatrice en 1959: tous les Allemands ne sont pas de cruels nazis. Il y a le dictateur qui peut être assimilé à Hitler et les autres, un peu

simples, qui obéissent, mais qui ne sont pas foncièrement mauvais et dont la responsabilité pourrait être atténuée. La même année, M. Muller dans Marie Octobre peut servir de témoin à charge contre les résistants: le témoignage de l'ancien nazi est recevable; l'Allemand n'est plus uniquement considéré comme ennemi, mais comme être humain; il devient référent et porte-parole de la mémoire au service d'une vérité, au service de l'honneur de la France et de la résistance, au service de l'épuration.

Les Allemands sont encore ridiculisés en 1967 dans Le Franciscain de Bourges où les dirigeants SS font confiance à Alfred qui veut sauver les prisonniers et reste en relation avec la résistance française et en 1969 dans Les Patates où le comportement des jeunes soldats allemands tient plus du burlesque que d'une quelconque représentation de la réalité.

Nous retrouvons une image similaire des Allemands en 1980 avec Escape to Victory et en 1983 avec Papy fait de la Résistance. Le football se confond avec la guerre et c'est à partir de cette superposition qu'est dépeinte la psychologie des Allemands: les gradés jouent le jeu des supporters et ils veulent gagner, ils sont sûrs de gagner puisqu'ils sont les plus forts. La bêtise et la désillusion se lit sur leurs visages au fur et à mesure que la fin du match approche. Chez Poiré l'exagération des traits de caractère est davantage au service des résistants qu'à celui des Allemands: en effet la famille Bourdelle va jusqu'au bout de ses convictions en utilisant tous les stratagèmes possibles, fussent-ils ridicules. Le burlesque qui a trait aux résistants est facilement interprété par le spectateur comme procédé emblématique, voire allégorique: c'est le cas pour Super-Résistant, qui, assimilé à Zorro, devient emblème de la justice. Les situations ridicules dans lesquelles se trouvent les Bourdelle deviennent pour eux le moyen de bernier ouvertement les Allemands sans que le spectateur se pose la question de la crédibilité. Les chefs nazis sont les victimes de la comédie, car, en admiration devant les Bourdelle, ils ne prennent absolument pas conscience de la situation et leur crédulité les transforme en jouets entre les mains des résistants qui gagnent à chaque action mise en place.

Si nous pouvons aisément comprendre que le fait de tourner l'occupant en dérision est un objectif qui sous-tend la propagande américaine à des fins politiques et militaires, nous pouvons nous interroger en ce qui concerne les films français. Etant donné le crédit accordé à la résistance, quelle que soit l'époque de réalisation du film, l'interprétation reste réduite: il pourrait s'agir d'une exorcisation de la peur, de la terreur engendrée par "Allemand" en ce qui concerne les films réalisés tout de suite après guerre; on peut voir dans les films réalisés après 1968 un tournant des représentations alors que le cinéma n'était plus soumis au regard de de Gaulle, une vision plus détachée qui commence seulement à permettre une réflexion moins arbitraire sur un sujet tabou et fermé, une ouverture qui peut tendre vers la reconstitution d'une certaine vérité sans que celle-ci soit imposée au public. Le comique construit une telle distance avec le sujet qu'elle place l'ennemi dans un rapport avec le Français, individuellement et collectivement, autre que la relation binaire "puissance et terreur" perpétuée depuis le début de la guerre, voire depuis 1918 déjà.

Un certain nombre de films réalisés aux USA dans les années 40 présentent des personnages confus, réunis en organisations malfaisantes et souterraines, dont le rôle est d'espionner au profit de l'Allemagne nazie. Ils sont présents partout, ne sont pas obligatoirement des Allemands, mais renvoient du nazisme une image particulière qui engendre la peur permanente, la méfiance en montrant que sa puissance est aussi insidieuse et planétaire. C'est le cas de Man Hunt en 1941 où Thorndyke est poursuivi par les Hitlériens jusqu'en Angleterre, de Saboteur où Kane est pris dans les filets d'une organisation d'espions au service des Nazis qui le lance dans une course folle à travers les USA, de Ministry of Fear en 1944, où Neal est entre les mains d'espions qui ne sont pas essentiellement allemands. Enfin dans Correspondant 17, Jones se heurte à une organisation d'espions hollandais au service des nazis.

La mise en évidence de personnages odieux, mystérieux, qui mettent leur intelligence au service du crime, leur omniprésence dans des milieux respectables font du nazisme un danger réel, installé dans le monde entier, actif au service de la domination et de la dictature mondiale. C'est encore un moyen de propagande pour inciter le peuple américain à apporter sa collaboration à l'Europe en guerre; d'ailleurs le message est clair dans Correspondant 17: "*L'Amérique est la seule lumière qui reste au monde; c'est l'unique espoir qui reste au monde*".

Mais la représentation des Allemands est aussi, dans certains films, celle qui a été véhiculée par les témoignages et la mémoire populaire, celle que Why we fight peint à travers la légende d'un peuple primaire d'envahisseurs. Ils sont cruels, dominateurs, conquérants et jouisseurs. En 1946 les Maudits montrent un chef de la Gestapo fanatique et intransigeant, un militaire dévoyé et un jeune voyou. Dix ans après Bresson, dans Un Condamné à Mort s'est échappé, construit implicitement sa représentation des Allemands en faisant porter à Fontaine, tout le long du film, des vêtements tachés de sang. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse utilise les antagonismes familiaux pour prouver l'absence de sentiments chez les nazis, et montre comment l'occupant investit les restaurants, s'amuse en humiliant les Français et profite de sa supériorité pour imposer sa présence et sa domination sur un pays vaincu. Le capitaine SS du Repas des Fauves est un sadique intelligent, qui s'amuse de la terreur qu'il provoque parmi le groupe d'invités; il en est de même pour les dirigeants de la prison dans L'Armée des Ombres qui jouent la vie des prisonniers comme dans un mauvais thriller. Au moyen de la réflexivité Merci la Vie renvoie une image statique d'Allemands menaçants qui font les cent pas dans une rue mal éclairée et qui règnent sur le film comme un mal enraciné tel le SIDA tout en se prenant pour des héros: "*les héros, c'était nous, rien ne nous résistait*". Si les chefs SS dans Lucie Aubrac sont ridiculisés par l'intelligence, l'esprit inventif et le courage de Lucie, ils n'en restent pas moins des hommes cupides, jouisseurs et cruels dans les tortures infligées aux prisonniers.

Les films de montage reconstruisent la psychologie des Allemands au moyen de deux méthodes spécifiques: d'une part des questions fermées et suffisamment dirigées pour que les anciens SS se trouvent obligés de regretter leurs actes, d'autre part leur mise en présence d'anciens résistants qui, sur un plan éthique, leur interdit de prendre une position de domination. De ces deux techniques

émerge de la part des anciens SS, comme de celle des collaborateurs un sentiment de honte et de regret envers les actes odieux qui apparaissent implicitement au fur et à mesure des questions posées. Ces sentiments attestent donc de la réalité de leur comportement inhumain et ne réussissent pas à atténuer l'antipathie du spectateur. C'est ainsi que dans Français, si vous saviez un ancien SS dit: *"J'ai préféré que mes enfants soient sans mémoire"* et que dans Le Chagrin et la Pitié l'extrême droite exprime sa honte: *"tout le monde a honte d'en parler aujourd'hui"*.

Seuls les Honneurs de la Guerre et Paris brûle-t-il accordent aux Allemands une image plus nuancée. Si Von Choltitz se laisse convaincre de ne pas détruire Paris, c'est qu'il est capable de respecter les hommes et leurs œuvres; quand on aime le beau, on ne peut pas être foncièrement mauvais. Dewever présente aussi des Allemands à bout de forces, malades, blessés, qui, comme les Français, ne supportent plus la guerre: ce sont donc des hommes qui agissent contre leur choix, même s'ils ne veulent pas s'humilier à se rendre aux résistants.

Dans Salute to France la représentation des Allemands se résume à des barbelés symboliques, qui séparent le monde libre du monde asservi; l'allégorie donne à l'image une force qui rassemble à elle seule tous les sentiments que les peuples opprimés peuvent nourrir à l'encontre de l'opresseur.

Si les films américains réalisés pendant l'occupation montrent l'Allemand comme un monstre insidieux et dangereux, mais malgré tout facile à bernier si les peuples s'unissent dans la bataille, les films français extériorisent généralement la haine et la terreur éprouvées par le peuple ou essaient de les exorciser en les tournant en dérision en donnant de l'ennemi une image burlesque et rassurante.

Le film, qu'il soit fiction, assemblage de documents ou d'interviews reste un lieu d'échanges privilégiés, où imaginaire et vécu passent par le personnage avant d'être pris en compte par le spectateur, qui s'identifie à la psychologie du personnage qui lui convient et lui correspond le mieux. Le sujet de la problématique est alors psychologique et nous avons pu constater que le traitement des représentations de la résistance était fonction de la psychologie des personnages; en effet le récit se construit en fonction de leurs comportements : il est difficile d'imaginer "un père tranquille" ou Lucie Aubrac dans le maquis, les armes à la main . Les représentations des différents comportements s'ajoutent pour construire des images diversifiées de la résistance qui sont censées produire une conception universalisée et compacte de la résistance en fonction des lieux et des époques. A travers l'existence même du personnage, grâce à son statut à la fois réel, puisqu'il existe et irréel en tant qu'acteur de fiction, le spectacle devient réalité. Le film confère au personnage un rôle instrumental et fonctionnel à l'intérieur du récit qui s'édifie autour de ses motivations, de sa psychologie, de ses convictions. Le personnage est l'élément indispensable à un ensemble de transferts et de relais émotionnels qui amènent le spectateur à s'identifier à lui en aliénant sa propre liberté, sa propre existence. Il construit une fascination d'autant plus efficace que la psychologie dont le personnage est doté, reste plausible, équilibrée et proche de celle du spectateur. Il n'est pas besoin que le résistant soit également affecté de défauts et de qualités pour qu'il soit adopté en

tant que représentant du réel, mais il est nécessaire que ses qualités corroborent le développement du récit et de l'idéologie dont il est porteur. A partir du moment où ce personnage plus ou moins stéréotypé s'est intégré comme tel au début de la narration filmique, il est immédiatement reconnu, authentifié, accepté et respecté par le spectateur qui, naturellement s'identifie au personnage actant et positif.

De même la psychologie de l'Allemand, de l'opposant d'une manière plus générale, influe sur la construction du résistant: plus l'opposant est fort, plus le résistant est valeureux et digne d'admiration.

Le film, la construction du sens et de l'idéologie reposent donc sur la simple présence et la mise en relation de personnages sur un écran plat, sans qu'ils aient besoin de légitimer cette présence, puisque le spectateur les intègre comme tels, à la fois réels et imaginaires, chargés du rôle fondamental de présentation et de représentation.

ERRATA

Nous avons conservé, dans la mesure du possible, les titres anglais: lire **The Four Horsemen of the Apocalypse** au lieu de Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.

2. Des objets et figures emblématiques au service d'une configuration spatiale à caractère historique.

Les films qui se donnent pour objectif de montrer la résistance, qu'elle constitue le centre du récit, ou qu'elle n'en soit que le cadre, mettent en évidence une suite d'objets et d'éléments qui apparaissent de façon récurrente et qui ont pour vocation d'établir chez le spectateur une démarche de reconnaissance et de mise en relation de ces éléments avec un contexte, en l'occurrence avec le concept de résistance, considéré dans son sens le plus générique, sans aucune distinction sociale ou historique.

Le choix d'éléments emblématiques est paradigmatique, il participe donc d'une volonté de placer le spectateur sur le chemin d'une interprétation forcée et prédéterminée: cette combinaison de signifiés qui apparaissent à la fois dans l'image et sur la bande son, déterminent le même signifiant résistance et ont pour objectif de déclencher la reconnaissance du concept et de forcer le spectateur à accepter la représentation qui lui en est donnée.

Les figures emblématiques introduites dans l'image présentent des constantes qui apparaissent dès 1940 avec Correspondant 17 et que nous retrouvons dans tous les films américains de propagande où les nazis sont organisés en réseaux d'espionnage: en effet les dirigeants portent un manteau long, noir, en cuir ou non, et un feutre noir. Ce choix de représentation renvoie irrémédiablement à M. le Maudit, réalisé dix ans auparavant et au genre du film noir. Est-ce à dire que les nazis sont placés sur le même plan que les criminels du début du siècle ou du siècle précédent? Sur le générique de la Cinquième Colonne se dessine l'ombre d'un homme à feutre noir, qui symbolise le réseau d'espions nazis, actant central du récit filmique. Puis, dès 1946, avec Le Père Tranquille, les hommes de la Gestapo et les collaborateurs français apparaissent dans la même tenue ainsi que les résistants avec l'Armée des Ombres en 1969. Le résistant en chapeau et manteau se veut la représentation fidèle de Jean Moulin, photo en gros plan de l'unificateur de la résistance, du représentant de De Gaulle en feutre noir qui incarne à elle seule toute la résistance que connaissent écoliers et lycéens. En admettant que la création de cette figure emblématique veuille n'être qu'une reconstitution vestimentaire plus ou moins conforme à des réalités portées par des vecteurs mémoriels, il n'en demeure pas moins que les trois catégories de personnages sont intégrées par le spectateur comme appartenant à un monde souterrain, à caractère négatif. Et si nous pouvons, en effet, y trouver des traits communs, puisque nazis et SS faisaient partie du même camp et que les résistants étaient considérés comme des terroristes, nous devrions alors en déduire que les résistants, malgré les qualités héroïques que la société leur accorde, sont restés des marginaux, des tueurs de l'ombre et que la confusion reste possible entre criminels et héros. L'utilisation de ce paradigme appliqué aux trois catégories de personnages mis en présence amène la confusion, en particulier chez les jeunes générations qui ne possèdent pas les repères historiques nécessaires à la compréhension des forces mises en présence. La résistance s'apparente alors tantôt au film noir, tantôt au film d'espionnage sans que soit définie avec

précision la position sociale et politique des résistants, sans que soit mise en évidence la moindre idéologie.

Avec la Bataille du Rail en 1945 nous voyons apparaître la représentation de la traction avant Citroën que les Allemands ont aménagée en voiture de camouflage et qui va devenir le véhicule emblématique du film de résistance; à la fois utilisée par les résistants, la Gestapo et les Allemands, elle participe, comme le manteau et le chapeau, de l'incohérence créée par l'assimilation des représentations, par la mise en relation des objets et des personnages. En 1946, les tractions portent le sigle FFI dans Le Père Tranquille, marque qui atteste d'une volonté de clarté de la part du réalisateur, mais qui n'est plus évidence aujourd'hui auprès des jeunes générations qui ne connaissent pas évidemment ce sigle. En 1948, dans Au Cœur de l'Orage, film référent par les conditions de son tournage, comparable en cela à la Bataille du Rail, montre deux tractions dont l'une est immatriculée dans la police, figure ambiguë après une introduction qui porte essentiellement sur la représentation de l'Etat Français et de la collaboration. En 1952 les Tractions sont associées aux nazis et portent la Croix Gammée et dans La Chatte, la Gestapo en civil, fait le guet dans une traction. Dans les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse la traction est à nouveau le véhicule de la résistance sans qu'aucun signe distinctif n'apparaisse pour éclairer le spectateur, puis, banalisée, elle redevient attachée aux déplacements des prisonniers effectués par les Allemands dans le Franciscain de Bourges. Dans Paris brûle-t-il la traction est associée à des hommes à chapeau quand il s'agit de la Gestapo, elle est ornée de petits drapeaux à Croix Gammée quand elle appartient aux Allemands et les lettres FFI sont peintes sur la portière quand on veut nous montrer les résistants. L'Armée des Ombres utilise le même code pour la Gestapo, mais les tractions des résistants ne portent aucune marque distinctive. Merci la Vie renvoie l'image de la traction à travers la technique de réflexivité sans que le spectateur puisse attribuer la voiture à un camp ou à l'autre, procédé qui transforme l'objet en un symbole absolu, représentatif globalement de l'époque et de son contenu événementiel. Josée Yanne et Claude Berri, qui ont, tous deux, mis en images l'histoire des Aubrac ont fait des choix différents quant à l'utilisation de ce paradigme: Josée Yanne a associé la traction aux résistants et à l'évasion, action centrale et positive du film, alors que Berri met en évidence l'arrivée de la Gestapo à Caluire dans des tractions dont les portières claquent: le rôle de l'objet prend ici une signification particulière en influant sur le signifiant. Dans le premier film la voiture, parce qu'elle est mise en relation avec l'image "action résistante, évasion, liberté", joue le rôle d'adjuvant alors qu'elle est perçue comme opposant quand elle sert la cause de l'ennemi et qu'elle se trouve en corrélation avec une image d'arrestation.

Si l'attribution de la traction à des camps opposés peut générer quelques ambiguïtés, il n'en est pas de même pour le vélo qui reste invariablement attaché aux résistants. Les maquis du Vercors sont ravitaillés grâce à des résistants qui se déplacent à vélo ou à vélomoteur, moyen de transport discret qui se faufile facilement dans des lieux peu accessibles, la jeune sœur de Julio dans les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, qui appartient à un groupe de résistance se déplace dans Paris à vélo, Lucie et Raymond Aubrac se rendent aux réunions clandestines à vélo. S'il est évident que le vélo est un moyen de transport très utilisé à cette

époque, nous constatons néanmoins qu'aucun film n'attribue ce paradigme à la Gestapo ou à la Milice.

Le troisième moyen de transport utilisé par les résistants est l'avion, qui maintient la liaison entre la France et Londres; il est facilement identifiable par le spectateur, soit parce qu'il porte une Croix de Lorraine, soit parce qu'il atterrit et décolle de nuit sur un terrain balisé à l'aide de torches. Dans La Chatte, Lucie Aubrac et l'Armée des Ombres l'avion assure les déplacements des résistants entre la France et l'Angleterre et maintient les liens entre De Gaulle qui dirige les opérations et les résistants qui opèrent sur le terrain.

Ces deux représentations emblématiques, que ce soit chapeau-manteau ou traction ont un fonctionnement paradoxal à l'effet attendu: au lieu d'aider la mise en relation des images pour une compréhension plus immédiate, elles ajoutent à la confusion entre résistance et Gestapo par manque d'indices distinctifs; de plus, si l'identification des nazis est évidente grâce à l'uniforme, il n'en est pas de même pour la Gestapo, puisque aucune indication ne permet de distinguer la police allemande et la milice française.

Le poste de radio est aussi un objet récurrent utilisé par un grand nombre de films. Il apparaît dès 1940 avec Correspondant 17 quand Jones adresse un message au peuple américain, tel De Gaulle quelques mois plus tôt à la BBC. Le parallèle est d'autant plus crédible qu'il fallait exhorter le peuple américain à adhérer à l'opinion du gouvernement et préparer l'engagement du pays dans la guerre. En 1946 M. Martin écoute la radio de Londres ainsi que les maquisards de Au Cœur de l'Orage en 1948 en réponse à Radio Paris que le réalisateur présente dès le début du film en même-temps qu'un fatras d'emblèmes pétainistes et collaborationnistes. La Chatte, personnage fondamentalement fictionnel par la représentation ambiguë que lui confère le film, écoute aussi la radio de Londres en 1958. Le poste de radio est un vieil appareil présenté en gros plan. Dans le Repas des Fauves Françoise est la seule à écouter la BBC et, comme nous l'avons vu précédemment, elle est aussi la seule à affirmer son engagement contre les Allemands. Un poste de radio apparaît aussi dans The Big Red One en 1980 sans que son utilisation soit précisée, mais elle est implicite dès que le spectateur a identifié le message porté par le film. En 1997 Raymond Aubrac écoute la radio de Londres le soir, avant la préparation de la réunion de Caluire et c'est grâce aux messages de cette même radio que Lucie fait libérer son mari la première fois et que le couple sera rappelé à Londres en février 1944.

La radio est investie en effet d'une double fonction: elle incarne l'ubiquité qui supprime la distance entre Londres et la France, elle permet alors de superposer les deux formes de résistance que le film ne distingue d'ailleurs pas et elle assied le pouvoir de De Gaulle en universalisant sa présence et sa puissance. Nous pouvons de plus remarquer qu'elle est particulièrement présente dans les films d'après guerre, jusqu'en 1958, date à laquelle De Gaulle est encore au pouvoir. Les deux films retraçant la vie des Aubrac restent spécifiques dans la mesure où ils ont été réalisés d'après les prises de notes de Lucie et où la radio joue un rôle prépondérant dans le déroulement de l'action. Mais aussi, quelques années après le procès Barbie, il est évident que l'arrestation de Jean Moulin constitue l'aspect fondamental de ces films et que la radio y trouve une fonction incontestable.

Comme évocation de la communication avec Londres, l'émetteur répond au poste de radio. Il apparaît essentiellement dans des films français réalisés entre 1945 et 1958 ; il est utilisé par les cheminots de La Bataille du Rail, dans le Père Tranquille, il est caché dans la chambre de Simon d'où ce dernier émet les messages pour M. Martin, il est caché dans une lampe torche dont se servait le mari de Cora et il est à la source du début de l'intrigue dans La Chatte. Il contribue aussi à la construction du suspense dans La Chatte sort ses Griffes puisque, c'est en émettant depuis des hangars vers un avion de la France Libre que Cora, pour ne pas se faire prendre, est responsable de la mort d'un résistant.

Nous pouvons remarquer que radio et émetteur sont présents dans les films qui n'offrent pas d'autre représentation de De Gaulle ou de la France Libre.

Un autre moyen de maintenir le lien avec De Gaulle est l'évocation de la croix de Lorraine qui apparaît sur les avions de la France Libre dans Passage to Marseille en 1944 et sert de mot de passe et de reconnaissance entre les résistants dans la Croix de Lorraine. Cette symbolique est utilisée par les Américains à une époque où la résistance est reconnue par les Alliés, où De Gaulle a réussi à s'imposer comme représentant de la France Libre. Elle permet l'identification des avions dans Salute to France, film américain, si tant est que nous puissions reconnaître Renoir comme un réalisateur américain. Dans Au Cœur de l'Orage, les maquisards portent des brassards à Croix de Lorraine, figure qui permet d'ancrer dans l'esprit des Français le mythe gaullois et le concept d'une collaboration totale entre Londres et les maquis français. En 1967 elle figure sur les camions des résistants dans Paris brûle-t-il et apparaît, associée aux couleurs bleu, blanc, rouge, dans L'Armée des Ombres en 1969. Après le départ de De Gaulle de la vie politique française, nous la retrouvons, gravée sur un tronc, en 1983 dans Papy fait de la Résistance, comédie qui place la résistance à mi-chemin entre hommage et dérision; l'effet produit par les indices contenus dans le film autorisent le spectateur à diverses connotations, en particulier à penser que les représentations gaullistes tiennent de l'ironie.

Et quelques films représentent directement l'image de De Gaulle, soit à l'aide d'affiches au moyen du texte ou du portrait, soit en incarnant le personnage. En 1942 déjà, des affiches représentant De Gaulle ornent les murs de Casablanca; la résistance n'étant pas encore unifiée, il apparaît ici que le film fait uniquement référence à la France Libre et à son chef reconnu comme porteur d'espoir et de liberté, présenté comme celui qui donne l'exemple et que le peuple américain doit suivre. Les objets qui jalonnent This Land is mine de Renoir en 1943 sont essentiellement des tracts et des affiches qui ont pour fonction d'ancrer le mythe résistantialiste dans l'univers diégétique, de mettre en place une idéologie au service de la résistance, de confier à la narration un objectif de propagande; en effet la figure emblématique récurrente est un message de révolte contre l'occupant auquel se mêlent les notions et valeurs fondamentales de la résistance, message transmis au spectateur grâce aux gros plans réalisés sur des tracts et des affiches: " *LIBERTE*" ou encore "*Méfiez-vous de la générosité des conquérants. Si nous ne les chassons pas de notre pays, notre peuple connaîtra des siècles d'esclavage. nous devons refuser d'obéir. et que chacun de nous dise: cette terre est mienne.*" Nous pouvons d'autre part lire dans le journal clandestin écrit par les

résistants: " *nos écoles et tribunaux garderont leur liberté. Les jugements auront lieu dans nos tribunaux avec un jury et sans intervention allemande. Cependant tout incident visant les forces armées relèvera de la juridiction du major von Keller en charge du secteur. Veuillez obéir au règlement afin de garder nos libertés*".

La présence de l'occupant est signifiée par la Croix gammée et les insignes nazis sur les chars et les uniformes au début du film, un retour à la Première Guerre Mondiale s'effectue grâce au gros plan sur l'inscription du monument: "*à la mémoire de ceux qui sont morts pour la paix dans le monde*". La seule figure emblématique récurrente dans les autres films que nous retrouvons dans This Land is mine est le chapeau et le manteau portés par Paul, procédé qui permet au spectateur de distinguer ce personnage, seul à appartenir à la résistance armée, du groupe d'intellectuels.

Puis en 1944, dans Salute to France, il associe Leclerc à de Gaulle, tous deux représentants de la résistance d'action, du combat armé qui doit amener la victoire. Dans Les Honneurs de la Guerre en 1960 les banderoles qui ornent la place du village portent les inscriptions "Vive de Gaulle!". En 1969 L'Armée des Ombres affiche clairement le parti pris du réalisateur de faire l'apologie d'une résistance forte et unifiée: la rencontre entre responsables se fait à Londres, dans le bureau de la France Libre. De Gaulle y est présent, de dos et en plan d'ensemble afin que le spectateur adhère à la substitution du personnage à la personne, puisque la fiction ne s'affiche pas comme telle; dans un cadre l'Appel du 18 juin occupe le centre du mur. Après 1969 la personne de De Gaulle ne figure plus à l'écran, 1969 marquant un tournant évident dans la représentation à la fois des personnes et de l'idéologie. L'Armée des Ombres serait un compromis entre Paris brûle-t-il qui fut tourné grâce à la coopération du gouvernement gaulliste et Le Chagrin et la Pitié qui bousculait l'image positive et constante que le cinéma donnait de la résistance, ce qui explique que les films réalisés entre 1967 et 1975 soient aussi antinomiques.

A défaut de De Gaulle le cinéma met aussi en scène son adjoint, celui par qui l'esprit de la résistance s'est superposé à celui du peuple français. Jean Moulin est évoqué dans Hôtel Terminus à travers Daniel Cordier et cela en 1988 seulement, puis dans Boulevard des Hirondelles en 1993 où son portrait s'approche du spectateur grâce à un zoom avant sur le générique de fin et enfin en 1997 dans Lucie Aubrac, film qui prend le risque d'incarner Jean Moulin, cinquante ans après sa mort, dans un cadre mi-fictionnel, mi-document quand le spectateur sait que le film est réalisé d'après le témoignage de Lucie Aubrac. Pouvons-nous imaginer que de Gaulle ait supplanté Jean Moulin à cause de ses responsabilités politiques ultérieures, ou parce qu'il était considéré comme le véritable dirigeant des opérations résistantes ou tout simplement parce qu'il a survécu grâce à une situation dans laquelle il était physiquement moins exposé? L'ensemble de ces suppositions constitue un tout qui est probablement à l'origine des prérogatives accordées à la représentation de de Gaulle à travers différents stéréotypes qui ont contribué à la constitution d'un mythe de même que le mythe construit par la personne du chef de la résistance a contribué à la cristallisation de ces représentations.

Une autre figure caractéristique de ces films est la représentation des trains et des rails. Le premier film qui matérialise ce procédé est La Bataille du Rail en 1945 qui retrace l'histoire des cheminots résistants appartenant à "Résistance Fer". Parce que ce film fut réalisé dès la fin de la guerre par les résistants eux-mêmes, devenus acteurs d'une fiction qui se confondait avec leur réalité toute proche, il fut considéré comme le film emblématique de la résistance et les représentations qu'il utilise se sont perpétuées comme images intrinsèques de la résistance; dans ce film le réalisateur utilise régulièrement le panoramique pour mettre en évidence les trains et les locomotives qui constituent l'objet central du film autour duquel évoluent les hommes. Le train et les cheminots réapparaissent dans La Chatte en 1958 et dans La Chatte sort ses griffes où Cora réussit à la fin du film à faire sauter le train, action symbolique qui lui permet d'être réintégrée comme résistante à la fois par les personnages diégétiques et par le spectateur. A l'arrivée du train les rails occupent tout le cadre et le train se dessine en très gros plan. Comme dans La Bataille du Rail les résistants placent une bombe sous le train qui saute hors champ sur le générique de fin, procédé technique qui accentue encore la symbolique du train et l'aspect spectaculaire des attaques de convois, hommage particulier rendu à la résistance d'action. Le Train de Granier-Deferre en 1973 revêt un statut spécifique dans la mesure où il constitue un huis clos qui sert de cadre à l'évolution psychologique des personnages; malgré tout ces wagons à bestiaux ne sont pas sans rappeler les trains de déportés dans lesquels se côtoie un monde hétérogène qui établit des liens pour continuer à vivre; si le train est lié à la résistance quand il saute, il est de toute façon représentatif de cette époque de guerre et cette représentation fonctionne à plusieurs niveaux. Le résistants qui ne fait pas sauter le train, le prend pour fuir ou pour être conduit vers la mort. Des gros plans sur les rails et les roues du train à bestiaux permettent au film réflexif dans Merci la Vie de se définir par rapport au film lui-même; ils ont pour fonction de situer l'action du premier film dans le temps du deuxième, de permettre la superposition de la déportation et du SIDA, ils servent de jonction entre les différentes calamités du siècle. Le train, que le film l'associe à la résistance par la bande son ou à la déportation par l'image des wagons à bestiaux porte tout le poids négatif de cette période noire. Dans Lucie Aubrac, Raymond fait sauter un train avec un groupe de résistants sur le générique du film; ces images d'introduction sont donc destinées à éclairer d'emblée le spectateur à la fois sur l'époque et sur le statut de Raymond. Ces images sont très proches des représentations de sabotages dans La Bataille du Rail, qui s'impose ici comme référence historique et emblématique; pourtant Raymond Aubrac n'a jamais fait sauter de trains, mais le spectateur qui connaît l'histoire du couple admet avec complaisance cette entrée en matière, l'autre ignore la réalité et cette erreur historique ne soulève pas de polémique particulière, si ce n'est chez les historiens.

Nous remarquons d'ores et déjà que la représentation du train et des rails n'est évidente et récurrente qu'à partir de 1945, date qui marque une rupture entre le film de résistance à caractère d'espionnage et le film de résistance qui prend pour référence les attaques armées de la résistance française après le "modèle" de la Bataille du Rail". Le film se calque donc sur les connaissances partielles et

graduelles des réalisateurs: les Américains, jusqu'en 1944, faisaient davantage référence à de Gaulle et à Londres, symboles d'espoir pour la victoire sur un peuple d'espions infiltrés dans le monde entier, d'autant plus dangereux qu'ils étaient mal connus et les Français reproduisaient avec René Clément ce qu'ils venaient de vivre, ce qui explique que La Bataille du Rail ait été un film de référence dont on pouvait ultérieurement utiliser les représentations en toute sécurité face à l'histoire et à la réalité.

Si nous pouvons admettre que le grand manteau sombre et le chapeau sont des attributs de la clandestinité, les faux papiers constituent la seconde trace de la vie clandestine. Déjà en 1941 dans Man Hunt, Jones est muni de faux papiers pour pouvoir retourner en Allemagne. Dans To Be or not to Be la vie cachée des résistants se manifeste par des messages cachés qui circulent dans des livres, dans Desperate Journey, c'est un pigeon voyageur qui assure la liaison entre les résistants et dans Casablanca il est question du vol de lettres de transit; cette représentation de la clandestinité, même sommaire et quelque peu romanesque participe de la mise en parallèle à la vie souterraine des espions nazis et de la mise en opposition des forces, procédé qui accentue la démarche propagandiste de ces films américains.

Puis il faut attendre 1993 avec Boulevard des Hirondelles et 1997 avec Lucie Aubrac pour voir la fabrication de faux papiers destinés à Raymond d'une part, pour lui permettre de continuer ses activités dans la clandestinité, à Lucie d'autre part afin qu'elle puisse mettre en œuvre son stratagème auprès de la Gestapo. Aucun des films français appartenant au corpus réalisés entre 1945 et 1993 ne fait mention des imprimeries clandestines plus directement imputées à la résistance intérieure et qui ont pourtant joué un rôle essentiel dans la vie des résistants sur le sol français et dans la poursuite de leurs actions. Le film s'en tient donc principalement à la représentation de l'action, au spectaculaire et au spectacle sans l'inclure dans un contexte de logique pratique, politique, sociale ou historique.

La représentation matérielle de l'engagement résistant se traduit, de façon récurrente, par la mise en images des couleurs françaises, en particulier du drapeau qui flotte, qu'on monte ou qu'on accroche, émanation de la Révolution qui évoque à la fois la Patrie, la Nation, le peuple et la France personnalisée, vivante, évolutive et enracinée. Cet état d'esprit correspond aux inscriptions qui figuraient sur le drapeau de la Garde Nationale: "vaincre ou mourir pour la Patrie".

"les hommes de la Révolution font de la Patrie une valeur absolue, un mot d'ordre, une référence obligée"¹

Ce stéréotype englobe un ensemble de valeurs qui signifient "La France" avec tous ses particularismes, témoignent de l'attachement à un pays, mais renvoie aussi au chauvinisme et à une forme de nationalisme tempéré par la diversité des valeurs qui s'y rattachent et par l'altruisme et l'abnégation exigés de quelques-uns envers le peuple tout entier représenté par la France.

" A travers gravures, poésies, chansons, l'histoire de Chauvin permet la prise de conscience d'un mystère ineffable qu'il révèle comme par

¹ P. NORA. Les Lieux de Mémoire. P. 1691. Ed. Gallimard 1997

inadvertance, selon la méthode allégorique et voilée qui est celle du mythe. Le mystère, c'est le caractère sacré du sol de la Patrie, dont l'humus est fait des cadavres des héros. [...] De telles images, à la fois primaires et très puissantes, apparues vers 1820, renvoient à des sources antiques susceptibles par leur prestige d'immortaliser dans les mémoires une histoire récente: l'événement traumatique de Waterloo et de la campagne de France. Et dans la mémoire, cette histoire s'unit à travers elles aux structures du mythe. Nous y voyons se former le fondement d'un folklore non plus local, mais national, qui conserve un caractère frustré et tribal, "degré zéro", matériau brut qu'un discours plus cohérent et élaboré, celui de Barrès et de Maurras, rationalisera et transformera ultérieurement en une idéologie nationaliste liée par une solidarité mystique et biologique avec la terre et les Morts."²

L'introduction dans l'image du drapeau français n'est en aucun cas équivoque quant à sa signification patriotique dans ce type de films; malgré tout elle peut être envisagée sous différents aspects selon la place qu'elle occupe et l'époque de réalisation du film; en effet le drapeau peut comporter une connotation révolutionnaire qui renvoie au combat des hommes pour leur liberté, il peut être considéré comme un symbole nationaliste ou encore exhorter à l'hommage que le peuple doit rendre aux cadavres des résistants morts pour redonner au peuple sa liberté perdue; la résistance devient alors une deuxième révolution, une représentation allégorique dont les différents aspects humains et patriotiques relèvent de la construction du mythe.

Le drapeau français apparaît en gros plan pour la première fois dans Why we fight, film de commande réalisé par Capra pour l'armée américaine, film qui se déclare lui-même comme film de propagande; par contre il ne figure pas dans les autres films américains réalisés entre 1940 et 1942. Ce film, comme nous l'avons vu précédemment, définit les différents peuples européens à travers leurs légendes; ce gros plan est donc sans équivoque: le drapeau français symbolise ici la Révolution, la liberté et l'indépendance pour lesquelles les résistants se sont mobilisés, les Français restent fidèles à leurs traditions et à l'image de la France véhiculée à l'étranger. Ce film de montage insiste davantage sur les valeurs patriotiques, politiques et sociales qui doivent être défendues que sur la menace que "l'Allemand" fait planer sur l'Europe par la peur qu'il exerce sur les populations. L'exhortation à entrer dans le combat repose alors sur l'imitation du modèle et la fiabilité des combattants. En 1944 Passage to Marseille se veut un hommage à la résistance, et, à travers elle, un hommage à la France qui n'a pas accepté la défaite; nous pouvons voir dans le drapeau une allégorie de la France en tant que terre et personne, qui unit l'individuel et le collectif: "*Même bagnards, on peut aimer son pays, voir chaque matin hisser le drapeau tricolore. Je hais les nazis, je suis patriote!*"¹

Les Français sont fondamentalement patriotes et l'engagement contre le nazisme est naturel, et correspond à l'image qu'on doit se faire de la France. Cette idéologie est d'ailleurs renforcée au début du film par un carton: "*Ceci n'est pas*

² Id. p. 1722

¹ Extrait du dialogue filmique: Passage to Marseille

seulement l'histoire d'un escadron français, mais celle de la France. Une nation se reconnaît par le cœur de ses hommes. Pour des millions de Français, la France ne s'est jamais rendue. Aujourd'hui la France reste invaincue et combattante grâce aux résistants de l'aviation française qui se battent au-dessus du Rhin"². Le drapeau est ici symbole de la Patrie au sens où l'entend P. Nora, c'est à dire *"une vertu politique propre aux démocraties"* dont Valmy reste l'événement fondateur unissant paix, liberté, société et patrie, procédé qui constitua la légende révolutionnaire lancée au XIX^{ème} siècle par les instituteurs républicains et perpétuée par l'école laïque et diverses tendances socialistes.

Nous retrouvons le drapeau tricolore chez Renoir dans Salute to France, film allégorique par excellence, où le drapeau signifie nation, liberté, égalité, fraternité: *"C'était ma France. J'ai vu que le Maréchal n'était pas leur père, mais un ennemi. J'ai vu un autre monde: liberté, égalité, fraternité"*.³ En même temps le film appelle à l'internationalisme, mais à une forme d'amitié entre les nations, d'humanisme "à la française" issu de l'engagement résistant qui doit être source de rapprochement des peuples. Dans La Bataille du Rail en 1945, puis dans Le Père Tranquille en 1946, il est placé dans l'image en signe de victoire. Clément le place à la fin du film à côté du drapeau américain comme symbole de l'union dans la victoire, en hommage à la France et aux Alliés, ce que fait aussi Dewever en 1960 à l'aide de petits drapeaux rassemblés en banderoles. Dans The big red one en 1980 Samuel Fuller place aussi le drapeau français et le drapeau américain côte à côte sur un mur en Afrique, alors que la temporalité filmique correspond aux deux dernières années de guerre. L'union de ces deux drapeaux peut représenter l'alliance franco-américaine en Afrique du Nord, bien qu'aucune action militaire ne soit représentée dans le film. Il flotte à divers endroits du Vercors dans Au Cœur de l'Orage, particulièrement à proximité des lieux où des résistants sont tombés; la signification de cette figure est proche des symboles commémoratifs où la Patrie rend hommage aux hommes qui ont donné leur vie pour elle; c'est donc un hommage collectif rendu aux individus. Paris brûle-t-il multiplie la représentation du drapeau qui établit systématiquement un rapport avec la victoire: quand les résistants gagnent du terrain, ils plantent aussitôt sur chaque bâtiment le drapeau, qui devient objet de reconnaissance non plus d'une patrie universelle, mais de la patrie résistante. Au moment de la Libération les drapeaux fleurissent sur les balcons au moment où le portrait de Pétain est descendu: nous pouvons donc établir une corrélation entre ces deux objets et entre ces deux personnages antinomiques que sont la Patrie et Pétain. Ce film réalisé en 1967, deux ans avant le Chagrin et la Pitié propose encore la relation binaire et manichéenne qui chasse les mauvais quand les bons arrivent. La construction du film n'a rien d'étonnant quand nous savons qu'il est soumis aux autorisations du gouvernement de De Gaulle. Le Chagrin et la Pitié est en effet le premier film à associer le drapeau français à Pétain: au moment où Pétain parle de *"nos couleurs"* le drapeau tricolore occupe le centre du cadre. Cette technique place le film en rupture avec les représentations précédentes qui ont mis en évidence le concept de patrie avec celui de résistance comme si la nation avait

² Carton de présentation du film

³ Extrait du dialogue filmique: Salute to France

oublié l'Etat Français, qui regroupait pourtant la majorité des Français et qui, seul, était reconnu comme représentant de la nation française auprès des grandes puissances. En cela Le Chagrin et la Pitié est un film novateur, qui bouscule les représentations et les stéréotypes au moment où De Gaulle quitte la scène politique; le Bateau de Mariage reprend le même procédé quand le drapeau est hissé dans la cour en hommage à Pétain; Français, si vous saviez, autre film de montage réalisé trois ans plus tard, montre en gros plan le drapeau qui flotte à Verdun, associant à l'aventure gaulliste la Première Guerre Mondiale et donnant, par là même, au drapeau une connotation militaire que le spectateur peut associer à la résistance: le drapeau devient incarnation des vertus militaires françaises, vertus que la France Libre a développées valeureusement grâce à un chef militaire, dont l'objectif était de reconquérir le territoire français. Mais pouvons-nous y voir un retour en arrière vers un gaullisme primaire quand Me Isorni déclare: "*Pour que de Gaulle soit légitime, il fallait que Pétain soit un traître*"? Dans Le Train un drapeau flotte à une fenêtre dès 1940; le drapeau symbolise plutôt la non-acceptation de l'occupation, de l'exode et renvoie le spectateur à l'idéologie et à l'engagement résistants. Dans Hôtel du Parc en 1991, le drapeau tricolore est associé clairement à la résistance: il est arboré par les camions FFI. S'il n'apparaît pas dans Lucie Aubrac, il figure sur la queue de l'avion qui emmène les Aubrac en Angleterre dans Boulevard des Hirondelles; il est donc étroitement lié à la représentation de la France Libre.

Nous pouvons constater que les figures emblématiques s'additionnent dans certains films. Au Cœur de l'Orage accumule les représentations qui renvoient à la France Libre: la radio, la Croix de Lorraine et le drapeau. La réalisation de ce film de montage qui commença avant la fin de la guerre, s'inscrit, comme la Bataille du Rail, dans une série de projets lancés par la Commission Militaire du CNR. Mais plus encore que la Bataille du Rail, ce film s'annonce par un carton comme reflet de l'authenticité et de la vérité historique: "*ce film n'est pas l'exploitation romancée de l'héroïsme et de la mort. Ses différents éléments ont été tournés à Paris et dans le Vercors par des opérateurs clandestins EMPRUNTES aux cinémathèques alliées. Pris dans les documents ennemis, TIRES de photos inédites, RECONSTITUES dans un seul souci d'objectivité sans aucun acteur ni figurant professionnel. Avec le concours de la 14^{ème} Région Militaire. Correspondants militaires des armées américaines, anglaises, françaises, russes et le concours involontaire des actualités allemandes*"¹. L'accumulation de ces représentations construit donc une allusion directe à de Gaulle et à la France Libre, qui vient se superposer à celle de la Patrie évoquée par le drapeau tricolore. Il est donc possible d'admettre que ce film est au maquis ce que la Bataille du Rail est à "Résistance-Fer" et que ces deux films ont pu servir de référence, voire de modèle, aux réalisateurs ultérieurs qui ont voulu construire des messages iconographiques autour de la résistance.

Si six films utilisent l'image du train, sept montrent la Croix de Lorraine et quatorze le drapeau français; quatre associent la Croix de Lorraine et le drapeau et font naître chez le spectateur la confusion entre résistance et patrie; la patrie se limite à la résistance et la résistance incarne la patrie, devient en même temps

¹ Carton du présentation du film: La Bataille du Rail

émanation de la Révolution. La Croix de Lorraine peut être remplacée par l'image de De Gaulle, qui produit sensiblement le même effet, si ce n'est que de représentation allégorique, la France Libre se transforme en une représentation incarnée; l'homme devient puissance et allégorie.

La représentation de la torture est aussi une figure attachée à l'image filmique de la résistance; Fritz Lang est le premier à montrer la cruauté des Allemands qui torturent le jeune Thorndyke. Dans ce film la torture prend une signification particulière puisque, dans ce film d'espionnage, elle sert le récit en montrant la nécessité d'éliminer Hitler et renforce la volonté de propagande que le gouvernement américain veut exercer sur le peuple. Le même Fritz Lang reprend cette figure deux ans plus tard dans Hang men also die; elle participe du même objectif de représentation du nazisme dans un récit cette fois plus proche du drame historique que du film noir. Donc la même représentation sert deux types de récit différents et exerce la même fonction sur le spectateur. Par contre Ministry of Fear réalisé en 1944 ne fait plus allusion à la torture, probablement parce qu'elle ne présente plus le même intérêt; les exactions des Allemands connues en 1944 ne sont plus à prouver.

Nous retrouvons l'évocation de la torture en 1956 dans Un Condamné à mort s'est échappé; elle est induite par les vêtements tachés de sang que porte Fontaine à son arrivée au Fort Montluc; l'objectif est tout à fait différent, d'abord parce que ce film a été réalisé dix ans après la fin de la guerre et qu'il parle donc du passé. Ici la torture permet au spectateur d'associer Fontaine à la résistance, c'est d'ailleurs le seul élément qui induise la notion de résistance, et sert à mettre en place la situation, à informer. Elle est présente sous une forme psychologique dans La Chatte sort ses Griffes en 1959 où Cora est torturée au moyen de médicaments qui la rendent folle et dans Le Repas des Fauves en 1964 quand le capitaine SS crée un climat tel qu'il détruit les personnages. Cette image est assez proche de celle des médecins nazis dont les noms sont restés si tristement célèbres. En 1961, dans Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse Etienne, chef de réseau, a été torturé lors de son arrestation. Dans Le Franciscain de Bourges la torture est l'élément qui sous-tend le récit puisqu'elle est prétexte à l'intervention et au comportement d'Alfred; elle est représentée de façon brutale et affecte deux jeunes résistants et deux enfants, procédé qui touche l'affectivité du spectateur et place le résistant en victime innocente. Félix, chef de réseau dans L'Armée des Ombres meurt sous la torture et elle est évoquée dans Hôtel Terminus en 1988. Raymond Aubrac a lui aussi subi la torture, mais, si les deux films en font état, le film de Berri porte davantage l'accent sur le comportement du résistant face à la souffrance.

La réaction à la torture construit le personnage du résistant, sa valeur est fonction de sa résistance à la douleur; la dénonciation est l'enjeu de la torture et un résistant qui ne parle pas est digne d'appartenir à la "vraie France", au peuple libre. La torture n'est pas vécue comme moyen de répression, mais son intensité est proportionnelle au courage du résistant et met en évidence l'inégalité des forces.

Sa représentation ou son évocation deviennent particulièrement récurrentes après 1956 où elle est presque systématiquement rattachée à arrestation; elle sert à la

fois le récit en contribuant au suspense et le personnage en insistant sur ses qualités humaines. Elle touche un individu auquel le spectateur s'est préalablement identifié.

Contrairement à la torture, la répression montrée dans le film de résistance concerne généralement un groupe de personnes; ce sont les résistants fusillés dans la Bataille du Rail, les personnages nus forcés à monter dans des wagons à bestiaux dans Merci la Vie ou encore les images de Oradour sur Glane dans Hôtel du Parc; l'effet produit sur le spectateur est complètement différent dans la mesure où celui-ci ne se trouve plus dans la même position de voyeur, où il se situe dans une autre relation avec les personnages; il devient réellement spectateur, se contente de voir et d'enregistrer le message qui se transforme alors en information historicisée et universalisée. Cette universalisation de la répression englobe tous les types de représentations de la déportation comme conséquence de la résistance, des fusillades et des massacres collectifs d'otages en établissant des relations de temps et de consécution. Le spectateur ne s'identifie pas à une collectivité, la mort semble plus douce et moins cruelle que la torture; la barbarie de l'Allemand est d'autant moins ressentie que l'affectivité ne fonctionne pas sur le même mode.

Une autre évocation repérée dans plusieurs films est la construction d'une image de Paris à partir de plusieurs éléments emblématiques qui produit une double perception: le spectateur peut faire la liaison entre Paris et la résistance ou cette représentation métaphorique est interprétée comme forme filmique de la litote et Paris devient la représentation de la France et des Français.

C'est le cas dans Why we fight où les bottes allemandes apparaissent en fondu sur l'Arc de Triomphe, figure que nous retrouvons dans plusieurs films de montage qui ne font pas partie du corpus et qui, ici, est associée à l'image du drapeau français. Destinée aux Américains, cette allégorie propose une image de la France occupée et de sa capitale qui subit le joug des Allemands, Paris étant considérée comme un tout.

Casablanca utilise les images de Paris en flash back pour nous rappeler la vie antérieure de Rick et de Ilsa, procédé qui crée un lien entre Casablanca et la capitale et qui oppose la "gaieté parisienne" aux difficultés de la guerre. Il permet aussi de mettre en évidence les causes pour lesquelles Lazlo et Rick se battent si loin de la France.

Passage to Marseille, film réalisé à la fin de la guerre en hommage à la France Libre, associe à celle de Paris les représentations de Jeanne d'Arc et de Napoléon, comme figures emblématiques de la France. L'ensemble de ces figures constitue un stéréotype curieux, une vision simpliste et peu cohérente de la France qui venait de se battre pour défendre Paris et sa liberté. C'est le seul film américain de cette époque qui mette en avant un nationalisme gaulliste, une représentation de de Gaulle comme conquérant et chef suprême sur le modèle de personnages qui n'ont pas fait que contribuer à la grandeur de la France, mais qui, globalement, incarnent la puissance de notre pays à travers son histoire.

Renoir, dans Salute to France, construit, à la même époque, une représentation allégorique de la France destinée à mettre en évidence l'union des Français dans le combat contre l'occupant. Cette représentation repose à la fois sur la mise en

images de figures symboliques telles que l'Arc de Triomphe associé au drapeau tricolore et sur le jeu de l'acteur qui incarne un Français et la France: Jacques est en même temps portier, employé de banque, fermier, marchand ambulant et prêtre résistant. A lui seul il donne cette "certaine idée de la France": d'une part l'image sociale et folklorique véhiculée dans les pays étrangers, d'autre part l'image d'un peuple garant de sa liberté et de ses traditions, modèle pour sa démocratie et sa défense des libertés. Cette association de la grandeur de la France et de la vie ordinaire des Français génère, par la mise en évidence d'une opposition, une puissance dont bénéficie la patrie et ses citoyens. L'image démultipliée des Français induit des identités françaises multiples et par là même renforce l'union de la résistance en montrant ses points de vue et ses appartenances différents.

Le seul film qui associe Paris à une représentation négative est Au Cœur de l'Orage; en effet les images de l'Arc de Triomphe, du Trocadéro et de Notre Dame sont placées entre celles des actualités racistes, du Juif Suss et celles des doryphores; les monuments de Paris traduisent la connotation de l'Etat Français et, contrairement aux autres films, celui-ci insiste sur l'occupation de la Capitale en induisant l'étendue du désastre sans que nous puissions y voir la moindre présence de résistants; pendant ce temps là les maquisards se battent pour libérer le Vercors. En 1948 une dissension apparaît déjà dans le cinéma entre les groupes de résistance, d'autant que ce film est réalisé par des hommes directement impliqués dans les actions armées des maquis qui n'avaient pas eu le même impact que la Libération de Paris qui avait consacré les résistants de la France Libre qui avaient combattu aux côtés de Leclerc sous les ordres directs de de Gaulle. Ce film est un hommage des combattants du Vercors par eux-mêmes et pour eux-mêmes.

Le récit des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse se déroule à Paris et, même si le film n'utilise pas de figures emblématiques particulières, il évoque la vie parisienne et assimile la Capitale au pays.

Nous retrouvons dans Paris brûle-t-il les troupes allemandes près de l'Arc de Triomphe, plan proche de celui de Why we fight, symbole de l'occupation de la France. Nous remarquons que, dans l'image, l'Arc de Triomphe conserve sa symbolique originelle et antique et que, l'association de sa représentation et de celle de l'occupant, quel que soit le stéréotype utilisé et en particulier les bottes nazies et leur bruit sur les pavés, génère, par l'antinomie, une connotation forte et humiliante de la défaite. Les monuments de Paris constituent ici l'enjeu du récit filmique et occupent donc une place centrale tout en reflétant l'importance de la résistance parisienne et de la France Libre, ainsi que le prestige de la Capitale.

Le Chagrin et la Pitié met l'accent sur la Belle Epoque et la vie parisienne traditionnelle et représentative de la joie de vivre avec les champs de courses et les spectacles: c'est ce Paris qu'il a fallu défendre contre Pétain et l'occupant pour que Paris reste à la France ce qu'elle était avant la guerre: c'est grâce à l'engagement des résistants interviewés qu'elle fut libérée et que les Français ont pu retrouver leur patrimoine.

Si les représentations de Paris sont diverses et variables, nous discernons malgré tout une constante: l'image de Paris fait office de litote et renvoie à celle de la

France qui, pour les étrangers est moins significative et pour les Français trop morcelée quand il est question de cette période et des groupes de résistance diversifiés selon les régions et les engagements. Paris a été l'enjeu de l'occupant, donc des résistants et des Français.

Quelques films font intervenir des figures religieuses dont l'interprétation est variable selon le pays et les époques.

Dans Hitler's mad man la statue d'un ange domine le village; son cadrage en contre plongée nous donne l'impression que cet ange n'a pas réussi à protéger le village dont les habitants sont exécutés par les nazis; cette représentation propose deux interprétations: soit le nazisme est plus fort que Dieu, il est donc impossible à combattre quels que soient les moyens mis en œuvre, soit Dieu n'a pas été capable de protéger le village et la religion n'a pas de sens face aux exactions humaines.

Why we fight, autre film américain réalisé lui aussi en 1942, montre le Christ sur une croix prête à tomber dans une église dévastée par la guerre. Les Allemands ne respectent même pas Dieu qui se trouve menacé comme le sont les hommes. La cruauté des nazis doit amener le peuple américain à entrer en guerre afin d'aider au rétablissement des valeurs fondamentales.

Dans les Honneurs de la Guerre les villageois sont enfermés dans l'église, donc protégés, mais cette situation renvoie aussi en 1960 à des massacres célèbres tels que celui de Oradour sur Glane.

Les représentations religieuses ont pour objectif essentiel de mettre en évidence la puissance des Allemands et leur manque de respect envers les choses sacrées, de les présenter comme des barbares.

L'absence de liberté est matérialisée dans un certain nombre de films par des murs, des barreaux ou une prison. La captivité est généralement le fait de la répression pour les résistants, procédé qui permet la mise en exergue du danger et du prix à payer pour reconquérir la liberté. Nous avons remarqué que le cinéma ne montre pas la déportation comme moyen de répression hormis dans quelques films où le train peut évoquer le départ vers les camps, évocation que nous avons étudiée précédemment.

Deux films proposent une interprétation plus nuancée de la prison: dans Passage to Marseille, Matrac s'évade du bagne pour aller libérer son pays et la fin de Salute to France construit une allégorie de la liberté en plaçant Jacques derrière un barbelé symbolique lorsqu'il lance un appel à l'internationalisme : dans ce cas le barbelé est associé à une image des troupes qui marchent dans Paris libérée, afin que le spectateur construise un sens positif à partir d'une symbolique admise comme négative dans ce contexte.

En revanche les barreaux de la cellule de Fontaine dans Un Condamné à Mort s'est échappé marquent l'enfermement du résistant, servent la construction narrative en plaçant face à face le résistant et la perte de la liberté. C'est ce rapport entre l'homme et les objets qui construit le regard du spectateur sur l'engagement et le statut du résistant, c'est le seul moyen que se donne le film de parler de la résistance.

Le Franciscaïn de Bourges fonctionne sur un schéma relativement semblable. Nous savons que les deux frères ont été emprisonnés pour faits de résistance,

mais le récit n'apporte aucune précision quant aux responsabilités et au statut des résistants. Les barreaux et les murs épais constituent l'accessoire qui justifie l'engagement d'Alfred, qui sépare deux mondes dont Alfred symbolise la frontière. Quand les portes de ce monde clos s'ouvrent, ce n'est pas vers la liberté, mais vers la torture; l'accès à la liberté se prépare à l'intérieur grâce à la force morale. L'isolement, les barreaux et l'épaisseur des murs caractérisent la répression dont l'importance est fonction des actes de résistance.

Dans *l'Armée des Ombres* Gerbier et Félix, responsables locaux d'un réseau sont incarcérés dans des sous-sols aux murs et aux portes épaisses; cette technique permet de rappeler au spectateur l'importance de ces deux résistants pour les Allemands.

Puis nous retrouvons le Fort de Montluc dans *Lucie Aubrac*, dont les portes ne s'ouvrent, comme dans le *Franciscain de Bourges*, que pour emmener les détenus vers la torture. Par contre ces portes deviennent pour le spectateur synonyme d'espoir au fur et à mesure du déroulement du récit qui annonce, par l'intermédiaire des personnages, une possibilité d'évasion par l'attaque d'un camion.

Les barreaux et les prisons impliquent la représentation de la répression, donc de la faute. Le fait d'appartenir à la résistance mettait l'homme en danger et pour cette seule raison constituait un fait héroïque; plus les prisons étaient imposantes, plus l'homme était important, plus il exposait sa vie. Mais les barreaux symbolisent aussi la séparation entre le monde libre, celui des chefs, c'est à dire celui de l'occupant et de l'Etat Français et le monde des opposants qui ont perdu leur statut d'être humain.

L'exhortation à la victoire apparaît dans deux films: dans *Au Cœur de l'Orage*, film de référence comme nous l'avons vu précédemment, un ticket de métro est déchiré en forme de V. Curieusement cette même figure apparaît dans *Escape to Victory*, trente ans plus tard, dessinée par les résistants sur la table d'un café parisien. Hors ce film s'affiche comme parodie d'une situation en transformant des ennemis en joueurs adverses d'une équipe de football. Ce V prend donc un double sens qui renforce l'allégorie, ce qui prouve que la force de l'image ne dépend pas de la recherche d'une vérité historique.

Il est à noter qu'un film, *Le Retour de René*, mentionne la commémoration et la récompense au moyen d'une décoration; cette remise de médaille a lieu après le retour d'un prisonnier et le film, réalisé en 1949 montre la société de l'époque de sa réalisation et la vague de récompenses distribuées à ceux qui venaient de servir la France.

La plupart des figures de reconnaissance employées dans les images filmiques, tant dans les films de montage que dans ceux de fiction, renvoient à la résistance combattante, à la France Libre en particulier et à l'engagement militaire de de Gaulle. Il est vrai que la résistance armée, beaucoup plus spectaculaire est plus appropriée à la mise en image que la résistance intellectuelle qui, pourtant, détermina l'engagement social et politique d'une partie des Français, parmi lesquels nous retrouvons les responsables de réseaux auxquels la plupart des films rendent hommage.

Seuls six films font référence, au moyen d'affiches, de journaux ou de distribution de tracts, à une propagande intellectuelle, à la propagation de slogans destinés à persuader la population française tant en faveur de l'occupant que pour soutenir la résistance.

Hang Men also die est le seul, en 1943, à montrer des ouvriers en train de distribuer des tracts et cela, en Tchécoslovaquie, alors que l'engagement résistant a débuté par une prise de position contre l'occupant propagée très tôt à l'aide de tracts, un des moyens d'information les plus faciles et les moins coûteux. Ce film réalisé par Fritz Lang aux Etats Unis présente la résistance tchèque et il nous est difficile de savoir quelles informations les USA détenaient sur les formes qu'avait prises la résistance en Tchécoslovaquie; par contre il est aisé de constater qu'elle est présentée sous les mêmes aspects que la résistance française. Pourtant aucun film du corpus traitant de la résistance en France ne propose une seule image de la distribution de tracts ou de la propagande exercée par la résistance pour rallier la population à sa cause.

Passage to Marseille et Judith Therpauve font allusion à des journaux résistants: il s'agit pour Judith de "la Libre République" qui n'est pas sans nous rappeler Libération, journal qui a survécu à la fin de la résistance, qui en est resté une émanation et qui a perpétué les valeurs démocratiques de la France et qui, après les bouleversements des années 70, a des difficultés à survivre. Quant au journal de Matrac, nous savons simplement qu'il était hostile à Munich, qu'il a entraîné la condamnation de ce dernier qui s'est engagé dans la France Libre. Mais rien ne nous permet d'affirmer qu'il propageait une idéologie résistante.

A contrario les affiches qui apparaissent généralement à l'arrière plan d'une image concernent exclusivement la propagande nazie et les mesures de répression: dans le Repas des Fauves on peut voir des avis d'extermination ou lire sur les affiches: "*ouvriers français et allemands, unissez-vous!*", dans La Bataille du Rail les affiches menacent les résistants de répression: "*pour le pays, pour ta famille, pour le ravitaillement, toi, cheminot, il faut engager et gagner la lutte contre le sabotage. Peine de mort aux saboteurs!*" et dans La Chatte : "*populations abandonnées, faites confiance au soldat allemand!*". Ces affiches ont pour effet de garder présent chez le spectateur un sentiment de peur en insistant sur les risques pris par les résistants qui bravent tous les avertissements et d'accentuer l'héroïsation de ces derniers.

S'il est vrai que les messages adressés par les résistants n'étaient pas placardés sur les murs des villes, des tracts, des livres et des affiches circulaient clandestinement, fait qu'aucun film ne mentionne, si ce n'est Boulevard des Hironnelles qui montre la couverture du livre de Vercors, le Silence de la Mer.

Ce genre de représentations stéréotypées est utilisé aussi pour caractériser l'ennemi, d'une part les nazis et les Allemands que le film ne différencie guère, d'autre part l'Etat Français et la collaboration.

Les films américains dans lesquels les nazis sont apparentés à des groupes d'espions sont en civil et portent le manteau et le feutre noir. Tous les films qui se passent pendant la guerre attribuent globalement aux Allemands la Croix Gammée, généralement sous la forme d'un grand drapeau dans les bureaux ou à

l'entrée des bâtiments. Les drapeaux à Croix Gammée ornent les rues des villes françaises quand l'occupation est mise en évidence: les Allemands sont partout comme dans Escape to Victory. Elle est peinte sur la queue des avions dans Desperate Journey, sur des tractions dans Five Fingers, moyen de différencier les voitures nazies et les voitures appartenant aux résistants,

Le portrait de Hitler est souvent accroché au-dessus du bureau des chefs nazis; c'est le cas dans le Franciscain de Bourges ou dans La Chatte; le buste du Führer a sa place dans le bureau de Von Papen dans Five Fingers

Un autre moyen de différencier les nazis est le port de l'uniforme noir, associé quelquefois au brassard à Croix Gammée dans Papy fait de la Résistance par exemple. La présence des Allemands dans un lieu est signalée par une rangée de casquettes noires à l'entrée comme dans l'Armée des Ombres ou Le Chagrin et la Pitié réalisés la même année.

La puissance allemande est symbolisée par l'aigle nazi dans Le Chagrin et la Pitié, les Maudits, Five Fingers, symbole moins évident et moins parlant que la Croix gammée.

Si cette symbolique interdit la confusion et détermine clairement le statut de l'ennemi, elle construit néanmoins une image réductrice de l'occupant et propose une représentation unique des Allemands, qu'ils soient nazis, qu'ils appartiennent à la Gestapo ou à la Wehrmacht, procédé qui est peut-être né des sentiments de haine éprouvés globalement par les Français à l'égard des Allemands dès le début de la guerre, voire depuis la Première Guerre Mondiale, qui a pu contribuer à les exacerber ou à les perpétuer.

L'Etat Français est essentiellement attaché au symbole de la francisque et à l'image de Pétain. Ces deux figures renvoient à tout ce qui est ennemi non allemand, exception faite de la Gestapo dont le statut filmique reste mal défini; en effet le film n'attache pas de symbole particulier à ces hommes en manteau et feutre noir qui se déplacent dans des tractions et parlent français. La confusion est donc facile pour le spectateur entre la Gestapo, la Milice et les collaborateurs dont l'appartenance à l'un ou l'autre groupe n'est pas clairement définie.

La francisque est peinte sur les tractions dans Hôtel du Parc et apparaît en gros plan dans Au Cœur de l'Orage, alors que le portrait de Pétain orne le mur de la salle de classe de Pierre dans le Bateau de Mariage et que ce même portrait est descendu par les FFI en signe de victoire dans Paris brûle-t-il?. Il est intéressant de constater que le symbole de la francisque n'est utilisé que dans les films de montage, films qui se veulent plus proches du réel, plus directement liés à l'histoire. En effet ce sigle n'est certainement pas reconnu de tous les spectateurs, du moins son lien avec Pétain et la Milice n'est-il pas évident pour tous.

Tous ces paradigmes font appel à une double démarche: d'abord le choix du réalisateur qui s'établit d'après les témoignages, les traditions qui se sont perpétuées de représentation en représentation, puis s'additionnent, puis la reconnaissance que le spectateur peut en avoir en fonction de ses connaissances, de son âge, de ses références culturelles. Tous ces objets appellent à la reconnaissance; ils doivent donc auparavant avoir été connus, connus comme

référents au signifié " Résistance" pour pouvoir être rappelés comme tels, puis reconnus par le spectateur qui ne les a peut-être pas connus.

"La reconnaissance apparaît d'abord comme un complément important du rappel, sa sanction, pourrait-on dire. On reconnaît comme étant le même le souvenir présent et l'impression première visée comme autre. Nous sommes ainsi renvoyés par le phénomène de reconnaissance à l'énigme du souvenir en tant que présence de l'absent antérieurement rencontré. Et "la chose" reconnue est deux fois autre: comme absente (autre que la présence) et comme antérieure (autre que le présent). Et c'est en tant qu'autre, émanant d'un passé autre, qu'elle est reconnue comme étant la même.¹

La mise à l'image de ces paradigmes pose, comme nous l'avons vu avec les tractions ou les manteaux et feutres noirs, le problème de la connaissance avant celui de la reconnaissance, mais aussi d'une connaissance de la relation entre ces objets et les situations dans lesquelles ils apparaissent, qui finissent par créer d'autres ramifications de sens. Le " cinéma" est obligé de choisir certains d'entre eux comme étant plus significatifs que d'autres, à les mettre en relation entre eux et avec les situations; or ce travail de sélection et de combinaison est obligatoirement orienté vers la recherche d'une simplification, d'une schématisation plutôt que vers celle de la réalité.

Cette reconnaissance devient encore plus complexe quand viennent s'ajouter des degrés de différenciation et de distanciation du passé par rapport à un présent fluctuant en fonction des moments de réalisation des films et des moments de réception. En effet l'aspect des objets évolue et le paradigme est choisi sous la forme qui lui est propre dans le temps filmique, dans le temps de l'événement originel, il est fidèle à sa forme passée; il est donc moins reconnaissable que le temps de réception est éloigné du fait. Quand nous interrogeons une personne qui a vécu cette époque, la traction évoque chez elle la peur, alors que plus de la moitié des films associent la traction aux résistants; de même le manteau long associé au feutre noir fait partie des paradigmes liés aux films noirs. Et pourtant l'homme au chapeau est, dans tous les esprits, synonyme de Jean Moulin, photo qui orne tous les livres d'histoire scolaire et tous les documents qui traitent de la résistance. Le décalage produit induit des difficultés de compréhension, des confusions sur le statut des personnages et transforme la fonction historique des résistants en un jeu d'aventuriers dépourvus d'objectifs politiques et sociaux.

De plus ces objets reconstitués ou retrouvés, qui, portés à l'image, sont étroitement liés aux personnages dans le but de re-présenter un tout relationnel, font figure d'objets perdus et, à ce titre, se chargent de la mélancolie du retour vers un passé révolu et d'une forte affectivité.

Aussi ces paradigmes sont nécessairement source de l'émergence d'une subjectivité, puisque leur sélection a été arbitraire, leur sens se construit de l'intérieur et n'est pas obligatoirement dirigé vers l'extérieur, vers cet espace public qui construit de la mise en relation de ces objets des significations différentes et individuelles:

"La mémoire paraît bien être radicalement singulière: mes souvenirs ne sont pas les vôtres. On ne peut transférer les souvenirs de l'un dans la mémoire de

¹ Paul **RICOEUR**. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P.47

l'autre. En tant que mienne, la mémoire est un modèle de mienneté, de possession privée, pour toutes les expériences vécues du sujet. Ensuite, dans la mémoire, paraît résider le lien originel de la conscience avec le passé".¹

Enfin la mise en évidence et la répétition de l'objet transforment sa présence en référent et la réception collective du même paradigme proposé dans des associations diverses, crée un champ polysémique, qui se renforce au fur et à mesure que la re-présentation s'éloigne de l'événement:

" Les concepts de singularité (celle des individus ou des événements), de répétabilité, de mise en série, seront particulièrement mis à l'épreuve; et plus encore celui de contrainte collective et corrélativement celui de réception passive ou non de la part des agents sociaux".²

Les stéréotypes produits dans l'image sont généralement soutenus par des sons récurrents, particulièrement des musiques significatives, des sons de voix célèbres, des bruitages évocateurs de situations qui doivent aider le spectateur à les replacer dans un espace temps spécifique.

Le bruit des coups de feu est présent dans dix films, quelle que soit leur époque de réalisation, quel que soit la manière dont le sujet est traité; dans les films américains des années 40 comme Correspondant 17 où les espions nazis tirent sur Thorndyke comme dans Hang men also die où l'assassinat de Heydrich est induit hors champ par la bande son. Dans ces films de propagande le coups de feu renforce l'impression de danger qui émerge du film et qui place les populations menacées sous la tutelle des Etats Unis.

Dans La Bataille du Rail les coups de feu correspondent à l'exécution des otages, dans Le Père Tranquille le coup de feu isolé sur la bande son est celui du résistant qui élimine un traître, dans La Chatte il s'agit des nazis qui tirent sur les résistants. Chez Duvivier le coup de feu symbolise le suicide de Marie Octobre qui incarne le modèle de droiture de la résistance, tout comme il induit celui de Judith Therpauve chez Chéreau. Dans L'Armée des Ombres, les deux coups de feu sont lourds de sens, d'une part parce qu'ils sont isolés, d'autre part parce que l'un signifie la mort d'un traître abattu par un résistant, l'autre la mort de Mathilde, femme de tête et d'action, pilier du réseau après la mort de son mari, tuée par le groupe qui doit se protéger. Dans Le Repas des Fauves, il sert à duper le spectateur pour maintenir le suspense, dans Paris brûle-t-il il contribue à décrire l'ambiance de la libération de Paris. Dans Merci la Vie il correspond au passé et connote la période de la guerre, dans Boulevard des Hironnelles et Lucie Aubrac, il est le fait des résistants contre les Allemands pour mener à bien la libération de Raymond.

Si le bruit du coup de feu est toujours un symbole de mort, il n'est pas perçu de la même façon par le spectateur qui voit mourir un héros auquel il s'est identifié ou qui voit mourir des hommes au combat dans des documents d'archives; ce bruit n'a donc pas la même signification dans le film de fiction que dans le film de montage. Dans le film de montage il participe de l'information alors que dans le film de fiction, il prend à parti le spectateur en jouant sur son affectivité; si le spectateur se réjouit du coup de feu qui élimine le traître, il est affecté par celui

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000 p.115;116

² idem

qui causera la mort de Judith Therpauve, qui se passe hors champ et accentue de ce fait la détresse et la pudeur de cette femme.

La représentation de la mort est différente selon le type de coup de feu qui évoque ou non la guerre, qui connote une mort individuelle ou collective, mais cet effet sonore, généralement occurrent à l'image, ne présente pas de polysémie qui puisse nuire à la compréhension.

Comme nous avons vu que la représentation du train était souvent présente à l'image, le bruit des roues sur les rails est aussi récurrent sur la bande son. Son intensité est variable selon son rapport à l'image; dans la plupart des films (dix sur cinquante considérés) il est concomitant à l'image; il est alors peu remarqué, puisque redondant. Il est évidemment mis en évidence dans la Bataille du Rail, mais se confond rapidement dans l'image sauf au moment de l'exécution des otages, où le train, tel un être vivant, se met à siffler quand le peloton d'exécution commence à tirer. Ce procédé permet de personnifier les trains, partie intégrante de la vie des cheminots résistants et enjeu de la bataille et des hommes. De même quand le premier train libre s'ébranle le bruit lancinant et monotone se transforme en une sorte de rythme presque musical, léger, comme si les trains commençaient à revivre en même-temps que les hommes.

Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'un seul film (la Croix de Lorraine) utilise le bruit du train avant 1945 et, qu'après La Bataille du Rail le bruit du train amène le spectateur à connoter l'action résistante, qui, peu à peu, est inhérente aux trains et à leur déraillement, comme si ce film servait de référent. La Chatte écoute le bruit du train dont le déraillement signifie son éventuelle réintégration dans la résistance et dans le film de Berri, Raymond Aubrac guette l'arrivée du train qu'il va faire sauter, alors qu'il n'a jamais participé à ce genre d'action.

En revanche Merci la Vie ou Paris brûle-t-il confèrent au bruit du train une connotation ambiguë: s'il est clair que le train ne symbolise plus la résistance, sa symbolique n'est pas évidente, même si, globalement, nous pouvons penser qu'il représente une menace. Les corps nus et les aboiements des chiens de Merci la Vie induisent plutôt une représentation de la déportation, alors que dans Paris brûle-t-il ou encore l'Armée des Ombres où ce bruit se situe hors champ, l'évocation reste confuse et entraîne une superposition des notions de camps de prisonniers et de camps de concentration. L'idée d'un départ confirme la menace de répression, mais la distinction, pourtant fondamentale sur le plan historique, n'existe pas entre les différentes sortes de camps. Il en est de même dans Un Condamné à Mort s'est échappé où la perception du bruit du train est paradoxale selon le point de vue: pour le spectateur il peut induire une menace pour le prisonnier, alors que pour Fontaine, il peut symboliser l'extérieur et la liberté.

Comme la traction ou les chapeaux et manteaux, cet effet sonore est quelquefois ambigu; malgré tout il ne contribue pas à une inversion de sens, car il est soutenu par l'image. Mais sa perception est étroitement liée à la culture du spectateur.

Les messages de la radio de Londres et plus encore les quelques notes qui les introduisent sont souvent en relation avec la représentation d'un poste de radio ou d'un personnage qui écoute et la bande sonore ancre davantage le lien que le film établit avec De Gaulle; mais la musique du générique de Marie Octobre par exemple intègre l'indicatif de la BBC pour informer le spectateur sur les

souvenirs communs aux protagonistes de ce huis clos théâtral. Ce son emblématique est beaucoup plus difficilement repérable et n'a de raison d'être que pour introduire la notion de résistance et assurer le rappel de la France Libre et l'unité du groupe dont faisaient partie ces personnages.

Les effets musicaux, hormis les musiques destinées à soutenir l'ambiance du récit, renvoient, dans 25% des films au concept de territoire et de patrie et par la même à ceux qui sont morts pour défendre le pays, à la Révolution et aux guerres antérieures. La Marseillaise devient provocation quand elle jouée devant les Allemands par l'orchestre du bar dans Casablanca, tout comme le Chant de la Victoire dans Le Père Tranquille qui résonne au moment de l'entrée des Allemands dans le couloir, elle accompagne l'image du drapeau tricolore dans Why we fight, elle s'oppose à l'hymne allemand dans Escape to Victory et renforce le procédé allégorique tout en l'explicitant, elle est associée à la Marche Lorraine dans Passage to Marseille, ce qui accentue le message patriotique contenu dans le film. Salute to France débute sur un arrangement de la Marseillaise qui côtoie le temps des Cerises et le Chant des Partisans: cet enchevêtrement de représentations sonores parallèles aux différentes images de la France données par Renoir plonge le spectateur dans une ambiance telle que la tradition s'ajoute aux valeurs républicaines. Ce procédé allégorique par l'image et par le son construit une logique qui nous amène à déduire l'obligation de l'engagement si le Français ne veut pas perdre ses racines et par là même son identité. Dans un autre registre Au Cœur de l'Orage utilise un procédé analogue en réunissant la Marseillaise et Auprès de ma Blonde, union de la défense de la patrie et de la tradition française. Enfin le Chant de la Victoire tourne la situation en dérision et avilit les personnages dans le Repas des Fauves: la patrie se rappelle aux invités au moment où l'un d'entre eux doit mourir: *"c'est la France qui se rappelle à notre bon souvenir"*.

Ces musiques dégagent un impact important quant au ton qu'elles confèrent au film et toutes renvoient à l'idée globale et fondamentale que le Français se fait et doit se faire de la France. Elles participent du devoir de citoyen tout en dégageant une atmosphère à la fois plus légère et plus tendue.

Dans les films qui se déroulent pendant l'Occupation les cris des résistants répondent aux hurlements des Allemands. Le cri ponctue d'ailleurs ces films de façon quasi constante puisqu'ils contribuent à maintenir la tension, ils annoncent la mort lente et consciente, ressentie avec soulagement par le spectateur quand il s'agit des cris d'un espion nazi dans Saboteur et avec horreur quand les enfants résistants sont torturés dans Le Franciscaïn de Bourges. Par contre les cris collectifs sont davantage perçus comme partie intégrante du film, comme un accompagnement de l'information sur la torture, ils relèvent beaucoup moins de l'affectif. Ils apportent aux films de fiction une part de réel en jouant sur un aspect objectif et informatif, et en tendant vers l'universel.

Quant aux hurlements des Allemands, ils sont toujours brefs, souvent bisyllabiques, péremptoirs et de niveau sonore supérieur aux autres voix. Ils corroborent l'esprit de domination que tous les films leur attribuent et comme les cris des victimes, deviennent informatifs, déterminent les relations entre dominés et dominants.

L'autre effet sonore qui induit la présence des Allemands est le martèlement des bottes sur les pavés; il symbolise un danger plus insidieux, mais beaucoup plus pesant parce que chargé de suspense que les hurlements. Dans plusieurs films il est associé à des représentations de Paris et renvoie une sensation forte de l'Occupation, procédé que nous retrouvons dans des images d'archives.

D'autres procédés sonores sont destinés à informer et l'information fonctionne sur deux niveaux spécifiques: un ensemble d'éléments sonores souvent réunis dans le même film sont destinés à recréer l'atmosphère sonore de la vie de l'époque et en particulier les conditions de vie des résistants. Ils vont donc constituer pour le spectateur une information qui, globalement peut être considérée comme reproduction de données historiques, même si le choix des combinaisons de sons et de bruits est le résultat subjectif des connaissances du réalisateur, de son sens esthétique et des effets dramatiques qu'il veut mettre en évidence. Si ces éléments sonores ont pour fonction de décrire, ils contribuent à faire émerger la peur, la précarité de la vie, la présence perpétuelle de la mort: le bruit des bombes et de sirènes sert de fond sonore aussi bien à un repas d'anniversaire qu'au déraillement des trains dans La Bataille du Rail.

Mais l'information est aussi véhiculée par le téléphone et la radio; celle-ci se veut historique et elle est destinée à la fois extra et intra-diégétique: elle permet au spectateur de situer le récit filmique dans le temps réel et aux personnages d'être avertis des événements, souvent nationaux, qui se déroulent parallèlement à leurs actions. Par la radio nous apprenons la demande d'armistice dans Passage to Marseille, dans La Bataille du Rail elle nous informe sur les actions qui se passent hors champ, elle annonce la fuite de Hitler dans Retour à la Vie et les combats en Afrique du Nord dans Escape to Victory. Deux films de fiction introduisent des voix célèbres, donc reconnaissables par le spectateur, qui font allusion au réel et à des représentations historiques codifiées: il s'agit de l'Appel de de Gaulle dans Salute to France (*"la France a perdu une bataille, mais elle n'a pas perdu la guerre"*) et d'un discours de Hitler en allemand dans Paris brûle-t-il.

Il faut noter que les bruits d'explosions n'ont pas toujours pour objectif de contribuer à la création d'une ambiance destinée à la reconstitution du réel, mais qu'ils symbolisent aussi la réussite de l'action résistante; ils accompagnent chaque explosion de train, et aussi l'explosion de l'usine de carburants dans Le Père Tranquille.

La symbolique sonore associée à la symbolique visuelle contribue à créer un climat qui plonge en premier lieu le spectateur dans l'atmosphère de la guerre et du combat; mais en accentuant les stéréotypes mis en exergue par l'image, il font aussi appel à la culture du spectateur. Les effets sonores qui focalisent l'attention sur la résistance renforcent l'effet produit par l'image, tels la radio, le bruit du train et des explosions, maintiennent l'impression de danger ou accentuent le suspense, mais certains sons constituent en eux-mêmes des stéréotypes qui contribuent à donner de la résistance un point de vue unique et positif: la Marseillaise reprise par six films assure le lien avec la notion de Patrie et l'identité française née avec la Révolution, les chants militaires entretiennent

l'idée de la grandeur de la France en évoquant les guerres précédentes, les chansons françaises mettent en évidence les racines de notre pays et son folklore.

Cette combinaison de stéréotypes convoque des valeurs identitaires nationalistes qui participent d'une représentation caricaturale, réductrice et passéiste de la nation et du peuple. Ces figures emblématiques sont appelées à l'image comme garantes de la démocratie et la superposition des emblèmes nationalistes et démocratiques contribue à la construction d'un mythe qui a pour vocation de légitimer la résistance, fondatrice d'une identité moderne et conservatrice.

"La légende peut engendrer une légitimité, et une légitimité peut être légendaire: qui dira en quoi consiste au fond le droit fondateur d'un peuple? Mais le point est de savoir en quoi consiste l'opération d'identification, et si c'est bien à la confection d'un mythe qu'elle doit, aujourd'hui, à nouveau s'employer- ou si au contraire la fonction mythique, avec ses effets nationaux, populaires, éthiques et esthétiques, n'est pas ce contre quoi la politique est à réinventer (y compris dans ce qu'elle exige peut-être dans l'ordre du figural)¹

¹ Philippe LACQUE-LABARTHE; Jean-Luc NANCY. Le Mythe Nazi. Ed. de l'Aube 1998. P. 14

3. Des actions soumises à la trame narrative et à l'idéologie résistante.

Le récit filmique du film qui traite de la résistance devrait être sous-tendu par un engagement idéologique des personnages, ce que le spectateur admet d'emblée, sans chercher à identifier cet engagement avec précision. Il nous a semblé intéressant de réfléchir à la façon dont le film traite cet engagement, de voir quels rapports il entretient avec l'acte résistante.

Parallèlement nous étudierons la nature et la fonction de l'acte résistante dans le récit, acte qui se substitue à la notion de combat, puisque le film prend le parti de considérer les résistants comme combattants de l'ombre, ce qui les amène à se mesurer à l'adversaire et implique un gagnant et un perdant. Le combat fait émerger des tendances inhérentes à l'homme et tient une place primordiale dans la littérature et dans le cinéma; il est l'occasion pour l'homme de prouver sa valeur et de gagner sa condition sociale. Le combat résistante est d'ailleurs proche de la définition de la guerre que donnait Saint Augustin au XIII^{ème} siècle:

"L'esprit dans lequel on se bat doit être exempt de cruauté et de désir de vengeance et doit être fait de piété, de justice et d'obéissance. La cause pour laquelle on se bat est le rétablissement de la paix. L'objet de la guerre peut être soit la récupération de biens dont on a été injustement spolié, soit la défense de la patrie".¹

Ces déclarations qui ont pour objet de légaliser la guerre dégagent des valeurs individuelles et collectives ranimées et exacerbées par la Révolution, qui personnifia la Patrie et transforma ces concepts en valeurs universelles qui doivent concerner tout citoyen; celles-ci se couplent avec le chauvinisme, représenté par une symbolique de la France, pour constituer "une certaine idée de la France".

" Gagner la guerre n'était pas enlever quelque chose à l'ennemi, mais seulement rester soi-même. En Verdun, la France trouve d'elle-même une image à la fois victorieuse et pacifique, où la Nation s'affirme sans s'affirmer contre d'autres. Image flatteuse, où l'orgueil national rencontre la morale internationale. La France, guerrière invaincue, mais soldat du droit et de la liberté. Le drapeau de Napoléon, avec les principes de 1789. Bref, une certaine idée de la France".²

L'acte de résistance, en mettant en danger la vie de l'individu, crée une forme d'osmose entre l'homme et la société, qui est redevable à la victime et à son abnégation. Il constitue donc une relation de solidarité binaire, d'une part entre les individus, d'autres part entre les individus et la communauté.

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 1677

² Id. p. 1777

"Une société se nourrit aussi d'espoir, de mythe, de rêve. [...] Le plein épanouissement de l'individu a besoin de communautés et de solidarités [...] la solidarité véritable, non pas imposée, mais intérieurement ressentie et vécue comme fraternité."¹

Un certain nombre de films, en particulier ceux qui traitent du nazisme sur le modèle de l'espionnage, ne font état d'aucune dissidence morale de leurs personnages face au nazisme.

Dans Correspondant 17, en 1940, l'opposition au nazisme se construit en additionnant les péripéties vécues par un reporter américain et un diplomate hollandais. Aucun d'eux ne s'est engagé dans une lutte quelconque, mais sont entraînés à se battre contre un réseau d'espions nazis présenté comme une organisation pacifiste. Man hunt fonctionne sur le même schéma, l'enjeu étant que le plus fort gagne et Thorndyke ne s'attaque pas à n'importe quel nazi, mais à Hitler et dans l'autre film de Lang, trois ans plus tard, Neale tombe malgré lui entre les mains des espions nazis. Mais le spectateur peut assimiler le geste de Carla, qui va sauver ce dernier, à un acte résistant. La résistance dans sa conception actuelle est aussi incarnée dans la jeune fille qui apporte une aide discrète au jeune aristocrate anglais, puisqu'elle l'héberge et le cache, tels ces Français qui ont aidé les résistants dans l'ombre et que la société remet à l'honneur. Dans Saboteur, l'engagement de Barry est explicite: il veut sauver la démocratie, mais malgré tout, le récit est sous tendu par une chasse à l'homme et les actes du jeune ouvrier constituent une réponse à ceux des nazis.

Ces films n'ont pas pour vocation de mettre la résistance en évidence, mais de présenter les dangers du nazisme en montrant comment son infiltration en Europe constitue une menace pour le monde, mais dans une acception large de la résistance, nous pouvons admettre que tout opposant aux Allemands dans un pays occupé était résistant.

Le premier sabotage d'un train apparaît dans Hitler's mad man en 1942. Le récit se déroule en Tchécoslovaquie après l'assassinat de Heydrich et Népomuk, vieil homme marginal, incarne l'évolution de l'engagement résistant: indifférent au début du film, il tue deux motards allemands et entonne l'hymne national au moment où il va être exécuté avec les habitants du village. La provocation affiche un attachement à la patrie peu différent des relations que les Français entretiennent avec leur pays, et, comme en France, l'objectif des résistants est de libérer leur pays de l'occupant.

Desperate journey rentre en revanche dans un cadre particulier; en effet l'action se passe en Allemagne. Il ne s'agit donc pas de chasser l'ennemi d'un territoire national, mais d'aller l'attaquer chez lui. Il est vrai que la Grande Bretagne n'était pas occupée et que la résistance ne pouvait pas s'y développer au sens propre du terme. Malgré tout les actions qui font la gloire de ces hommes de la RAF ne sont pas à proprement parler des combats, mais visent à détruire la production allemande: ils sabotent les rails, font sauter une usine chimique. Mais le film nous propose une autre image de la résistance: celle de la résistance allemande, qui d'une part semble prématurée en 1942, d'autre part est paradoxale

¹ Edgar MORIN. Le grand Dessein. Le Monde, 22 septembre 1988. P.1-2

quant au message que ces films de propagande veulent délivrer au peuple américain. Un médecin allemand s'engage, contre son pays, à soigner clandestinement l'aviateur anglais blessé et sa nièce protège la fuite des Anglais, mais ils ne manifestent aucune idéologie face au nazisme ou à la politique allemande. Les Anglais n'ont d'ailleurs d'autre objectif que l'aventure et la réussite de leur exploit. Ce film est un des seuls à différencier nazis et Allemands: si le peuple allemand résiste au nazisme sur le sol national en soutenant ses propres ennemis, il n'est donc pas mauvais, mais il est clairvoyant. Le message délivré est alors évident même si le développement de la résistance allemande à cette époque l'est beaucoup moins: il faut suivre les Allemands et s'engager contre le nazisme.

L'engagement des résistants dans To be or not to be tient plus du jeu que du patriotisme, à partir du moment où l'action résistante est transportée sur la scène. Vexés par l'occupant dans leur orgueil personnel et professionnel, puis pris à leur propre jeu, les comédiens l'emportent sur les nazis: leur mission de personnages et de personnes est de gagner la partie. Parallèlement à la scène, des résistants ont fait sauter la gare, font circuler des messages par l'intermédiaire d'un libraire sans que leur objectif soit évoqué, sans que la situation sociale et politique soit clairement déterminée. Comme Hitler's mad Man traite de la résistance en Tchécoslovaquie, ce film se déroule en Pologne où les sabotages apparaissent dès 1942. L'explosion de la gare a lieu dès le début du film pour mettre en place le cadre historique et évoquer "résistance", à la fois signifiant et signifié, ce que fera Berri cinquante cinq ans plus tard dans Lucie Aubrac. Casablanca se démarque des autres films américains en donnant de la résistance française une image novatrice; nous apprenons que Lazlo, un des chefs de la résistance, a tué des Allemands, que des imprimeries clandestines se développent en France, mais que la résistance est aussi une affaire d'argent, que tous les résistants ne font pas preuve du même sentiment patriotique que Lazlo qui fait jouer la Marseillaise par un orchestre de cabaret. C'est dans un film américain qu'apparaît, pour la première fois, la Marseillaise associée aux images de Paris et à une bouteille d'eau de Vichy jetée à la poubelle. Cette opposition de la patrie et du Gouvernement de Vichy, vue par les Américains, n'apparaîtra vraiment dans le cinéma français qu'en 1969 avec Le Chagrin et la Pitié. Alors que le récit filmique ne repose pas sur des actions de résistance, le film, en 1942, donne de la résistance en France une représentation assez exhaustive, de l'attaque des Allemands à la résistance intellectuelle.

Why we fight ne fait aucune allusion à la résistance intérieure, mais glorifie, auprès des troupes américaines, de Gaulle et la France Libre, résistance de combat, à laquelle doivent se joindre les soldats US.

Dans Hang men also die la nature de l'action est la même que dans Hitler's mad man: Heydrich a été assassiné par des résistants et pourtant le point de vue sur la résistance est complètement différent. Dans le premier film, une résistance active s'organise entre les habitants du village, dans le deuxième, elle est plutôt passive chez les ouvriers qui refusent de travailler pour l'Allemagne et s'exerce dans le milieu bourgeois amené à protéger l'assassin de Heydrich. Le professeur Novotny ne se serait pas engagé si Svoboda n'était pas arrivé chez lui par hasard, bien qu'il soit animé par un sentiment patriote, idéologie qui n'est jamais explicite dans le film.

La Croix de Lorraine nous donne de la résistance une image caricaturale et burlesque; la rencontre entre un prisonnier évadé et un jeune résistant, dont le spectateur ne sait rien, suffit à mobiliser tout un village dont les habitants résistent aux Allemands en les tuant tous et en brûlant toutes les maisons. La crédulité de l'occupant favorise l'action des résistants, qui abattent tous les Allemands dès leur arrivée comme dans un western. Cette image grotesque se veut aussi un hommage à la France Libre comme l'annonce le titre, mais touche peu le spectateur qui peut difficilement s'identifier à l'un des personnages. C'est la première représentation que nous donne le cinéma américain de la résistance française sur le sol national.

L'engagement de Matrac (Passage to Marseille) dans les Forces Françaises Libres est déterminé par les accords de Munich qu'il a considérés comme une trahison. Journaliste, il avait d'ailleurs été arrêté pour ses idées engagées et son évasion du bagne, dès 1940, est motivée par le désir de se battre contre l'occupant et l'Etat Français. En juin 1940, au moment de la signature de l'armistice, les patriotes détournent le bateau, commandé par un pétainiste, vers l'Angleterre, pour s'engager dans les FFL. Au moment de la bagarre sur le bateau, le mousse meurt en criant " Vive la France!". Matrac, pilote d'avion de chasse, est chargé d'expéditions contre l'ennemi et délivre à son fils un message poignant à la liberté: *" ils ont mené ce mortel combat pour ton avenir. Tu es l'héritier de ce que ton père et ses camarades t'ont gagné. Tu as le drapeau de l'honneur et de la liberté. Soit le dépositaire de cet âge d'or qu'ils ont rendu possible. Il serait tragique que les hommes de bonne volonté échouent dans l'édification d'un monde où la jeunesse pourra aimer sans crainte, où les parents vieilliront auprès de leurs enfants et où les hommes se feront confiance. Souviens toi! Vive la France!"*.

Ce message laisse transparaître l'état d'esprit du journaliste, résistant de la première heure. Il participe, en 1944, d'une apologie de la France Libre et de de Gaulle, propose un bilan global du concept de résistance, qu'il est difficile d'admettre en 1940, dans le temps filmique.

Dans This Land is mine de Renoir l'action s'efface au profit de l'engagement des personnages dans la résistance et de la construction d'une démarche et d'un comportement patriotiques. L'élément narratif fondamental est l'évolution du personnage de Lory , parallèle aux sentiments qu'il porte à Louise, procédé qui contribue à la construction du suspense jusqu'au dénouement. Les événements qui s'opposent à l'instituteur accentuent la mise en évidence de l'idéologie résistancialiste plaçant en parallèle les dangers encourus et l'importance de sa détermination. Aussi le récit crée un moment pathétique autour de l'arrestation de Sorel qui, alors qu'il sait qu'il va mourir, transmet un dernier message à son jeune fils qu'il considère comme un homme et le charge de prendre les responsabilités à sa place, y compris celles qui concernent son engagement dans la résistance, comme le comprend le spectateur. D'autre part les actions armées contre l'occupant réalisées par Paul, frère de Louise, mettent en danger la sécurité du groupe d'enseignants et Paul est responsable des arrestations de Sorel et de Lory, qui apparaissent comme des héros, victimes de leur engagement; en même temps ce procédé narratif renvoie au spectateur l'image d'une équipe soudée, prête à tous les sacrifices pour la défense de leurs idées et la liberté de leur pays.

En revanche, dans Salute to France, Renoir construit une image allégorique de la résistance qui s'imbrique dans la représentation d'une France unique, personnalisée et incarnée par Jacques, le type du Français idéalisé et universel. Jacques est à la fois engagé avec les alliés pour le débarquement, il est curé et recueille un aviateur parachuté, il fait partie d'un groupe de résistance communiste, il exerce différentes professions qui symbolisent la France. De plus le film lui associe la résistance combattante: un side-car allemand explose, des ponts et des usines sautent, Paris est libérée, les maquis se battent dans les bois. Ces allégories nous donnent en 1944 une symbolique exhaustive de la résistance et construisent un hommage aux résistants et à la France, entités inséparables, que nous pouvons considérer comme une dette du réalisateur envers son pays. Nous remarquons d'ailleurs que cette symbolique fonctionne encore aujourd'hui pour évoquer la résistance et que nous la retrouvons sur les Images d'Epinal.

La Bataille du rail est le premier film français réalisé par d'anciens cheminots résistants qui parlent de leur résistance sur le sol français. L'essentiel des actions des cheminots est l'explosion des convois allemands, le sabotage des aiguillages, tout ce qui peut empêcher les trains allemands de ravitaillement d'atteindre leur objectif. Mais les cheminots assurent aussi le passage des clandestins, ils transportent le courrier, les tracts ou les messages pour Londres. Le film qui montre leur organisation et leurs relations par radio induit qu'ils sont reliés aux FFL. Le récit met en avant la solidarité sur laquelle repose le bon fonctionnement des actions et qui fait la force des résistants devant l'adversité et face à la mort. Ces actions ont servi de référence à bon nombre de films, français en particulier, parce que, en 1944, elles étaient incontestables dans le contexte de réalisation du film et elles ne résultaient pas d'une somme de mémoires individuelles et différentes. Le récit n'a rien d'une épopée, il enchaîne une suite d'actions plutôt sobres, voilées, comme si le film voulait ménager la susceptibilité d'un public encore traumatisé par un passé récent et difficile ou envelopper de décence les épreuves encore proches pour le pays tout en rendant hommage à ces hommes sortis du groupe pour redonner la grandeur à leur pays. La sobriété de la mise en images des actions confère au film une valeur d'information; l'image des déraillements et des explosions de trains reflétera la résistance dans une représentation relativement statique, qui deviendra systématique par un principe mimétique dans de nombreux films jusqu'en 1997. Ce procédé appartient à un ensemble d'éléments qui contribuent à une représentation mythique de la résistance:

"Autrement dit, la question que pose le mythe est celle du mimétisme, en tant que le mimétisme seul est à même d'assurer une identité[...]Par là s'indique d'ailleurs que le problème du mythe est toujours indissociable de celui de l'art, moins parce que le mythe serait une création ou une œuvre d'art collective, que parce que le mythe, comme l'œuvre d'art qui l'exploite, est un instrument de l'identification. Il est même l'instrument mimétique par excellence".¹

Si Les Maudits ne traite pas de la résistance, il est néanmoins intéressant de considérer le comportement du docteur, seul dans un sous-marin, face à un rassemblement de fascistes, des chefs nazis vaincus au collaborateur français. En

¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, J. Luc NANCY; Ed. de l'Aube. 1998. P. 35

effet, la situation dans ce huis clos crée des comportements d'opposition, et le Français est amené à réagir, dans l'adversité, comme l'ont fait certains résistants: il ne peut qu'empêcher le déroulement normal de la vie de ses ennemis et les gêner dans leur fuite. Pour ce faire il crée une psychose de la contagion dans cet espace fermé et se ligue avec le radio en vue d'une tentative d'évasion. Comme Marie Octobre ou Le Repas des Fauves, ce film inclut dans un espace clos, un échantillon représentatif de la société de l'époque et même au moment de la victoire, un Français ne peut pas obéir aux Allemands, en particulier dans un film de René Clément.

Nous retrouvons Clément avec le Père tranquille, réalisé la même année que Les Maudits, qui dépeint essentiellement la résistance d'un homme "ordinaire". Les actions de résistance constituent les fondements du film et contribuent à décrire la vie d'un résistant. Les actions spectaculaires, telles que l'explosion d'un camion d'essence, l'attaque d'un garage qui stockait de l'essence pour les Allemands et d'une usine de sous-marins, ponctuent le déroulement du récit. Les bombardements sont effectués par les FFL grâce aux renseignements de M. Martin. Cette résistance est organisée, les codes des opérations sont transmises par les résistants, les armes sont cachées sous les orchidées, la femme de ménage vole des papiers à la Gestapo, un groupe de jeunes résistants surveille les gares. M. Martin, responsable du groupe assume pleinement sa fonction dans la clandestinité et doit prendre la décision d'éliminer un traître, infiltré dans le groupe, en l'attirant dans un guet-apens. Ce traître, soit disant parachuté de Londres, maintient le suspense du récit, car le spectateur ne peut éviter de l'assimiler à l'image de Jean Moulin. Ce film, réalisé peu de temps après l'événement, utilise la mémoire événementielle immédiate pour donner de la résistance une image globalisée où les éléments connus trouvent leur place. L'idéologie résistante est induite par le comportement du fils Martin qui, après s'être opposé à un camarade de lycée au sujet de son manque d'engagement, finit par rejoindre le maquis. Sa sœur fréquente le jeune collaborateur de Martin, chargé des émissions vers Londres. Cette résistance familiale schématise l'organisation résistante, en perpétuelle liaison avec de Gaulle et cette représentation est aujourd'hui encore celle qui fait foi et vaut pour information auprès des jeunes générations à travers le Concours de la Résistance pour ne citer que cela.

Comme La Bataille du rail est centrée sur la représentation des actions des cheminots, Au Cœur de l'Orage est essentiellement celle des maquis du Vercors qui se battent sur le terrain contre les forces d'occupation. Ils attaquent un train blindé, comme l'ont fait les cheminots, font sauter un dépôt d'essence, comme l'a fait M. Martin, font exploser un fort à Grenoble et des tunnels pour bloquer les voies de communication, attaquent un camion de sucre et les postes allemands. Ils vivent dans la clandestinité, sont aidés par les habitants de la région. En liaison étroite avec le Haut Commandement Allié, ils bénéficient de parachutages d'hommes et de matériel et participent au débarquement de Provence. La France Libre tient d'ailleurs dans ce film une place prépondérante à travers le souvenir de Fabien: la campagne d'Afrique, Bir-Hakeim, le débarquement en Afrique du Nord. Le nom des grands résistants, Delestraint et Vidal attestent de l'authenticité des images et l'engagement de ces résistants est mis en évidence grâce au carnet de

Vidal: "1. *Me désapproprier de moi-même, vivre intensément pour Dieu à qui je confie ma famille, tous ceux qui me sont les plus chers pour ma patrie, pour mes frères.* 2. *Vivre libre et joyeux, patient en dépit de la botte allemande et de l'étouffement français.* 3. *Etre exact.*" C'est le premier film français qui fait directement allusion à l'engagement résistant contre l'Etat Français, trois ans après la fin de la guerre et vingt ans avant Le Chagrin et la Pitié, qui laisse entendre que la France n'était pas unie dans le combat.

Quelques temps après, Retour à la vie est un triste miroir des faiblesses du pays et ne propose aucune image qui puisse aider la population à s'identifier à la résistance. La population, parfaitement haïssable, qui attend le retour de ses héros n'est mue que par une récupération intéressée de la souffrance des autres. Seul Jean, qui refuse de pardonner, achève un tortionnaire nazi: c'est la seule action perpétrée contre l'ennemi dans ces sketches. Les réalisateurs prenaient donc un risque énorme de mécontenter les associations qui venaient de se former à la fin de la guerre, d'autant que, faute de représentation de la résistance, l'épuration y tient une place importante, même si à cette époque, elle était considérée comme salvatrice.

En 1956 Un Condamné à mort s'est échappé se contente d'induire l'appartenance de Fontaine à la résistance en montrant l'amorce d'un coup qui lui est destiné et ses vêtements tachés de sang qu'il portera tout le long du film. Nous pouvons nous demander si la représentation de la résistance, avant que de Gaulle ne revienne au pouvoir est devenue désuète, sachant que le film est réalisé d'après un livre écrit par un ancien résistant, qui insiste sur ses actions et deux évasions accomplies avec succès.

En revanche La Chatte et La Chatte sort ses Griffes relèvent d'une épopée dont les actions ont pris pour cadre la résistance. Afin que le récit puisse s'appuyer sur les actions de Cora et de ses camarades, une série de détails afférents à la résistance s'enchaînent à l'image. Cora détient des faux papiers et un émetteur caché dans une lampe torche, elle est au centre de toutes les actions dirigées contre les Allemands: elle fait le guet lors des opérations, repère les lieux, vole aux Allemands des plans de missiles, émet, la nuit, vers les avions de la France Libre, elle est abattue par la résistance, mais échappe à la mort, elle participe au sabotage d'un convoi allemand, elle récupère Charles qui vient d'être parachuté de Londres, elle place des explosifs sous un train de missiles. Pierre tue une sentinelle allemande: toutes ces actions constituent quasiment la somme des représentations de la résistance. A contrario Cora fait confiance à un Allemand et parle sous la torture: les actions revêtent donc une importance particulière, puisqu'elles permettent au spectateur de reconnaître tout de même l'héroïne comme résistante. Elles ont donc plus de force que la psychologie du personnage: être résistant, c'est avant tout être un homme d'action. Les résistants semblent constituer une grande famille, ils ont entre eux des codes de reconnaissance, mais n'exposent leur idéologie à aucun moment. Malgré les inventions machiavéliques de l'ennemi, la résistance reste intacte et sort indemne malgré les nombreux rebondissements de la narration. Bien que peu crédible sur un plan historique par la multiplicité des actions, ce film est un hommage à la résistance, et en particulier, au moment où de

Gaule revient au pouvoir, à l'union des FFL et des FFI et à l'importance de leurs structures.

Marie Octobre ne repose pas sur la représentation d'actions, mais le retour sur le passé s'effectue à travers l'idéologie et sa perpétuation dans le temps. Le sens de l'honneur qui habite Marie la conduit à la vengeance et l'amène à tuer. Ce huis clos reste avant tout une représentation sociale.

La résistance revêt aussi un aspect particulier dans Les Honneurs de la Guerre où le comportement des résistants s'est adapté à celui des soldats allemands qui ne veulent plus combattre; si un résistant blesse un lieutenant allemand qui ne veut pas se rendre à la résistance, ce film comporte plutôt des allusions au patriotisme (le cafetier écoute la radio de Londres et une jeune fille brandit le drapeau français) sans toutefois que l'engagement soit évident. Le spectateur a plutôt l'impression d'un état de fait, d'une peinture champêtre que d'une volonté de mettre en avant la résistance.

En revanche Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse est un des rares films américains qui reprenne la représentation de la résistance française en 1961, même si une première version avait été réalisée en 1961. Ici la résistance se définit d'abord en fonction des actions; une librairie pro nazie est détruite à coups de pierres, Julio fait exploser une voiture de la Gestapo, il jette un Allemand sur la voie du métro pour empêcher l'arrestation d'une femme et fait sauter le poste nazi que dirige son cousin en Bretagne. La vie clandestine ne semble concerner qu'Etienne Laurier, responsable de groupe et la résistance n'existe qu'au sein des deux familles. Cette représentation réductrice affecte l'environnement, la vie et l'organisation des résistants.

Le Repas des Fauves ne traite de la résistance que par touches ou morceaux de puzzle; cette représentation morcelée se résume à la prise de position de Françoise envers les Allemands (elle est la seule à insulter le lieutenant allemand) et à l'action de Victor qui cache un juif dans son atelier. Aucun des personnages ne semble avoir une sympathie particulière pour la résistance, qui, si elle demeure au centre des dialogues, n'est qu'un alibi pour les personnages qui veulent s'en sortir indemnes par orgueil et mauvaise conscience. Le problème de conscience demeure malgré tout central quant à la recherche identitaire de la société en 1964.

Le Franciscain de Bourges est animé de convictions religieuses qui l'amènent à trahir son propre pays et qu'il est difficile d'assimiler à la résistance française, si ce n'est que les relations qu'il entretient avec les résistants locaux permet au spectateur d'être informé sur quelques actions de résistance, en particulier l'attaque d'un camion allemand à Lyon, ce qui n'est pas sans rappeler l'action des Aubrac. Nous apprenons aussi que l'oncle des deux enfants est au maquis et qu'il récupère les parachutages et nous voyons une résistante échanger des dossiers contre de l'argent. Toutes ces actions sont communiquées par la bande son, procédé qui contribue à créer une atmosphère dans laquelle évolue une résistance totalement absente du film, mais que le spectateur peut assimiler au comportement d'Alfred. En 1967 ce film participe d'un rapprochement franco-allemand qui coïncide avec les premiers jumelages entre grandes villes.

En revanche Paris brûle-t-il reflète l'aventure vécue par les résistants qui participèrent à la libération de Paris, événement symbolique qui marqua la

victoire. L'action occupe donc une place primordiale, dans cette fresque historique, elle occupe les résistants à part entière et va des combats de rues aux rendez-vous clandestins. Elle est organisée grâce à la coopération entre le Colonel Rol, chef des FFI et Chaban-Delmas, représentant de de Gaulle. Ici encore le film insiste sur l'union de la résistance sans même que le nom de Jean Moulin apparaisse. Les résistants se rencontrent clandestinement au musée, cachent dans un couvent un parachutiste venu de Londres, collent des tracts ("Paris se bat"), distribuent des documents dans les boîtes aux lettres, établissent des faux papiers et exhortent la police à se mettre en grève. Mais ils attaquent aussi des camions allemands, lancent des cocktails Molotov et dressent des barricades, attaquent des convois blindés. Bien que le film nous montre l'organisation et les tractations des résistants, les actions de combat ponctuent le récit et font de la résistance parisienne une armée à part entière, qui ne veut pas se soumettre aux ordres des Alliés; c'est d'ailleurs ce que de Gaulle, au pouvoir au moment de la réalisation du film, n'a jamais cessé de clamer. D'autre part les autorisations pour le tournage dans Paris émanaient de ses services et il était difficile de le mécontenter.

Deux ans plus tard nous retrouvons à peu près le même schéma avec l'Armée des Ombres: d'une part le film dresse une peinture du cadre de vie des résistants, fait intervenir des adjuvants, tels que le coiffeur qui offre un manteau à Gerbier ou le douanier qui renseigne les résistants, une famille qui cache des aviateurs canadiens et des opposants tels que l'imprudence de Mathilde qui conserve sur elle la photo de sa fille et qui la conduira à la mort, d'autre part il se construit au fur et à mesure du développement des actions et de la tension qu'elles dégagent: Gerbier tue une sentinelle allemande au siège de la Gestapo, le réseau exécute un traître, Gerbier se fait parachuter au cours de ses déplacements entre la France et Londres, le groupe essaie de libérer leur chef au mépris de leurs vies et les chefs éliminent Mathilde qui est devenue un danger pour la résistance. Le récit avance grâce à la mort de différents personnages centraux et se déroule dans une atmosphère étouffante créée par les résistants dans un besoin perpétuel de protection: François se dénonce pour protéger les autres, Félix essaie de recruter des amis et leur expose immédiatement les risques, Lemasque apporte des uniformes allemands pour masquer leur identité, les déplacements entre Londres et la France sont semés d'embûches, François "emprunte" un jeune enfant à sa mère pour se protéger. Il n'existe aucune autre vie en dehors de la vie clandestine où on transporte une radio dans un sac de fagots, où on passe son temps à épier ou à être épié, ce qui retire au film une part de sa crédibilité.

Les Patates dont le cadre narratif n'est pas précisément la résistance est le seul film à nous donner une image totalement négative d'actions qui peuvent faire référence à la résistance. Clovis franchit clandestinement la Ligne de Démarcation moyennant de l'argent et l'institutrice, qui prône l'honneur de la patrie envoie des lettres anonymes. Ce film réalisé en 1969 marque une rupture avec l'idéologie dominante des films précédents et arrive en même temps que Le Chagrin et la Pitié considéré comme la représentation d'une mémoire plus proche du réel que de l'idéal. Nous pouvons peut-être déjà y voir une distance vis à vis des représentations précédentes, une réaction contre cette pensée unique et favorable à la résistance dans laquelle la France a recherché une identité démocratique qu'elle

voulait fidèle à l'image qu'elle s'en était faite et qu'elle avait su perpétuer à l'extérieur.

Le Chagrin et la Pitié se place, par sa structure, en marge des autres films. Ici, les actions ne dominent pas le récit, mais c'est l'idéologie et les raisons de l'engagement qui construisent l'enchaînement des dialogues et du questionnement. Ce film propose un morceau d'histoire fondé sur le témoignage collectif de comportements individuels, sur le décalage de l'engagement entre le passé et le présent. Le réalisateur considère le témoignage, même partiel et relatif comme un mode d'appréhension d'une facette d'une réalité politique et sociale. Ce ne sont donc pas les événements, les actions qui sont jugés dans ce film, mais ceux qui les ont vécus. Il s'agit d'appréhender "*le poids politique, affectif de la réalité d'hier et le curieux mélange de souvenirs, d'alibis, de mensonges et de vérités qui s'est formé avec le temps*".¹ Malgré tout l'image de la résistance se construit en opposition à celle de la trahison, procédé qui lui confère une force d'autant plus avérée qu'elle n'était pas universelle et plus encore que par la représentation des actions héroïques, le héros se construit sur un niveau de subjectivité et de proximité qui ne laisse de place que pour les qualités humaines et patriotiques des résistants. De Gaulle, totalement absent du film impose malgré tout sa présence à travers les témoins et les témoignages.

Autre film de montage, Français, si vous saviez utilise une technique semblable à Ophuls, mise à part la reconstitution fictive destinée à l'illustration, pour retracer l'aventure gaulliste et donner de la résistance une impression bien différente. Si le mythe gaulliste du 18 juin a fait renaître la France, si le film met aussi en scène des représentants non anonymes de la résistance, il montre aussi l'épuration, l'exécution de collaborateurs et laisse transparaître les rancœurs personnelles et politiques qui existent entre les résistants. Ce film ambitieux laisse peu d'ouverture à la contradiction et entache la résistance d'une suspicion quant à l'intégrité et au désintéret de ses membres. En cela il va au-delà du film d'Ophuls; malgré l'opposition entre la Nation de Pétain et celle de de Gaulle, l'image de la résistance est beaucoup plus nuancée: Le Chagrin et la Pitié avait posé les premiers jalons de l'acceptation d'un passé moins glorieux, mais plus proche de la réalité et de Gaulle avait quitté le pouvoir depuis trois ans; l'hommage est destiné alors à l'Homme de 1940 et non plus au Chef de l'Etat. De plus ce film a un objectif historique, ses auteurs doivent prendre en compte les travaux historiques: en effet le livre de Paxton sort en France un an après.

Le Train ne propose comme représentation de l'acte résistant qu'une information véhiculée par la bande son concernant les activités de Anna et de son mari au début du film et le comportement de Julien qui accepte de reconnaître la jeune juive résistante devant la Gestapo à la fin du film. C'est donc au spectateur de combler le vide qui se situe entre ces deux points en essayant d'évaluer les actions d'Anna pendant les trois années d'ellipse temporelle.

Judith Therpauve ne parle de résistance qu'au passé; elle nous apprend qu'elle s'est évadée d'un train qui l'emmenait vers l'Allemagne, mais son comportement dans le présent du film induit une idéologie constante, orientée vers la défense des

¹ Le cinéma au service de l'histoire. Les Cahiers de la Cinémathèque. N° 35.36 p. 98

libertés. Elle se conduit donc comme une ancienne résistante, droite, honnête et engagée.

Escape to victory oppose Français et Allemands sur un terrain de football et la résistance a pour mission d'organiser l'évasion des prisonniers français. Les résistants établissent des faux papiers avec l'aide d'un photographe, ils dessinent le V de la victoire sur une table de café et une jeune femme prête son appartement aux clandestins. A l'intérieur du camp de prisonniers, un tailleur clandestin fabrique des vêtements civils: son statut reste peu clair et les actions résistantes, associées au match de foot, prennent plutôt l'allure de farces, même si la symbolique amène le spectateur à des questions de fond.

Il semble que Fuller, dans The big red one, joue sur l'absence de représentation de la résistance; ce film, réalisé en 1980, nous fait traverser cinq pays en guerre sans qu'aucune allusion ne soit faite de la résistance, pas même en Afrique du Nord fin 1942 où se battait la France Libre. En Belgique, une femme entre dans l'asile pour permettre aux Américains d'échapper aux Allemands; malgré tout, rien ne nous permet de dire qu'elle ait accompli ce geste par engagement politique. Ce film est une apologie à l'entrée en guerre des Américains, qui semblent seuls à se battre et il pourrait symboliser le résultat de la propagande exercée par les films américains des années 40 à 42.

Jean-Marie Poiré affirme que Papy fait de la Résistance doit être considéré comme une parodie des mauvais films de résistance et non comme une vision de la résistance:

" Papy fait de la Résistance est beaucoup plus un film sur la vision qu'on a de la résistance aujourd'hui qu'un film sur la résistance. Nous sommes d'une génération qui ne connaît la guerre de 40 qu'à travers une flopée de mauvais films qui, tous, n'étaient que des imitations des deux ou trois chefs d'œuvre du genre. Nous, on a préféré faire un chef d'œuvre en imitant ces mauvais films".

Malgré tout, cette comédie, à travers les situations et le jeu des acteurs qui peut être interprété à différents niveaux, met en scène des actions qui, parce qu'elles sont parodiées, soulèvent des polémiques semblables à celles que les autres films mettent en évidence. L'engagement des personnages est clair: les Bourdelle refusent l'occupant et l'occupation, le concierge de l'Opéra est pétainiste. Le père Bourdelle lance des grenades contre les Allemands, il est question du rassemblement des réseaux, donc de l'union de la résistance, on transporte des armes dans le train, la famille héberge un aviateur anglais blessé et la fille renverse le seau de peinture qui servait à Ramirez pour peindre une croix gammée sur le mur. Le fils, Super Résistant, est l'homme des situations difficiles et réussit à vaincre systématiquement les Allemands. Ces actions, volontairement exposées comme des stéréotypes, n'en ont pas moins de force représentative et contribuent à faire de ce film un film sur la résistance, d'autant plus intégré par le spectateur que le comique marque et évite l'ennui de représentations perçues comme répétitives. Et pourtant, plus encore que dans le Chagrin et la Pitié, la collaboration et les collaborateurs sont traités sans ménagement.

Nous retrouvons avec Hôtel Terminus le récit des faits de résistance de Lucie et Raymond Aubrac: la préparation de la réunion de Caluire, dans la clandestinité, la préparation et l'évasion de Raymond, le transport de tracts et de faux papiers.

Les voix multiples qui s'expriment dans ce film sont destinées à construire une opposition dans le but de façonner une image odieuse de Klaus Barbie et la résistance prend largement la parole. Sur le même modèle que La Chagrin et la Pitié, qui plaçait les résistants face aux collaborateurs, l'idéologie contenue dans Hôtel Terminus s'édifie sur des non dit qui opposent la résistance au nazisme: le rapport de forces accentue donc la grandeur des combattants de l'ombre.

Quelques années après, Bertrand Blier amène le spectateur à une appréhension beaucoup moins palpable de la résistance, qui ne se traduit pas par des actes, mais s'inscrit dans un contexte mi-passé, mi-présent qui établit des constats portés par le dialogue: "*je ne suis pas résistante. Je n'ai pas le souvenir d'avoir dit non une seule fois de ma vie*" ou encore les déclarations d'un Allemand: "*Les héros, c'était nous*". Ces commentaires laissent planer une idéologie confuse et oblige le spectateur à s'interroger sur l'idéologie résistante, sur la place qu'elle a occupée et sur les prolongements sociaux qu'elle a pu tisser. Le film jette un voile sur l'orgueil de la France et des Français qui n'ont pas tous dit non et interroge le spectateur sur son concept de l'héroïsme.

En 1991 Hôtel du Parc, sur le chemin ouvert par Le Chagrin et la Pitié, ne se contente pas d'évoquer l'existence de la collaboration, n'oppose pas la résistance à Pétain, mais inversement il propose quelques représentations de la résistance dans l'histoire de la collaboration; il ne s'agit donc pas vraiment d'actions à proprement parler, mais d'évocations d'un opposant à l'Etat Français: des camions FFI, arborant le drapeau français, défilent dans les rues ou sont massacrés à Oradour sur Glane. La reconstitution fictionnelle tenue pour historique dans ce film sert à mettre en évidence le comportement ordinaire des Français, qui désiraient la paix à tout prix et le rétablissement de l'ordre moral; en cela il rejoint Paxton qui démontre l'intérêt général que les Français trouvaient à conserver Pétain pour un ordre moral soutenu par l'Eglise, représenté par l'éducation, la jeunesse et la famille, pour un nationalisme où l'Etat devait symboliser la liberté, l'autorité et le retour à la terre, pour le conservatisme et contre le libéralisme.

"Les instituteurs de la République cherchaient déjà à former des citoyens et non pas seulement à instruire des élèves. Ils militaient, avec la ferveur des croisés, pour l'idéal républicain: rationalisme, esprit progressiste, libre pensée, confiance dans l'essor de la science, patriotisme. Convaincus que l'école laïque était menacée dans ses efforts libérateurs par l'Eglise et les monarchistes, des chefs de file comme Ferdinand Buisson épiçaient leurs déclarations d'images caricaturales empruntées à l'Eglise et à l'armée. Les instituteurs étaient les "hussards de la République (Péguy) et leurs élèves les "petits missionnaires qui rapporteraient le républicanisme libéral à leurs parents". De nouvelles discussions étaient venues, entre les deux guerres, se greffer sur cette vieille querelle. Elles aussi redeviennent d'actualité, après 1940, quand le changement devient de mise. "¹

Même si le réalisateur dégage le côté scandaleux des idéologies collaborationnistes, il attribue à la résistance une simple fonction d'existence

¹ Robert O. PAXTON. La France de Vichy 1940-1944. Ed. du Seuil. 1973 et 1997. P. 203, 204

contre le Gouvernement de Vichy que les témoins tentent de justifier; Le Chagrin et la Pitié présente une construction inverse.

Nous retrouvons l'épopée héroïque avec Boulevard des Hirondelles et Lucie Aubrac, tous deux réalisés d'après le livre de Lucie Aubrac " Ils partiront dans l'ivresse", livre écrit en réponse à Klaus Barbie, afin de faire la lumière sur "l'affaire Aubrac." Le récit prend donc appui sur les actions; il est ponctué par deux points forts qui sont les libérations de Raymond, mais la construction narrative inclut des actions annexes qui contribuent à créer un environnement historique, telles l'arrestation de Caluire qui reste encore aujourd'hui un point obscur et que Josée Yanne a choisi de ne pas mettre en scène dans Boulevard des Hirondelles. Hormis les deux libérations de Raymond, présentées par les deux films de façon relativement identiques, les actes de résistance qui ancrent les films dans le contexte, ont été choisis selon la sensibilité des deux réalisateurs et construisent deux représentations différentes de la résistance. De plus Claude Berri a attribué à Raymond Aubrac, en introduction de son film, l'explosion d'un train, action qui n'a rien à voir avec ses attributions et qui ne figure pas dans le livre de Lucie Aubrac; nous pouvons remarquer la prégnance des images stéréotypées émanant de La bataille du Rail. Cette mise en scène introductive associe de façon évidente résistance et combat, dualité constante dans le cinéma relatif à la résistance, code cinématographique repérable d'emblée par le spectateur qui a intégré cette représentation comme évidente. Claude Berri déclare d'ailleurs à propos de cette séquence: *Raymond n'a jamais fait sauter un train de munitions, mais cette action me permettait de situer -d'emblée- l'identification de son personnage"*.

Boulevard des Hirondelles met davantage l'accent sur l'atmosphère politique et sociale qui entoure les Aubrac; le long dialogue entre Lucie et le colonel témoigne de l'engagement de Lucie et du patriotisme qui a mobilisé le groupe Libération: *"En 23, vous avez bien résisté à l'occupation française de la Ruhr! Le patriotisme, vous comprenez ça, vous, un militaire de carrière?"* Le film met en évidence l'organisation de la résistance, la réalisation des faux papiers, les difficultés de Lucie pour se procurer des silencieux en Suisse, les contacts avec Londres, le rôle des trois sœurs qui cachent les Aubrac. Elles ont été contactées par la résistance parce qu'elles avaient critiqué Pétain devant le curé. Ces détails contribuent à montrer la solidarité entre les populations civiles, à faire voir la résistance comme un ensemble de petites actions, qui ont une importance capitale dans la détermination de la lutte contre l'occupant. La relation à l'histoire se construit par l'intermédiaire d'annonces faites par les personnages diégétiques: c'est ainsi que nous apprenons l'arrestation de Delestraint et la mort de Jean Moulin.

En revanche Berri dans Lucie Aubrac met l'accent sur le spectaculaire pour donner au film le caractère du récit d'aventure, tout en se référant à un cadre historique connu du spectateur.

Toutes les actions présentées par le film sont liées à l'évasion de Raymond et la tâche semble plus aisée que dans le film de J. Yanne. Le groupe prépare les véhicules prévus pour l'intervention, repeignent les plaques d'immatriculation, les contacts avec la Gestapo semblent faciles; Lucie programme l'empoisonnement de Hardy qui échoue, mais le récit met l'accent sur la préparation de l'action et non

sur son aboutissement. Par contre le déroulement de la narration lie les Aubrac à Jean Moulin, personnage clé de l'histoire, incarné par Patrice Chéreau. Le délégué de de Gaulle tient une place importante dans le récit: il est, avec Raymond, l'élément déclencheur des actions résistantes.

Les choix différents des réalisateurs de ces deux films quant aux actions et à leurs représentations donnent deux images éloignées de la résistance des Aubrac, construit des références divergentes à l'histoire, d'autres relations d'importance entre les événements, alors que le récit reste fondamentalement le même.

Le Bateau de Mariage est un des seuls films qui insiste davantage sur l'engagement que sur l'action. Il développe en effet les différentes étapes qui conduiront Pierre à se rebeller contre l'ordre établi de Vichy; cette forme de résistance, plutôt intellectuelle, est dirigée ni contre l'occupant, ni contre les collaborateurs, mais contre un état de faits que les lois de Vichy font subir aux citoyens. Quand Pierre atteint un état de rébellion suffisant, quand il a pris conscience de l'aliénation de sa liberté, il peut être assimilé à la résistance.

D'une façon générale le cinéma traite peu de l'engagement pris par les résistants, pourtant à l'origine de l'existence des mouvements et des actions spectaculaires. Le patriotisme, généralement mis en avant, est assez rarement considéré comme une cause d'engagement dans la résistance, mais il sous-tend plutôt le récit de façon latente, il existe et il est présent en tant que concept comme s'il devait expliquer et étayer les actions, mais il est rarement préalable. Etre résistant semble avant tout un état et non un devenir. Certains films, en particulier ceux qui assimilent nazisme et espionnage, donnent même l'impression que les personnages sont résistants malgré eux, puisque poussés par la construction narrative. Le combat pour les défenses des libertés est rarement la cause de l'entrée en résistance et la privation des droits fondamentaux n'affecte pas les résistants, hormis Pierre, dans Le Bateau de Mariage, qui prend conscience de l'atteinte portée à sa liberté par le régime grâce à sa femme. Il revendique alors le droit à la liberté en cessant d'obéir aux instructions du gouvernement. Ce film pose le problème de l'individu face à l'autorité en 1943 seulement et fait ressentir la passivité et la soumission de l'être humain à un régime politique comme une constante, comme un état naturel que, seule une personne extérieure peut venir éclairer et briser. Pourrions-nous dire qu'il a fallu cinquante ans pour que les Français comprennent et admettent la collaboration comme un fait de société? Cette hypothèse expliquerait la raison pour laquelle aucun film ne présente l'engagement de la résistance comme un mouvement de révolte contre l'ordre établi en France, mais seulement comme un sentiment patriotique émanant de la Première Guerre Mondiale, qui a pour objectif de chasser l'occupant.

Une autre forme de résistance intellectuelle reste sous-jacente dans Judith Therpauve où le combat s'organise autour de la liberté de la presse, associée à l'engagement résistant sans que la relation entre ces deux éléments soit vraiment explicite.

Sinon aucun film ne fait part de la réflexion politique et sociale qui conduit à la résistance, de l'état psychologique et des interrogations de l'individu qui a décidé d'exposer sa vie ou encore des modalités du recrutement dans les groupes, pourtant fondamentales pour la survivance de la résistance.

" Une première constatation s'impose: dans la plupart des films mettant en scène la résistance, les raisons de l'engagement des protagonistes sont éludées. L'acte par lequel un individu, au risque de sa vie, devient résistant est donné comme allant de soi, cela permet de faire l'économie de la complexité des situations collectives et individuelles dans l'Europe occupée. La résistance devenue la norme, la Collaboration l'exception, l'unité nationale, dans les faits fort bousculée, peut être reconstruite à travers des fictions auxquelles chacun s'empresse de croire. Ainsi en va-t-il en France avec les deux œuvres majeures de René Clément La Bataille du rail et Le Père tranquille. [...] Mais cette indifférence aux motivations individuelles, noyées dans la certitude du devoir qui s'impose, perdure bien au-delà des lendemains de la guerre.

Nous ne saurons pratiquement rien des motifs qui ont poussé les héros de L'Armée des ombres de Jean-Pierre Melville, pourtant réalisé en 1969, à s'engager dans la résistance. Certes, nous aurons appris au passage qu'il ne faisait pas bon être communiste ou chrétien engagé, mais il s'agit d'internés administratifs, et que les partisans d'hier de la Cagoule ou des Croix de Feu peuvent passer à la résistance, à l'exemple du Baron du Ferté-Talloire. Mais finalement, seul Jean-François Jardie donne une raison à son engagement: un besoin d'aventure sur fond de mépris pour l'occupant. C'est beaucoup et c'est peu".¹

L'absence d'évocation de motivations claires et réfléchies de la part des résistants pousse le spectateur à penser que la résistance était un état de fait préexistant chez les Français de cette période et le film tend, à travers les époques, à perpétuer ce sentiment qui a pour objectif de taire certaines vérités et de permettre à la nation d'accepter son passé et d'ancrer chez les jeunes générations la fierté de leurs ancêtres et le devoir d'en tirer une moralité.

" Absence de motivations explicites, continuation de prises de parti d'une époque antérieure, motivations personnelles extraordinaires ou supposant une aveugle répression de masse qui ne fut pas la règle dans toute l'Europe et, en tout état de cause, sur l'ensemble des territoires occupés: au total, le cinéma européen ne paraît guère s'être préoccupé de saisir les racines de l'engagement individuel dans cette aventure collective qui fut la résistance."²

Il est tout de même à noter que les motivations de l'engagement apparaissent nettement en 1974 avec Lacombe Lucien de Louis Malle qui n'appartient pas à notre corpus, mais démontre que l'engagement est un choix et qu'il n'est pas simple chez un jeune qui subit la pression de son éducation et de son environnement politique et social. Il a donc fallu attendre les bouleversements sociaux des années soixante-dix, point de départ d'un mode nouveau de liberté d'expression et le départ de de Gaulle pour que le cinéma ose aborder l'engagement résistant sous un

¹ Michel CADE. 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

² Id.

angle plus humain, amener le spectateur à s'interroger et essayer de dresser de la résistance une peinture moins glorieuse, mais plus proche de la réalité:

" Enfin les années soixante-dix voient venir au jour un refus des motivations simplistes de l'engagement dans la résistance, qui n'était d'ailleurs pas absent des trois œuvres citées précédemment, (Nous nous sommes tant aimés, La Vie de Château et Trains étroitement surveillés) mais poussé dans Lacombe Lucien jusqu'au paradoxe et qui, pour ces films au moins, n'est pas sans rapport avec le renouveau de l'esprit critique qui caractérise les années d'après 1968."³

Les actions sont conventionnelles, comme coulées dans un moule qui leur donne des formes nobles adaptées à la grandeur de l'événement et à la noblesse de l'œuvre cinématographique. Les forces inégales entre l'importance de l'occupant et des conjonctures politiques et la solitude de l'individu dans le groupe confèrent aux actions le statut d'exploits extraits d'un passé récent qui ne doit plus traumatiser le pays, mais lui renvoyer l'image positive qu'il attend de la part du cinéma dont l'objectif est aussi de faire rêver et de produire du spectacle. Le héros, "le vrai Français" gagne contre toutes les situations par son ingéniosité et son courage; aussi la disproportion entre la puissance et la gloire de l'action et le manque de moyens accentue la valeur humaine et citoyenne du résistant. Il tend vers un objectif principal qu'il atteint malgré le nombre et l'importance des opposants, qui déterminent la mesure de l'action; l'action se confond quelquefois avec l'objectif, dans le film de Lucie Aubrac par exemple où le but est l'évasion de Raymond, mais elle est le plus souvent un moyen d'atteindre l'objectif, elle construit le cadre qui, de ce fait, apparaît comme historique, et façonne le héros: c'est probablement une des raisons pour lesquelles les actions de ces films d'aventure sont généralement des actions de combat, qui donnent de la résistance une vision unilatérale et restrictive et qui favorisent une représentation majoritaire de la France Libre.

³ Id.

4. Une dramaturgie, fonction du contenu implicite d'un message adressé au spectateur.

Dès sa conception le film relève d'un jeu subtil entre l'émetteur et le récepteur, il exige la totale adhésion du spectateur et laisse obligatoirement une interprétation possible, donc une matière à interpréter, même si certains films imposent de la résistance une vue plus univoque. Il se place aussi dans une stratégie narrative dont l'objectif est de revisiter et de faire revivre l'histoire, d'en extraire une dimension spécifique, d'en construire une mémoire par la refiguration à travers la mise en récit. Mais nous ne devons pas laisser de côté la fonction commerciale du cinéma qui pousse le réalisateur à une construction narrative attractive et à la mise en scène de personnages auxquels le spectateur doit s'identifier. En même temps le message délivré à travers la dramaturgie, au-delà de l'événement reproduit, au-delà des nécessités de la construction narrative, est lié au rapport que le metteur en scène entretient avec l'histoire et la société et à la capacité qu'il a à expliciter l'engagement de ses personnages à la résistance; c'est aussi un moyen pour le cinéma de comprendre ceux qui ont choisi de vivre dans l'ombre en essayant de reconstruire ce qu'il y eut d'insolite au moyen d'une dramaturgie "ordinaire" la plus proche possible du quotidien du spectateur, capable de franchir les époques et en même temps digne des héros que le film construit.

L'ensemble de ces constantes cinématographiques, personnages, actions, psychologie, considérations sociales et politiques et résistance se combinent pour construire une dramaturgie de laquelle émerge un message implicite quant aux résistants et à la résistance, à travers le regard du réalisateur.

Cette période noire a été l'occasion de la prolifération de récits d'aventures dans lesquels la résistance a servi de prétexte au déroulement du récit ou simplement de toile de fond, mais, dans tous les cas, le récit est porteur d'un message ou d'une idéologie.

Les films américains à caractère d'espionnage fonctionnent sur le suspense pour maintenir le spectateur en haleine.

L'élément déclencheur du récit envoie dans tous les cas un homme jeune à la rencontre d'un réseau d'espions nazis: Jones dans Correspondant 17 est envoyé en Europe en tant que journaliste pour recueillir des informations sur les "crimes" qui ont lieu en Europe ("*pour l'Europe il me faut un reporter qui sache dénicher des nouvelles, qui soit capable de découvrir un crime... Car c'est un crime gigantesque qu'on prépare là-bas*")¹. Le mot "crime" annonce le genre du film et d'emblée le spectateur se place dans l'attente d'un film noir. Dans Man Hunt, Thorndyke a l'occasion de tenir Hitler au bout de son fusil, et la répression de cet acte déclenche une suite de péripéties qui placent face à face le héros et les mouvements nazis européens. Par ailleurs l'acte de Thorndyke n'est pas anodin et présuppose d'une prise de position du jeune anglais contre le nazisme. Barry Kane, dans Saboteur, est accusé d'un sabotage dont il n'est pas responsable; en partant à la poursuite de saboteur, il est confronté à un réseau d'espions nazis comme Neal dans Ministry of fear qui s'est vu en possession d'un gâteau qui ne

¹ Extrait du dialogue filmique

lui était pas destiné. Si la construction du suspense hitchcockien est facilement repérable dans Correspondant 17 et Saboteur, les films de Lang fonctionnent sur le même schéma. Le hasard joue un rôle prépondérant dans l'engagement du héros et conduit à la confrontation avec les nazis. Comme la représentation physique des personnages obéit aux codes du film noir, la construction narrative de ces films met en évidence, par l'imbrication de situations de plus en plus difficiles pour le héros, le danger et la puissance du nazisme, ses ramifications secrètes et son existence souterraine, procédé qui sert, comme nous l'avons vu précédemment, la motivation pour l'entrée en guerre des Américains, mais aussi l'obligation de résister à l'occupant pour les peuples européens qui doivent refuser l'asservissement. En même temps la situation politique est un terrain propice au développement de l'espionnage et sert de prétexte au déroulement narratif du récit filmique.

Les récits filmiques de Hitler's mad Man (1942) et Hang Men also die (1943) prennent pour origine l'assassinat de Heydrich; s'ils s'appuient l'un et l'autre sur un événement réel, le déroulement narratif des deux films prend des directions différentes, mais le message délivré démontre essentiellement le rôle indispensable de la résistance et le besoin de s'opposer à l'occupant et de reconquérir sa liberté, comme le confirme les dialogues: "*le mot espoir existe encore. Il faut courir le risque, préférez-vous rester esclave?*" (Hitler's mad Man) ou encore: "*Il faut s'opposer à la terreur nazie. Un résistant est une armée fantôme. N'oublie jamais que la liberté ne s'achète pas!*" (Hang Men also die). L'enjeu du récit est la réussite des héros dans les deux films; si le Dr Svoboda gagne et réussit à berner les Allemands, Karel et sa fiancée échouent dans le film de Sirk et le village de Lidice disparaît. Les deux dénouements dramatiques délivrent sur la résistance des messages différents: le premier insiste sur l'engagement des personnages, l'abnégation et l'héroïsme des résistants, qui continuent à se battre malgré les difficultés et l'échec, le deuxième montre qu'un peuple qui se bat pour sa liberté gagne. Ces deux récits engagent les peuples à se battre, comme la plupart des films américains de cette époque: les résistants, hommes valeureux et engagés ont besoin de l'aide des USA; mais la connotation, en particulier à cause du dénouement, est différente: le spectateur, parce que les héros meurent, s'identifie plus aux deux jeunes résistants de Hitler's mad Man qu'au docteur bourgeois désincarné qui sauve sa vie et non celle de ses concitoyens grâce à la ruse et la complicité d'une famille peu réaliste; néanmoins, que ce soit au moyen du récit d'espionnage dans Hang Men also die ou à travers les actions de ce médecin, Fritz Lang reste fidèle à l'hommage qu'il fait du combat pour la liberté. La mort du héros entraîne la compassion et l'admiration; elle est d'autant plus remarquable qu'elle est rare.

Desperate Journey rend hommage à la RAF en entraînant les aviateurs dans une suite d'aventures destinées à mettre leur vie perpétuellement en danger. La rapidité de l'enchaînement des actions augmente la prise de risques et la résistance tient lieu d'adjuvant: en plaçant en parallèle le risque et l'efficacité des résistants allemands, le film met en évidence l'importance de la résistance; il pourrait être comparé à Ministry of Fear ou à Man hunt s'il ne s'agissait pas de résistants allemands, donc traîtres à leur pays en 1942; le message véhiculé par le

récit est équivoque et subjectif: ou il porte sur l'efficacité de la résistance en Europe sur un plan général, sans que le réalisateur se soit posé la question sur la situation du peuple allemand en particulier, ou alors il pose déjà le problème des relations des Allemands à leur choix politique, ce qui semble, a posteriori, prématuré. Mais la mise en valeur du comportement du docteur allemand et de sa nièce touche davantage l'affectivité du spectateur qui s'identifie alors aux Allemands qui prennent le risque de trahir, qui ont besoin de protection, plutôt qu'aux aviateurs anglais qui ne peuvent que réussir. Il nous paraît donc que le message de Walsh comporte déjà un appel à la raison, au discernement, démarche novatrice et peu commune en 1942, où l'image de l'Allemagne se confondait plutôt avec celle d'un monstre.

To be or not to be met la comédie au service de l'action et de la résistance et le récit naît de la confusion entre théâtre et réalité; les Tura se battent contre l'occupant, qui les a attaqués dans leur orgueil de personnes et de personnages. Ils sont poussés par les événements déclenchés par les Allemands et l'intrigue se noue autour des subterfuges et des inventions qui transforment peu à peu les comédiens en résistants. Leur départ pour l'Angleterre à la fin du film ne suffit pas à établir une relation sérieuse entre le combat rocambolesque de ce couple et la résistance, qui ne sort pas grandie de ce dénouement. En 1942 ce film montrait que le combat contre l'occupant était relativement aisé quand le peuple était déterminé, aujourd'hui il a vieilli et relève plutôt de la farce ou du théâtre de Boulevard, qui a pris la résistance pour toile de fond.

Les récits des deux films de Curtiz Casablanca (1942) et Passage to Marseille (1944) présentent des formes fondamentalement différentes; Casablanca joue sur le suspense mêlé à l'intrigue amoureuse: la situation évolue parallèlement aux sentiments de Hilda et Rick; quand Rick aura réussi à dominer ses sentiments, à devenir raisonnable, il donnera à Lazlo les lettres de transit qui aideront le chef de la résistance à fuir pour retrouver une fonction au sein des réseaux. La résistance devient donc une affaire de raison et de sagesse. Par contre Passage to Marseille, deux ans plus tard, est un hommage vibrant à la résistance. Le récit est construit à partir de l'engagement de Matrac, de son patriotisme et de sa haine envers les nazis; les actions s'enchaînent rapidement pour finir en actions de combat. Le concept de résistance évolue chez le réalisateur, le deuxième film montre qu'il possède plus d'informations sur la résistance en 1944 et que les USA ont pris conscience de son envergure en Europe. En même temps les deux messages exprimés par les films vont dans la même direction: ils mettent en évidence, par des mises en scène très dissemblables, la force morale, l'intelligence et le discernement de l'individu qui s'engage dans la résistance, Passage to Marseille insistant davantage sur la mise en pratique et les conséquences de cet engagement. A part Salute to France de Renoir qu'il est difficile de considérer comme un film américain tant le réalisateur est fidèle aux traditions françaises, rares sont les films américains qui ont rendu un tel hommage à la résistance française, à plus forte raison après la guerre ou à la fin de la guerre. Mais, contrairement à Passage to Marseille, le film de Renoir ne construit pas son sens autour d'une narration linéaire, mais grâce à la juxtaposition de scènes à vocation allégorique, qui renvoient de la France, et par

conséquent des résistants, une image particulièrement forte, alliant patriotisme, sens de l'ouverture vers l'internationalisme et amour de la liberté: "*Nous allons gagner, car la France ne mourra jamais. [...] C'était ma France. J'ai vu que le Maréchal n'était pas leur père, mais un ennemi. J'ai vu un autre monde: liberté, égalité, fraternité*".¹ Cette représentation de la France et des résistants qui incarnent cette France là émane directement des concepts fondamentaux de la Révolution, perpétue l'attachement au sol et au pays, mais témoigne déjà d'une volonté d'ouverture vers le monde assez novatrice pour l'époque.

En revanche, bien que *This Land is mine* propose plutôt une étude psychologique des personnages, ce film fonde son message propagandiste sur la construction dramatique du récit; en effet le suspense proposé par la mise en danger des résistants et d'Albert Lory en particulier, met en exergue le courage et l'abnégation des personnages, procédé qui permet de transmettre au spectateur l'importance et le sens des valeurs patriotiques et de renvoyer ce dernier à une réflexion sur son propre comportement face aux événements. C'est par un sentiment de culpabilité renvoyé au spectateur que se construit la propagande. D'autre part l'évolution du comportement social de Louise vers des valeurs résistantes et la reconnaissance de ses erreurs passées conduisent l'intrigue vers la mort de son fiancé Georges et le bonheur d'Albert qui l'aime en secret, l'appartenance des deux hommes à des camps adverses conduit à la victoire implicite et symbolique de la résistance, autre élément de propagande. Les composants dramatiques du récit filmique, tels que la souffrance, celle de Lory ou de sa mère, tels que la peur éprouvée par Louise à l'égard de son frère, poussent le spectateur à la compassion, donc à l'identification, puis à l'engagement. La présence du jeune fils de Sorel lors de l'arrestation de son père participe du même objectif de propagande. Et bien que ce film fonctionne sur un récit dramatique construit, Renoir, comme dans *Salute to France*, utilise l'allégorie comme facteur supplémentaire de propagande.

A la même époque *Why we fight* tente de nous expliquer, au moyen du montage de documents d'archives, que cette guerre oppose un monde libre à un monde asservi. Ce film à vocation didactique construit sa dramaturgie grâce à l'intervention d'une voix off qui dirige l'interprétation des documents et à la présence de reconstitutions qui permettent un enchaînement prédéterminé des documents d'archives. la combinaison de ces techniques vise à montrer l'opposition entre le monde nazi, celui de l'esclavage et le monde des combattants, celui de la liberté: "*Quand le peuple français redescend dans la rue, c'est pour entendre la voix des dictateurs. On lui explique la façon d'être esclave. Morte la République Française! [...] Le peuple ne sait pas qu'il lui reste un espoir: Charles de Gaulle. [...] C'est une guerre entre un monde libre et un monde asservi.*"² Si le message se veut didactique, il n'en reste pas moins que la dramaturgie qui se dégage du récit, hormis son objectif propagandiste, associe résistance et liberté et induit un rapprochement des Etats Unis de la tradition démocratique qui anime les résistants.

¹ Extraits du dialogue filmique

² Id.

Plus encore que ce film de montage, La Croix de Lorraine tient du récit d'aventures caricatural; proche du western par un enchaînement rapide de situations qui aboutissent à la victoire des "bons", il donne de la résistance une image certes peu crédible, mais néanmoins proche des "fantasmes" des Français en 1944: les habitants de tout un village s'unissent pour anéantir l'occupant et cette universalisation de la résistance lui confère une puissance qui relativise la domination des nazis en les ridiculisant. Ce film a tout du film de propagande des années 40, bien qu'il ne soit plus utile de mobiliser le peuple américain contre le nazisme en 1944; nous pouvons alors nous demander si le réalisateur manquait à ce point d'informations, si la résistance avait été considérée comme un grand jeu burlesque aux Etats Unis, car il est difficile d'imaginer que la résistance ait pu susciter une telle admiration Outre Atlantique au moment du plan "AMGOT". Nous sommes d'autant plus en droit de nous interroger que le film franco-américain a été réalisé sous le regard de Jean-Pierre Aumont : était-il lui aussi ignorant des faits de résistance sur le territoire national, a-t-il voulu forcer l'hommage rendu à la résistance? Ses déclarations à propos du film ne nous éclairent pas vraiment:

*"La délégation des FFL m'avait demandé de surveiller de près la réalisation du film et de ne rien laisser passer qui ne soit **authentique** sur le plan de la France et sur le plan de la propagande de De Gaulle. Chaque fois que je demandais des changements, il fallait arrêter le travail, en référer à l'auteur du scénario, au dialoguiste, au producteur délégué. Il y avait évidemment un décalage entre les dirigeants de la Métro qui ne pensaient qu'à faire un film de plus avant mon départ et moi, qui ne le faisais que dans le but de servir la cause FFL. Qui a été la France Libre pour les lointains Américains de Hollywood, sinon un mirage, une chimère, une poignée de fanatiques aux ordres d'un général illuminé et encombrant?"¹*

Si ce n'est une allusion plus que discrète à la Croix de Lorraine, il est difficile de voir en quoi ce film sert la cause FFL ou il faut y voir alors une démarche de propagande destinée à grandir la France Libre et de Gaulle aux yeux des autorités américaines.

René Clément fut le premier réalisateur français à parler de la résistance en France dès la fin de la guerre. La Bataille du Rail annonce d'emblée, par un carton, une représentation de la France combattante: *"Il faut que la barrière dressée par l'ennemi soit franchie par le courrier comme par les hommes. Les chemins de fer s'y emploient, première forme de leur résistance, puis ils s'enhardissent peu à peu, sous la terreur, au cours d'une lutte de quatre ans, ils forgent une armée redoutable. Elle contribuera puissamment à la désorganisation des transports, à la défaite allemande dans la bataille de la Libération"*. Cette reproduction des faits par les auteurs eux-mêmes s'élabore autour d'une progression narrative qui maintient le spectateur en haleine grâce à un suspense soutenu par la réussite ou l'échec des sabotages en passant par la peur et le drame, tel que l'exécution des otages. Ce récit montre le prix qu'ont payé les résistants pour aller au bout de leur engagement tout en mettant en évidence l'organisation de la résistance, l'unité entre les hommes, les contacts

¹ Jean-Pierre Aumont. Le Soleil et les ombres

entre la France et Londres, l'ingéniosité et la simplicité de ces cheminots qui se sont mis au service de leur pays pour lui rendre sa liberté. Le message porté par le récit apporte, dans une période où le pays recherche les composantes d'une identité bafouée pendant quatre ans, un sentiment de sécurité, d'honneur et de fierté retrouvée, ce qui donne à ce film le statut de film culte; c'est la raison pour laquelle tant de films ont pris la Bataille du Rail pour référence, tant de trains ont sauté au cinéma pour incarner le concept de résistance. Mais si, dans ce film, René Clément brosse un portrait entièrement positif des résistants que le spectateur associe au pays tout entier, il n'en est pas de même dans les Maudits un an plus tard, où la collaboration apparaît dans ce huis clos, reflet de la société. Le médecin, seul opposant aux nazis, est partiellement responsable de la mort des mauvais, mais il ne risque pas sa vie par choix, il subit les circonstances et nous sommes loin de l'esprit de sacrifice des cheminots. Pourtant le récit reste fidèle à l'état d'esprit du réalisateur, puisque l'opposition l'emporte, alors que Clément parle, à propos de ce film, de réalisme documentaire:

"Nul ne nous empêche d'imaginer que le sort du sous-marin dont nous racontons l'histoire fut celui d'un des dix-huit navires ennemis de ce type dont on a perdu les traces après l'armistice, sans que leur perte ait été officiellement confirmée. Le cinéma est une synthèse de tous les arts, le sujet n'est qu'un prétexte, il faut revenir au réalisme documentaire, aux décors naturels, croire à ce qu'on raconte".¹

Si le film n'est qu'une fiction qui doit être crédible, le message constitué par l'action devient alors central, le récit n'étant que le prétexte à la communication; qu'elle ait ou non un air de réalité, cette fiction reste le seul film de Clément qui fasse allusion à la collaboration, cela tout de suite après la guerre et après La Bataille du Rail. Cette histoire rejoint d'ailleurs les consciences collectives de l'époque, puisque le récit, en faisant disparaître le collaborateur avec l'ennemi, fait allusion à l'épuration et, considéré sous cet angle, il n'est plus précurseur d'une représentation précoce de la collaboration, mais un simple hommage à la résistance sous une forme moins spectaculaire et moins directe que dans La Bataille du Rail, mais tout aussi porteuse d'idéologie. Cette interprétation est d'ailleurs ponctuée par le dialogue: *"On ne respecte que les morts qui ont été des vivants respectables"*. L'épuration est d'ailleurs abordée par Retour à la Vie en 1949, moment où la société règle ses comptes pour retrouver une identité conforme aux traditions citoyennes de la France. Après cette date, aucun film du corpus ne fait allusion à l'épuration.

La même année il réalise Le Père tranquille dont le récit présente une forme de résistance encore différente: la narration fonctionne grâce à des oppositions et à un décalage de savoir entre les personnages et le spectateur. La présentation de M. Martin comme un homme ordinaire s'oppose à l'ampleur des actions dont il est responsable et ce procédé accentue d'autant la force des actes de résistance et leurs conséquences. La clandestinité est soulignée par l'ignorance des personnages quant aux fonctions de Martin dans la résistance, alors que le spectateur, averti dès le début du film, s'identifie facilement au chef de la résistance, présenté comme tout un chacun. De plus l'intrigue amoureuse entre la

¹ interview in Enfin-Film. N°21. Propos recueillis par E. de Goutel

filles Martin et l'adjoint de son père et l'engagement du fils dans le maquis, ajoutent à la force et au bien fondé de la résistance; comme dans Les Maudits, le traître est puni de mort. Ce film semble éloigné de La Bataille du Rail, qui tient davantage de l'épopée de la résistance combattante et plus encore des Maudits dont la plus grande partie consiste en une étude psychologique de l'évolution des personnages; pourtant les trois récits délivrent le même type de message: ils glorifient l'opposition à l'ennemi dans une résistance organisée ou non, ils conduisent à la victoire des résistants, ils admettent que l'ensemble des Français est résistant, ils convoquent des personnages simples auxquels le spectateur moyen peut facilement s'identifier, ils construisent une attente qui appelle l'intérêt du public.

Vingt ans après Paris brûle-t-il apparaît comme une fresque historique retraçant la libération de Paris; dans sa forme, par la multitude des actions et le nombre des interprètes, il est proche de La Bataille du Rail. Alors que, contrairement à La Bataille du Rail ou au Père tranquille il ne s'affiche pas comme un film de résistance, nous pouvons rapidement nous rendre compte que les résistants sont à l'origine de toutes les actions du film et qu'ils conduisent le récit. Mais ici, la peinture de la résistance se veut beaucoup plus large: il est vrai que le recul permet un élargissement des représentations, parce que des informations nouvelles sont venues enrichir les connaissances globales et caricaturales de 1945; de plus la présence de de Gaulle au pouvoir favorise la réalisation d'un film qui fait l'apologie de l'organisation et de la force de la résistance en général et de la France Libre en particulier. L'enjeu, à savoir si Paris va brûler ou non, n'est que prétexte à la mise en avant des actions de la résistance et au caractère indispensable de sa présence dans la victoire finale. Le récit se construit comme une chronique par l'addition et la mise en relation d'histoires vécues par les résistants. Pour arriver à la situation finale les actions résistantes se multiplient et sont le fait de groupes différents dont le film essaie de montrer l'unité. Ce film est en quelque sorte à lui seul la somme des trois précédents: comme Le Père tranquille il fait état de la clandestinité, mais par contre ne fait aucune allusion à la vie familiale des résistants, il fait part des liaisons avec Londres et des problèmes de ravitaillement auxquels est confrontée la résistance intérieure, comme La Bataille du Rail il montre les combats armés auxquels se livrent les résistants et l'exécution de prisonniers, comme Les Maudits il présente un espace clos dans lequel évoluent et se confrontent résistants et Allemands. Ce film donne l'impression d'une sorte d'œuvre aboutie, de message définitif transmis par Clément en hommage à la résistance et à de Gaulle, alors que ce dernier achève sa carrière politique.

Le récit de Au Cœur de l'Orage, soutenu par des documents d'archives, s'élabore, comme celui de la Bataille du Rail, autour des actions juxtaposées, qu'elles soient fiction, c'est à dire reconstitution, ou documents pris sur le vif; le film prend le spectateur à témoin et le maintient en haleine par un suspense relatif à la réussite ou à l'échec des actions: "*Souvenez-vous de cet hôpital, de ces infirmiers. Nous les retrouverons tout à l'heure, fusillés par l'ennemi*". Au Cœur de l'Orage est au maquis et aux FFI ce que La Bataille du Rail est à Résistance

¹ extrait du dialogue filmique

Fer. Le message reste avant tout, malgré sa fonction informative, un hommage posthume aux résistants morts pour la Patrie.

Un Condamné à Mort s'est échappé présente des caractéristiques narratives spécifiques; il ne parle pas de résistance, c'est pourtant un film sur la résistance. L'enjeu du récit est l'évasion de Fontaine, dont on a pu déduire l'appartenance à un groupe résistant. En effet la situation initiale n'évolue qu'en fonction de la psychologie du prisonnier, qui met en évidence les qualités du résistant type: la patience, la détermination, la prudence, l'intelligence et le bon sens, le sens de la responsabilité. Le spectateur associe systématiquement les qualités du prisonnier à celles du résistant et en déduit la mise en place méthodique des actions à partir de son savoir historique. La préparation de l'évasion n'est en fait que la représentation du long chemin que parcourt le résistant pour atteindre son objectif et Fontaine incarne ici le résistant type, celui qui réussit.

Avec La Chatte et La Chatte sort ses Griffes apparaît un genre de récit où l'intrigue amoureuse constitue le fil conducteur de la narration. En effet c'est la liaison entre Cora et l'officier allemand qui constitue la trame du récit, l'objectif étant de démanteler le réseau. Comme de nombreux films à suspense, celui-ci joue aussi sur un décalage de savoir entre les personnages, Cora en l'occurrence, et le spectateur. La narration rebondit dans le deuxième film par un jeu que le film entretient avec le spectateur: il essaie d'abuser ce dernier sur la mort de Cora, procédé plus ou moins habile et artificiel. La "résurrection" de l'héroïne permet de mettre en scène un lavage de cerveau qui tient presque du film de science-fiction et qui permet au réalisateur de maintenir le suspense et de réaliser une suite assez grotesque au premier film. Ce film qui a pour cadre la résistance, entre dans un registre nouveau, touche à une forme de modernité narrative, qui dessert plutôt le concept de résistance tel qu'il avait été traité auparavant, même dans les films d'espionnage américains. Les actions de résistance ont pour vocation de blanchir l'héroïne et de la réintégrer dans le monde des "bons". Le message porté par le film reste caricatural, il passe d'abord par l'échec de l'héroïne pour prouver que le courage est le seul moyen de rachat. La Chatte marque le recul que le cinéma prend avec la résistance, puisqu'il peut se permettre d'en jouer et de l'utiliser comme cadre à un genre romanesque.

Marie Octobre est le premier film à reconsidérer la résistance au passé. Comme La Chatte il est réalisé en 1959, époque qui semble marquer une rupture avec la reconnaissance traditionnelle de la résistance par le cinéma. Ce film fait l'effet d'un règlement de comptes, d'une vengeance tardive. Marie s'expose à la mort, tel est le devoir du résistant, pour venger l'homme qu'elle a aimé et pour redonner à la résistance sa force, afin que sa mémoire soit intacte. Parce que la résistance s'éloigne dans le temps, elle ne doit pas être oubliée; s'il n'est pas encore question de devoir de mémoire, commence à apparaître la crainte de l'oubli et aussi le risque pour les résistants de ne plus être reconnus comme acteurs directs de l'histoire. L'honneur des résistants doit être perpétué et l'intégrité des héros ne peut être conservée que par l'élimination des traîtres. Malgré la mise en évidence de ces valeurs, le récit qui évolue entre la retransmission d'un match de catch à la télévision et la réémergence du passé qui pousse les personnages à livrer leurs faiblesses. A contrario il nous propose une

vision plus humaine de la résistance, plus vraie aussi, en nuancant l'héroïsation de la résistance.

Quelques années plus tard nous retrouvons un schéma identique dans Le Repas des fauves. Se déroulant aussi dans un huis clos, le récit fonctionne sur le problème du choix, au présent cette fois; le choix conduit à la désignation d'un personnage, qu'il soit traître ou otage et permet de faire resurgir les déchirements qui animent ou ont animé les personnages; ces dissensions amènent le spectateur des années 60 à se faire une image différente de la résistance et celui d'aujourd'hui à associer ces oppositions entre résistants aux oppositions politiques qui ont animé les résistants et qui les animent encore.

Judith Therpauve est le deuxième film qui situe la résistance dans le passé par rapport au temps du film; contrairement à Marie Octobre il ne s'agit pas de faire un choix entre des personnages, mais le récit met en parallèle passé et présent pour proposer une réflexion sur la liberté et en particulier la liberté d'expression. Nous retrouvons ici, à travers l'histoire de la mort d'un journal issu de la résistance, les grands concepts et l'envie de lutter qui avaient animé les résistants. Le dénouement conduit à la mort du héros, en fait à la mort de la résistance et de ses valeurs fondamentales. Dans les années 80 la résistance n'est plus considérée en tant que continuité d'une époque qui vaut à la France une identité nationale conforme à ses idéaux, mais comme une époque dont les valeurs, telles qu'elles ont été prônées par la résistance, sont révolues: la nation doit retrouver ses marques grâce aux mêmes valeurs fondamentales, à condition que celles-ci évoluent pour s'adapter aux époques modernes. C'est à cette fin qu'il faut conserver et entretenir la mémoire de la résistance; la rupture n'est pas totale, mais un changement de formes est nécessaire pour que vive la résistance.

Les Honneurs de la Guerre en 1960 continue à marquer la distance du cinéma envers la résistance en plaçant face à face des soldats allemands et des résistants qui n'ont plus envie de se battre; les réalités de la guerre et le naturel humain font place à l'héroïsme; le rapprochement entre les hommes commence à s'effectuer. Il n'est pas étonnant que ce film ait été boycotté par les milieux de distribution français qui ont pu y voir une atteinte au sentiment patriotique, un film anti-français, alors qu'il a été très bien accueilli en Allemagne. Le récit porte d'ailleurs le problème essentiel: les Allemands ne veulent pas se rendre aux résistants, action qui discrédite l'autorité de la résistance en 1944, moment où l'histoire nous dit qu'elle est enfin reconnue par les Alliés pour participer à la libération de la France. Le message porté par le récit s'oriente vers une conception plus ouverte de la résistance, vers une vision bilatérale du combat qui inclut le point de vue des Allemands.

Un an plus tard, les Américains reviennent à une représentation traditionnelle de la résistance avec ce film romanesque, Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, qui construit une dramaturgie parallèle entre l'évolution de Julio dans la résistance et son amour impossible pour Marguerite. Le parcours de Julio dans la résistance, pour l'amour d'une femme, contribue à l'héroïsation du personnage et à la prise de parti du spectateur pour le jeune homme, qui, d'emblée, tend vers un objectif impossible à atteindre. De plus l'engagement idéologique de la sœur de Julio dans la résistance et celui de son cousin dans la SS renforcent l'intérêt que

porte le spectateur à la progression narrative par l'opposition des "bons" et des "méchants". A travers la trame romanesque, ce film idéalise la résistance en la présentant comme un parcours initiatique au terme duquel la réussite attend celui qui a su faire preuve des qualités humaines nécessaires.

Le Franciscain de Bourges en 1967 prend le prétexte des valeurs religieuses pour mettre en scène un Allemand dont le comportement est semblable à celui des résistants français; l'objectif de la narration est de sauver deux jeunes résistants de la mort avec l'aide des groupes de résistance locaux. Crédible ou non, l'idéologie contenue dans ce récit est proche de celle que Les Honneurs de la Guerre a développée six ans plus tôt; par contre Le Franciscain de Bourges n'a pas été confronté aux mêmes problèmes de réception, ce qui tend à penser qu'entre ces deux dates, les mentalités ont évolué. C'est d'ailleurs à cette époque que commencent à fleurir les jumelages franco-allemands; la France a besoin de se dédouaner de la rancœur qu'elle a entretenue contre l'Allemagne et de s'ouvrir vers l'internationalisme, tout en valorisant cette magnanimité dont elle fait preuve envers l'ennemi. Néanmoins le récit admet que la résistance n'est pas seulement le fait des Français et confère à l'ennemi des valeurs humaines encore difficilement acceptables à l'époque où de Gaulle est au gouvernement; en effet, la même année, Clément réalisait Paris brûle-t-il. Ce film de Autant-Lara prend avec la représentation de la résistance une distance que nous retrouvons deux ans après avec Les Patates, dont le récit présente la résistance comme une affaire d'intérêt personnel, alors que le problème fondamental est l'approvisionnement en nourriture. Alors que la laïcité avait été depuis le début du siècle une des valeurs dont la France pouvait s'enorgueillir, l'institutrice défend devant ses élèves l'honneur et la patrie, alors qu'elle envoie, par jalousie, des lettres anonymes à Clovis: les valeurs fondamentales de la résistance n'existent pas dans ce film et ce manque donne de la résistance une image paradoxale et négative, qui prouve que la différence est essentielle entre la parole et les actes. Même si nous pouvons considérer que ces films se situent dans une période d'évolution des représentations de la résistance, quelques années avant que le Chagrin et la Pitié n'ose aborder le thème de la collaboration, il n'en demeure pas moins que le message délivré par les films d'Autant-Lara tiennent d'un certain mépris de la résistance et de ses valeurs qui avaient redoré le blason de la société française en lui redonnant une forme d'unité identitaire qui servait le pays depuis la fin de la guerre et lui redonnait sa place de nation libre, représentative des Droits de l'Homme. Cette vision du message porté par le récit de ces deux films rejoint d'ailleurs les propos d'Autant-Lara: "*Nous sommes un peu des porte-parole pour tout ce qui ne va pas. Le rôle social du cinéma: essayer de faire un homme et un monde nouveaux*".¹

A contrario, Melville réalisait, la même année, L'Armée des Ombres, véritable hymne au fonctionnement de la résistance, aux qualités de ses membres et aux Forces Françaises Libres. Le récit est composé d'une succession d'actions qui s'enchaînent et s'imbriquent grâce à l'esprit d'organisation et à la prudence des résistants, dont la vie clandestine est dépeinte avec force détails. Les actions qui se déroulent sur le sol français sont dirigées par Londres, elles sont orchestrées

¹ Autant-Lara. Responsabilité sociale du cinéaste. Jeune Cinéma n°7. Propos recueillis par E. Michel

par des hommes qui montrent leurs forces et leurs faiblesses et que le dévouement au pays entraînera à la mort. Le film se termine sur la mort de Mathilde, chef incontestée de ce réseau par ses qualités humaines et la capacité qu'elle a de commander et servir à la fois. Le récit met en avant les exigences de la résistance et la mort des héros, annoncée par un carton, laisse le spectateur sur une impression d'admiration et de trouble: "*Claude Ullmann, dit Lemasque eut le temps d'avalier sa pilule de cyanure, le 8 novembre 1943, Guillaume Vermersch, dit le Bison, fut décapité à la hache dans une prison allemande le 16 décembre 1943, Luc Jardie mourut sous la torture le 22 janvier 1944 après avoir livré un nom, le sien et le 13 février 1944, Philippe Gerbier décide cette fois de ne pas courir*".² Nous pouvons en effet nous interroger sur le bien fondé de ces sacrifices, car, si le récit s'évertue à développer la préparation des actions, il n'en précise nullement l'intérêt. La mort atroce de tous les personnages du film semble gratuite, ce qui renforce le sentiment d'abnégation de soi et de position hors du commun de la résistance; l'héroïsation de ces personnages n'est pourtant pas totale, dans la mesure où certaines scènes grotesques, telle l'évasion de Gerbier grâce à un jeu organisé par les SS, ne permet pas de conférer à ce film la gravité que le récit réclame et la disparition totale des personnages devient synonyme de négation. Le film crée un vide qui ne se comble pas et qui nuit à une représentation essentiellement positive et crédible de la résistance, alors que L'Armée des Ombres est encore considéré comme un film culte quant à un modèle représentatif de la résistance.

C'est à ce moment que Le Chagrin et la Pitié vient rappeler aux Français, qui s'efforçaient d'assimiler l'image de la nation à un héroïsme construit peu à peu, démarche à laquelle le cinéma a largement participé, que la collaboration avait existé et que tous les Français n'étaient donc pas résistants. Ce film, refusé par la télévision, montre à quel point la société n'était pas prête à assumer la vérité sur son passé, passé qui, de plus mettait en cause une partie de la bourgeoisie et des hommes politiques français:

" L'intérêt réside bien plutôt dans ce portrait de la bourgeoisie par elle-même, avec ses zones sombres, ses collabos, et ses héros, ses grands hommes politiques. Et quand Séguin écrit : rien dans tout ceci qui relève, malgré l'apparence, des superstitions propres au cinéma-vérité, de ce miracle en direct où le réel viendrait à se livrer dans sa naïveté splendide, où le secret des êtres apparaîtrait à nu et leur geste dans la pureté de sa nature. La révélation est ici le fruit de l'artifice"¹

Mais l'évocation de la collaboration est largement compensée par un hommage rendu aux "grands résistants" que le récit, par sa construction, met en évidence. En effet, Ophuls prend largement parti pour la résistance, tant par le contenu et la forme des questions posées que par la construction narrative dans laquelle alternent interviews et images d'archives qui s'enchaînent selon une trame définie par le réalisateur:

"Un entretien enregistré, c'est toujours une sorte de match entre le journaliste enquêteur et la personne interrogée. Une vision rapide du film d'Ophuls tendrait

² Extrait du dialogue filmique

¹ Entretien avec Marcel Ophuls. Positif n° 128 p. 43

à faire penser que, parmi les gens interrogés, il y a ceux avec qui il sympathise plus ou moins - résistants, par exemple - et ceux qu'il harcèle - la dame pétainiste, le marchand de bonneterie qui voulait qu'on sache qu'il n'était pas juif. On pense aussi que dans ce match l'avantage va souvent à celui qui connaît la technique audiovisuelle, qui ne risque pas de se laisser "piéger": par exemple, parmi les hommes politiques interviewés, ceux qui "s'en tirent" le mieux, PMF, Eden, d'Astier, Duclos, sont ceux qui ont une certaine pratique du débat politique télévisé, tandis que Chambrun ou Lamirand se font plus facilement "avoir". Ces derniers, d'ailleurs, sont parmi les gens visiblement les moins sympathiques, pour les auteurs du film comme pour nous, spectateurs: à ce stade, se pose la question de l'intervention de La Mazière. On s'attendrait à ce qu'il soit harcelé, lui aussi, et il ne l'est pas: j'ai cru, tout, d'abord, que cela venait du fait qu'il avait peut-être une certaine habitude, professionnelle, du journalisme et de l'entretien TV: en réalité cela venait de ce qu'il avait accepté de préparer les discussions, qu'il n'était pas coincé, pris au dépourvu comme tel ou tel autre collabo. Ceci pour indiquer que tout, dans le film, est "artifice", c'est à dire non hasardeux, maîtrisé, monté, choisi. [...] Bref, le film est composé selon les règles du spectacle, travaillé pour intéresser, amuser, passionner. [...] Si nous marchons, si nous approuvons, si nous sommes d'accord, c'est parce qu'il y a pari, confiance sur le fond (Giraudoux)¹

Cette déclaration de Giraudoux appliquée au film de Ophuls démontre que le récit construit correspond aux attentes du spectateur. La société a donc besoin de se trouver confrontée aux problèmes de son passé, à la fois pour pouvoir les assimiler et progresser et le film est, à cet effet, un excellent moyen. La réalisation de ce film coïncide d'ailleurs avec les grands bouleversements sociaux apportés par mai 68. Ophuls déclarait d'ailleurs à propos de ce film: *"En soixante-neuf les gens avaient envie de témoigner; les pères avaient, vis à vis de leurs enfants, envie d'ouvrir les placards, de dire leur vérité. Ceux de maintenant, ce sont des gens qui sont en service commandé devant les médias, qui profèrent un tissu de mensonges et de manipulations". "Tout travail passe par la sensibilité. Quant à la subjectivité, je la revendique, elle est l'objectivité aux sciences physiques. Au fur et à mesure qu'on avançait dans le film, ça devenait éprouvant et même traumatisant...J'étais subjectivement concerné"*².

Et même si la télévision, organe représentant de la société, n'a pas accepté la diffusion du film, l'accueil qui lui fut réservé dans les salles démontre que les Français sont prêts à accepter l'existence de la collaboration, à condition qu'une mémoire positive et formatrice de la résistance soit entretenue. Nous pouvons d'ailleurs constater que c'est à partir de cette époque qu'apparaît et se développe le concept de devoir de mémoire, qu'anciens résistants et déportés interviennent auprès des jeunes générations afin que leurs témoignages pallient à une éventuelle défiance de la transmission mémorielle transmise par les instances sociales.

Dix-neuf ans plus tard, après que Le Pen ait parlé des camps de concentration comme d'un point de détail et au moment où Klaus Barbie est jugé à Lyon pour

¹ Entretien avec Marcel Ophuls. Positif n° 128. P. 44;45

² Entretien avec Marcel Ophuls réalisé par G. Delmas et A. Tournès. Jeune Cinéma 1988

crimes contre l'humanité, Ophuls réalise Hôtel Terminus. Le film construit sous la même forme que le Chagrin et la Pitié, est une nouvelle mise en garde contre l'oubli. Le récit ne constitue pas une simple interrogation sur le nazisme, mais il met l'accent, à travers Barbie et les questions posées aux témoins allemands, sur la lâcheté des nazis et des Allemands qui, en 1988, ne sont pas encore prêts à considérer Barbie comme un criminel. Barbie ne peut pas être évoqué, sans qu'il soit question de Jean Moulin, dont l'arrestation a contribué à la gloire du criminel nazi. Le récit repose en effet sur une opposition fondamentale: les témoignages des résistants face à ceux de leurs bourreaux, les torturés face aux tortionnaires, les socialistes face au Front National. La partie est jouée d'avance: *" L'idée de faire des films avec des interviews était à l'époque considérée comme anti-cinématographique. Je pense que ce mode de récit est basé sur le fait que les liens qui font avancer un récit sont souvent mystérieux, cela peut être l'expression d'un visage, une hésitation ou des tonalités de voix qui se rejoignent. Tout cela donne un aperçu de la complexité de la vie et il y a quelque chose de réjouissant, même si le sujet du film est très déprimant ou très dramatique, à retrouver au cinéma ce côté touffu et mystérieux des liens de la vie. Cette complexité est exaltante, je crois que le public y est sensible. "*¹

Malgré les déclarations de Ophuls ce film participe, comme les représentations du procès construites par les médias, d'une démarche pédagogique visant à faire de l'année 87 une année historique, où chaque Français pouvait vivre son histoire en direct, et donc la reconstruire. En 1988, la mémoire est plus que jamais un enjeu social et un moyen de " survie intellectuelle" pour les jeunes générations: c'est ce que démontre le récit de ce film qui rallie la pensée unique et nationale et dont le dénouement constitue un hommage à la résistance qui se place en opposition directe à l'horreur perpétrée par le nazisme à travers ses chefs et ses témoins.

Quelques années plus tard P. Beuchot démontre avec Hôtel du Parc, que la collaboration continue d'être refoulée au profit de la résistance. La dramaturgie se construit sur l'opposition entre les anciens responsables de Vichy qui plaident leur cause en niant leurs responsabilités et le réalisateur qui dégage le côté scandaleux de leurs idéologies. Les témoignages sont les résultats de questions orientées de la part des interviewers et ils sont authentifiés par des scènes historiques reconstituées. Ce film associe, au refoulement de Vichy par ses responsables, des images de la résistance fortement porteuses de connotations dramatiques: images de Oradour sur Glane qui évoquent les massacres dont le Gouvernement de Vichy porte une certaine responsabilité et défilés des FFI arborant le drapeau tricolore. La confrontation de ces représentations confère à la résistance une force qui se mesure à l'ampleur des massacres et à leur désaveu. Vingt-deux ans après le Chagrin et la Pitié, onze ans après la disparition de de Gaulle, le cinéma ne réussit toujours pas à faire accepter à la France une mémoire de la collaboration qui ne soit pas fonction de celle de la résistance; s'il propose une représentation de la collaboration, il ne peut que permettre aux responsables de se dédouaner, même si la réalisation tempère leurs déclarations en dégageant l'aspect scandaleux de leurs propos. Ce film offre donc une interprétation

¹ Entretien avec Marcel Ophuls: réalisé par Frédéric Strauss. Cahiers du Cinéma. Septembre 1988

plurielle de la collaboration qui se façonne en fonction du savoir et de l'idéologie du spectateur: ou le spectateur adhère d'emblée aux tromperies des témoins qui correspondent à ses attentes et à ses connaissances ou il prend parti pour le réalisateur; aucune autre alternative n'est offerte.

Quelques années plus tard, Harris et Sédouy suivent la même voie que Ophuls avec Français, si vous saviez, film qui se présente sous une forme identique à celle du Chagrin et de la Pitié. Mais ce film qui, lui aussi, met en avant les grands résistants en leur donnant la parole en priorité, insiste davantage sur les rancœurs politiques et personnelles au sein de la résistance, offre au spectateur une forme d'explication de la collaboration à travers les interventions de Me Isorni. Le manichéisme paraît moins flagrant même si le film développe une " morale résistante" en insistant sur l'épuration et l'exécution des anciens collaborateurs, il se place en effet dans le présent de sa réalisation et les questions sont beaucoup plus orientées vers la période de l'immédiat après-guerre. Le récit fonctionne sur deux lignes parallèles: les faits imputés aux grands chefs résistants et l'épuration, tout en tentant une explication des comportements. Ici encore la mémoire qui cherche de plus en plus à intégrer les deux parties est une préoccupation fondamentale des années 70, mais l'intégration de la collaboration ne peut toujours pas se réaliser dans la mémoire construite par le récit filmique au même titre que celle de la résistance qui est ancrée depuis trente ans et qui correspond à une identité idéalisée de la France à partir de principes fondamentaux; le message délivré par ces films témoigne d'une volonté informative même si cet objectif n'est pas fondamentalement atteint. A côté de ces films qui affichent une intention de parler de l'histoire par l'intermédiaire de témoins, quel que soit le contenu du message, le cinéma utilise régulièrement cette période historique comme cadre ou comme prétexte dramatique.

En 1973 Le Train de Granier-Deferre délivre son message grâce au dénouement d'une intrigue amoureuse entre un jeune homme marié et une femme juive: l'idéologie résistante s'exprime à travers le comportement de Julien qui accepte de reconnaître Anna alors que cette dernière vient d'être arrêtée par la Gestapo. Par cette preuve de courage et cette prise de risques dictée par l'amour, il pousse le spectateur à construire une vision globale de la résistance grâce à un comportement individuel, alors que le récit ne s'appuie pas sur la résistance.

Escape to Victory est l'occasion de reconsidérer en 1980 l'état d'esprit français et allemand ainsi que la situation politique et sociale de la Deuxième Guerre Mondiale. L'enjeu du récit est le même que celui de la guerre, la victoire ou la défaite de l'équipe allemande de football. Parallèlement à l'organisation du match qui doit se dérouler à Paris se prépare l'évasion des prisonniers français dont le statut n'est pas clairement déterminé. L'évasion qui s'organise sans problèmes apparents grâce à la résistance parisienne, donne au spectateur une illusion de facilité qui laisse penser que les groupes travaillent au grand jour et que tout leur est possible. A partir de ce moment le suspense s'efface au profit de la certitude que les Allemands ne gagneront pas le match. D'emblée la narration se joue de l'infériorité des nazis qu'elle présente comme crédules, débonnaires et peu méfiants pour imposer la vision traditionnellement historique de la résistance. La France est doublement glorifiée par le refus d'évasion des prisonniers français et

le travail de la résistance et cette représentation allégorique de la guerre n'apporte aucune considération nouvelle trente-cinq ans après les événements. Curieusement ce film, réalisé aux USA, est proche, par la démonstration qu'il fait de la grandeur d'âme de la France associée à celle des résistants, des films américains de propagande réalisés dans les années 40. Pourrions-nous imaginer que les Américains n'aient pas été suffisamment informés sur la situation politique exacte de la France alors que leurs historiens ont exposé au grand jour le fonctionnement de l'Etat Français, ou associent-ils la gloire de la résistance à la victoire finale dont ils peuvent se glorifier? Toujours est-il que ce film se détache des représentations que la France attribue à la résistance à cette époque là, peut-être aussi parce que les Français ne peuvent plus idéaliser la résistance après que le cinéma se soit engagé à montrer la collaboration. Malgré tout Escape to Victory marque une avancée vers l'ouverture européenne, si nous considérons le match de football comme un fait de société actuel, comme un moyen ludique de rapprocher les peuples et le score nul comme une volonté de placer les deux peuples sur un plan égalitaire.

En même temps Fuller réalise The Big Red One, film à la gloire de l'armée américaine, qui, en moins de deux heures, retrace les exploits de quatre soldats pendant quatre ans de guerre dans cinq pays différents. Ce film ne mentionne pas la présence de résistants, pas même en Afrique du Nord et nous pouvons y voir, comme dans le film de Huston, une glorification de la victoire américaine. L'Amérique aurait-elle besoin, dans les années 80, comme l'a fait précédemment la France à travers la résistance, d'utiliser les valeurs du passé pour asseoir son présent social? Les années 80 marquent, en France, une rupture dans les formes narratives avec l'apparition de la comédie (Papy fait de la Résistance) ou la déconstruction des récits (Merci la Vie), même si les structures fondamentales ne diffèrent pas vraiment.

Papy fait de la Résistance de Poiré est un des rares films après la Grande Vadrouille en 1966 dont le récit fonctionne sur un genre comique, alors que la majorité des films utilise le mode tragique, qui coïncide davantage avec le déroulement événementiel. Le mode comique a donc pour première fonction de déranger le spectateur, de l'obliger à s'interroger sur l'effet produit par la comédie. Ce film, qui se présente comme une caricature de la résistance avec son Super-Résistant, héros fabriqué conformément à une perception moderne du héros d'aventure, fonctionne malgré tout sur un mode tragique: si la tension se dissimule derrière l'effet comique, il n'en demeure pas moins une opposition de fond entre résistants et collaborateurs, procédé qui contribue au tragique de situation. Les Bourdelle luttent pour leur survie, prennent des risques en cachant un aviateur anglais, le père est tué par une grenade. Les risques pris par la famille sont fonction de la situation historique et le fond du récit repose bien sur un schéma dramatique:

" Finalement, plus qu'une position idéologique, plus que les nécessités de la dramaturgie, plus même que la pression de l'événement, c'est le rapport à l'histoire du metteur en scène qui conditionne sa capacité à expliciter l'engagement de ses personnages dans la résistance à l'Occupant. Si les héros de Malle, Guerman, Comencini, Rappennau ou Menzel nous apparaissent

paradoxalement plus humains dans leur engagement que ceux d'Enrico ou Truffaut, c'est que leur choix se situe dans la tension dialectique du vouloir être individuel et du vouloir être collectif, dans l'opposition assumée de la recherche, de la reconnaissance, de la survie ou du bonheur et des contraintes d'un moment historique où cette même recherche est collectivement niée. C'est là, depuis toujours, le ressort de la tragédie, c'est aussi, en l'occurrence le plus court chemin pour tenter au cinéma de comprendre ceux qui, pour repousser la nuit, choisissent de renoncer au soleil"¹

Dans ce film aussi le réalisateur fait preuve du désir d'être acteur de l'histoire qui se met en marche, puisque le récit est censé se dérouler dans le temps historique. La dramaturgie fonctionne d'ailleurs grâce au suspense maintenu par l'importance du risque contenu dans les actions engagées contre l'occupant. Le traitement comique du récit empêche les résistants d'être attestés dans leur existence fictionnelle par l'histoire dite officielle; il crée une distance entre le spectateur et l'événement, mais la structure fondamentalement tragique de la narration nous prouve que le mode de traitement narratif du film de résistance ne peut reposer que sur des structures tragiques, si le récit filmique veut trouver l'adhésion du spectateur. Malgré sa forme le film reste en effet fidèle à une représentation traditionnelle de la résistance: opposition des résistants aux Allemands et aux collaborateurs, transports clandestins d'armes, existence de réseaux, aide aux Alliés...

Les codes qui caractérisent le film de résistance, en particulier le suspense développé par le récit autour de la réussite des actions afin d'héroïser les personnages, l'opposition des résistants aux Allemands, résultat d'un engagement généralement antérieur au début du film, les représentations de la vie clandestine et isolée des résistants et des réseaux, de leur union et de leur organisation n'interdisent pas un traitement formel comique, comme le prouve ce film, mais ne sont compatibles qu'avec les bases narratives de la tragédie, ce qui tend à prouver que la tragédie est un modèle unique pour un récit dont les personnages sont impliqués dans la résistance.

Malgré tout, si le message contenu dans le récit constitue ici aussi un hommage à la résistance, l'engagement implicite vers une ouverture européenne est nettement perceptible: les Allemands ne sont plus les tortionnaires des films précédents, puisque le Maréchal allemand von Apfelstrudel n'accepte pas la trahison et s'oppose au traître Ramirez, et épousera finalement la fille Bourdelle à la fin de la guerre; ce dénouement est d'ailleurs favorisé et rendu acceptable par le traitement comique. Cette vision de la résistance correspond en cela beaucoup plus au regard de 1983 qu'à celui d'après guerre; c'est en effet ce que déclare J.M. Poiré à propos de ce film: "*Papy fait de la Résistance est beaucoup plus un film sur la vision qu'on a de la résistance aujourd'hui qu'un film sur la résistance. Nous sommes d'une génération qui ne connaît la guerre de 40 qu'à travers une flopée de mauvais films qui, tous, n'étaient que des imitations des deux ou trois*

¹ Entre absence et nécessité: les motivations des résistants au miroir du cinéma européen. M. Cadé. Les Cahiers de la Cinémathèque; n° 55, 56. Décembre 1991

*chefs d'œuvres du genre. Nous, on a préféré faire un chef d'œuvre en imitant ces mauvais films."*¹

En 1990 Bertrand Blier trouve lui aussi un moyen narratif original pour parler de la résistance: la réflexivité construite par l'intégration d'un deuxième récit filmique dans le film, permet à Blier de traiter parallèlement l'engagement résistant et la société des années 90, procédé qui permet une comparaison des valeurs. Le récit déconstruit se démarque totalement des modes narratifs précédents: il ne se sert pas du suspense, le spectateur sait d'emblée qu'il n'y aura ni gagnant, ni perdant, il n'évolue pas vers un dénouement. Cette narration statique ne respecte pas les codes du film de résistance, hormis la présence de tractions et l'évocation de la déportation, donc d'une éventuelle répression: par contre, grâce à l'association d'éléments négatifs du passé et du présent, à l'entremêlement de la fiction et d'une réalité fictionnelle, le film est traité sous une forme tragique. Cette association des représentations a pour objectif essentiel de délivrer un message social: au nazisme répond le Sida, à l'engagement résistant s'oppose la dépravation de Joëlle et la bassesse du médecin: *"A une certaine époque, je me suis conduit comme une ordure, c'est fini. J'étais dans le maquis. Plus tard je me présenterai aux municipales sur une liste gaulliste. Quand je serai élu, je serai à nouveau une ordure, une grosse ordure de droite, mais pour l'instant, vous allez mourir."*¹

La déconstruction du récit, le montage alterné entre passé et présent se mettent donc au service d'une idéologie qui fait de la résistance un moyen de justifier les exactions du présent diégétique. Vingt ans après la fin du gaullisme ce film prend la liberté d'utiliser de Gaulle comme caution d'une résistance qui n'a servi qu'à perpétuer une politique favorable aux classes sociales dont l'objectif est d'opprimer les plus faibles, ceux qui sont incapables de dire non.

En revanche Le Bateau de Mariage vient casser les représentations novatrices de la résistance pour revenir à un regard plus traditionnel sur l'évolution d'un personnage qui apprend peu à peu à s'opposer aux autorités françaises de Vichy assimilées à " la vieille garde française": le récit développe parallèlement l'évolution des sentiments de Pierre pour sa femme et le parcours intellectuel et idéologique réalisé par ce dernier au sein de l'école laïque qui a pour vocation, dans notre société, de s'opposer à l'oppression. la force de Mauve sert donc de palliatif à la faiblesse de l'instituteur, procédé qui permet de mettre en évidence les pressions exercées par Vichy sur les intellectuels, qui représentent une menace et un danger imminent pour un gouvernement qui ne peut s'imposer une idéologie antidémocratique et collaborationniste que par la force et les interdits: *" on vous apprend à avoir peur de celui qui commande, à faire de vous des adultes qui ne se révolteront jamais, qui se tairont toujours."*²

De plus un récit secondaire permet d'introduire un phénomène social contemporain à la réalisation du film: l'exclusion du jeune Charles, un adolescent pauvre et révolté, utilisé par la narration comme un adjuvant à la prise de conscience de l'instituteur: c'est alors qu'il se rend compte de sa lâcheté

¹ Interview de Christian Fechner

¹ Extrait du dialogue filmique: Merci la Vie de Bertrand Blier

² Extrait du dialogue filmique: Le Bateau de Mariage de Améris

intellectuelle et tend vers la réflexion et l'état d'esprit qui feront de lui un résistant. Par ce processus narratif, le film réussit, comme celui de Blier, à ajouter à un engagement dont la force s'érode avec le temps, une vitalité nouvelle et moderne qui fait de la résistance et de la prise de position qu'elle génère, un fait de société constant et indispensable à la sauvegarde des libertés et de l'intégrité humaine.

Boulevard des Hironnelles et Lucie Aubrac, tous deux réalisés à partir du livre de Lucie Aubrac, "*Ils Partiront dans l'Ivresse*", développent le même schéma narratif, même s'ils présentent des différences formelles. Les représentations de la résistance découlent de l'intrigue amoureuse, qui, elle-même trouve sa force et s'amplifie dans le milieu résistant: dans ce récit en boucle, l'amour devient synonyme de résistance, il permet une identification totale du spectateur aux deux héros et augmente les tensions et le suspense que la narration développe lors des deux évasions de Raymond, temps forts de l'histoire et dénouement qui fournit la preuve de la supériorité des résistants. Les deux arrestations constituent les éléments qui viennent perturber le déroulement normal de la vie des personnages, elles symbolisent l'opposition et le danger qui font de cette histoire une histoire de résistance. Cette situation donne l'occasion de montrer l'organisation de la résistance, la solidarité qui règne entre ses membres, la supériorité intellectuelle des résistants sur les Allemands. Les deux films engagent l'émotivité du spectateur à travers laquelle passe le message, amènent ce dernier à s'identifier à Lucie qui porte à elle seule la responsabilité du dénouement. Par contre la fonction de Raymond est de témoigner de la brutalité des SS et de Barbie en particulier, procédé de renforcement des actions des résistants.

Malgré ces similitudes narratives et la transmission d'un message quasi identique, nous remarquons que le film de Berri est le seul qui propose une incarnation de Jean Moulin et toute une reconstitution des dernières semaines de la vie de l'envoyé de de Gaulle, en greffant ce récit secondaire sur la narration centrale: de ce fait l'enjeu de la résistance est double; Jean Moulin que le cinéma a ignoré jusque là et qui n'a pas donné à Barbie l'occasion de fournir des explications à l'histoire, devient alors le personnage central qui relie le couple Aubrac à l'environnement résistant et historique. De ce fait ce film, qui fut jusqu'à présent le dernier concernant ce sujet est aussi le premier film sur Jean Moulin dont les représentations photographiques n'ont cessé de symboliser la résistance. C'est d'ailleurs pour cette raison que le cinéma éprouve tant de difficultés à construire une image du chef de la résistance si bien ancrée dans les esprits que le jeu de tout comédien sonnerait faux.

En revanche Boulevard des Hironnelles, qui se contente de mentionner la présence de Jean Moulin, met davantage l'accent sur l'engagement politique de Lucie en le mesurant à celui du colonel allemand, dialogue qui exprime le recul opéré depuis la fin de la guerre et l'impossibilité de cultiver aujourd'hui encore la haine contre les Allemands. Si le film n'épargne pas les politiques, il protège les civils de comportements inintelligents et xénophobes.

La somme des deux récits compose donc un message complexe et relève d'une certaine volonté informative à une époque où la résistance n'est plus ni le cadre,

ni le sujet de prédilection du cinéma français. A eux seuls les deux films contiennent une quantité et une multiplicité de représentations qui constituent un regard actuel vers le passé et un point d'orgue à partir duquel devrait se construire notre avenir social. C'est un stimulus sur lequel peut se fonder le devoir de mémoire et d'où découle une fonction moralisatrice qui passe par l'identification spectatorielle à la simplicité de l'héroïne, phénomène qui engendre une dimension admirative.

Les messages transmis par l'ensemble de ces films reposent essentiellement sur la dramaturgie construite par le récit, le concept même de résistance obéissant à une construction dramatique: d'emblée le récit, conduit par la notion de conflit doit aboutir à la victoire de l'un des deux partis; or il est impossible aux résistants de perdre, d'une part parce que la France a gagné la guerre et que le fait est établi, d'autre part parce que la résistance apporte le modèle héroïque de choix à un cinéma qui n'a plus à l'inventer. Le héros résistant s'est donc vu obligé de rentrer dans les codes traditionnels de représentation cinématographique; le cinéma n'a rien inventé pour celui-ci: pour cette raison il est à la fois héros de film noir ou de film d'aventure, personnage de roman, de tragédie ou de comédie tragique, selon le message que le récit a l'intention de développer. Selon les époques le film de résistance utilise donc plutôt certains codes que d'autres. Les films américains de propagande mettent en évidence les notions de risque et de peur en recourant aux codes du film noir, le type romanesque que l'on rencontre dès 1946 avec Le Père Tranquille par exemple et qui se perpétue tout au long de la période, donne lieu à des portraits psychologiques et des analyses de sentiments autour d'intrigues essentiellement amoureuses auxquelles tout spectateur peut s'identifier. Dans ce type de films la résistance constitue d'abord un cadre qui, peu à peu, entraîne les personnages à des comportements modélisés; même si les raisons de leur engagement ne sont pas explicitées, ils ne peuvent pas échapper aux faits que le cadre historique leur propose. C'est ce schéma de base qui fait fonctionner tous les types de récits: il construit le suspense des films noirs, il noue les intrigues amoureuses qui évoluent dans les méandres de difficultés créées par la situation, il aide à l'émergence d'une morale sous-jacente aux comportements, il offre les actions du récit d'aventures. de manière générale "l'environnement résistant" est un creuset propice dans lequel le cinéma peut puiser des récits de façon quasi inépuisables, la résistance ne constituant qu'un cadre plus ou moins élargi autour des personnages. C'est ce cadre qui donne au film sa dimension historique, quelles qu'en soient la forme et l'organisation. Certains types de films, en particulier les films de montage, constituent ce cadre grâce à l'introduction d'images d'archives ou d'actualités qui attestent un récit fait de témoignages construits, certains films de fiction se contentent d'un environnement historique essentiellement "audiovisuel" tels les films de propagande américains, d'autres utilisent l'histoire pour bâtir la dramaturgie ou pour en tirer une morale citoyenne. La combinaison de ces techniques a pour effet de dégager des messages implicites que le spectateur construit en association avec son savoir individuel sur le sujet, et de combler le vide historique et l'absence de réel qui entourent le récit. Ces messages sont d'autant plus prégnants qu'ils émanent d'une construction tragique imposée par le choix du sujet et qu'ils touchent directement

l'affectivité du spectateur. Ils contribuent à l'historisation des personnages et à la glorification d'un passé qui réveille encore certaines nostalgies.

5. De l'unicité de la représentation mémorielle et événementielle.

Malgré la diversité apparente des genres et les époques différentes de leur réalisation, ces films proposent des représentations fondamentalement constantes de la résistance, même si l'accent porte sur des aspects apparemment divergents.

Nous essaierons donc de dégager l'aspect mémoriel dont ces films sont le reflet tant à travers le récit qu'à travers le cadre et le type de personnages qu'ils proposent. Nous nous appuierons aussi à cet effet sur des extraits de dialogues, qui ont pour fonction d'ancrer dans l'esprit du spectateur un imaginaire dirigé de la résistance et de la mémoire que la société et la nation doivent en conserver pour ne pas se déconsidérer et pour retrouver des racines pour une reconstruction sociale positive.

Cette mémoire s'édifie à partir de tous les éléments contenus dans le film et il est impossible ici d'en faire une étude exhaustive. Elle est d'autant plus difficile à définir et à délimiter que les représentations et les messages s'ajoutent au savoir individuel du spectateur pour former une conception globale de la résistance, trace de l'histoire formée d'éléments hétérogènes. La somme de ces mémoires partielles et individuelles va participer à la construction d'une mémoire que d'aucuns qualifient de collective, terme qui ne correspond à aucune réalité puisque la mémoire, somme de connaissances, de subjectivités et de connotations personnelles ne peut être traitée que comme un concept et une fonction individuels.

Les films de propagande américains s'appuient essentiellement sur la représentation qu'ils donnent des nazis, puisque la résistance n'avait pas encore pris forme en 1940 et le spectateur comble ce vide représentationnel grâce à ses connaissances actuelles.

En 1940 Correspondant 17 de Hitchcock ne fait à aucun moment état de la résistance; pourtant, à la puissance des Allemands et à celle des espions qui surveillent les idéologies, il faut opposer une force supérieure et légitime. Cette force s'incarne dans le personnage d'un reporter américain qui agit pour le compte de son pays, mandaté par un patron qui se substitue à l'état dont la volonté est d'écrire l'histoire: "*l'histoire s'écrit sous les feux des canons*".¹ Le film affiche la volonté de refléter une mémoire des événements, de faits fictionnels créés pour l'occasion narrative dans le cadre reconstitué de la Deuxième Guerre Mondiale, alors qu'il ne montre rien sur la situation internationale et qu'il aborde encore moins une quelconque résistance à l'ennemi. Pourtant Jones est chargé par le récit de lancer un appel patriotique à la nation américaine et cette fonction fait de lui un résistant, un modèle d'opposition au "*crime gigantesque que l'on prépare là-bas*".

Man Hunt met en scène le même type de personnage: Thorndyke se mesure directement à Hitler, symbole de la destruction et se pose comme sauveur de l'humanité en péril: "*c'est la saga d'un grand chasseur qui, après avoir pris toutes les bêtes sauvages connues, conçoit l'idée de tuer la plus grande menace qui soit au monde: l'être humain qui n'est pas humain, c'est à dire Hitler*".² La

¹ Extrait du dialogue filmique: Correspondant 17

² Propos de Fritz Lang recueillis par H. Niogret

brutalité des Allemands définit la force du jeune homme et participe à la construction allégorique de la représentation.

Conservant le même type de construction, Ministry of Fear de Lang se sert du faux et de la tromperie pour dépeindre les Allemands et le danger imminent qu'ils représentent. Neal, opposant malgré lui, renvoie l'image de la peur qu'engendre l'occupant et montre la nécessité du combat. Malgré l'évidence de la propagande contenue dans ces films, ils contribuent à la construction d'une mémoire spécifique des mentalités américaines du début de la guerre, de la vision des conjonctures qu'avait l'Amérique de cette époque et de la place qu'elle occupait au sein des relations internationales. Néanmoins ils ancrent dans la mémoire l'obligation de soulèvement des peuples démocratiques qui refusent le joug de la dictature et restent les précurseurs de l'image de la résistance que d'autres films construiront ultérieurement.

Dès 1942, l'assassinat de Heydrich donne l'occasion au cinéma américain de représenter une résistance organisée autour d'un idéal, celui de conserver l'intégrité à leur pays et de la révolte contre l'occupant et l'oppression. Hitler's Mad Man de Sirk s'appuie déjà sur l'engagement patriotique, " *le mot espoir existe encore. Il faut courir le risque, préférez-vous rester esclaves?*" et la mise en scène du traître, cible idéale des résistants: "*les Américains sont pourris par la démocratie*".¹ Le film est porteur d'un message universel et l'homme qui déclare qu'"*il faut penser à ce que demande la patrie*" au moment de son exécution s'adresse aux personnages diégétiques comme à l'humanité de l'époque et aux générations futures. En mettant l'accent sur l'origine populaire des personnages et le changement de comportement d'un vieux marginal, représentant de la sagesse, face à l'engagement résistant, il compose de la résistance une mémoire complexe et modélisante, reflet de la sagesse et de la détermination populaires à sauver la patrie que nous retrouverons dans de nombreux films, qu'il s'agisse de la résistance tchèque comme ici ou de la résistance française.

Hang men also die de Lang, qui traite le même sujet, met en scène des personnages appartenant à la bourgeoisie et au milieu intellectuel, personnages ternes, (bien que Svoboda signifie "liberté" en tchèque), qui ne suffisent pas à soutenir la force du message. La mémoire que doit transmettre le film est donc concrétisée dans des dialogues intellectualisés, destinés à ancrer l'obligation de mémoire qui doit être perpétuée: "*on aura besoin des résistants quand les Allemands ne seront plus là; il faut s'opposer à la terreur nazie. Un résistant est une armée fantôme. N'oublie jamais que la liberté ne s'achète pas; au revoir, mon fils, n'oublie pas tout ça!*"². Ces considérations sont tournées vers un avenir diégétique qui se confond avec celui du spectateur et elles participent, déjà en 1943, du devoir de mémoire que cultive et renforce notre société au fur et à mesure que disparaissent les témoins.

Dès 1942 certains films américains mêlent à l'action généralement constituée d'une suite d'aventures, un message social transmis par la bande son, destiné à construire une mémoire globale de la résistance en associant l'image et la communication directe des personnages adressée au spectateur. Desperate

¹ Extraits du dialogue filmique: Hitler's mad man

² Extraits du dialogue filmique: Hang men also die

Journey de Walsh rend hommage aux aviateurs anglais grâce à une suite d'actions menées à bien par des hommes courageux qui doutent de "*l'aide des démocraties décadentes*". Cette déclaration oblige le spectateur à s'interroger sur le rôle des démocraties de l'époque et sur leur position face à la résistance. La réflexion sur l'histoire au moment où elle se déroule authentifie la fiction et projette le présent filmique dans l'avenir et dans le présent réel de tout spectateur. Les comédiens-résistants de To Be or Not To Be de Lubitsch montrent comment leur métier est devenu, face au nazisme, une question de vie ou de mort et utilisent leur talent contre l'occupant; ils ont déjà, malgré tout, conscience de vivre l'histoire et de s'engager pour participer à cette histoire en train de se faire: "*nous appartenons à l'Histoire, nous aurons un monument*".¹ En se projetant dans l'avenir, ils cherchent la reconnaissance et impliquent à leurs successeurs la mémoire de leurs actes. L'aspect comique du film est tempéré par la déclaration des personnages qui parlent de "*notion suprême et de sacrifices*" afin que le spectateur soit conscient que les résistants ne sont pas des hommes ordinaires et que, malgré le comique de situation, ils vivent les moments tragiques de l'histoire.

Dans Casablanca de Curtiz la résistance n'apparaît pas à travers les actions, elle n'est que prétexte au développement de l'évolution psychologique de deux hommes qui aiment la même femme, entourés de personnages qui permettent de créer, dans un milieu bourgeois, les oppositions traditionnelles qui définissent l'époque. Ce sont donc essentiellement les dialogues qui déterminent la résistance: "*soyez le bienvenu en France Libre*" ou encore "*si vous nous tuez tous, quelqu'un nous remplacerait*".²

Ces quelques mots suffisent à rappeler l'existence de la France Libre et à montrer la force de la résistance. Ils nous permettent aujourd'hui de nous remémorer le rôle de la résistance gaulliste en Afrique du Nord et orientent la mémoire vers une représentation spécifique de la résistance.

Why We Fight de Capra construit une image de la résistance grâce à la juxtaposition de documents d'archives et de reconstitutions qui mettent en parallèle les événements et les légendes inhérentes à chacun des peuples engagés dans la guerre; cette construction met donc en avant un déterminisme auquel aucun peuple ne peut échapper: la vocation de la France est donc de résister, celle de l'Amérique est de soutenir les pays qui se battent pour leur liberté. Une voix off explique la situation et fait passer le message politique et social: "*quand le peuple français redescend dans la rue, c'est pour entendre la voix des dictateurs. On lui explique la façon d'être esclave. Morte la République Française! Le peuple ne sait pas encore qu'il lui reste un espoir: Charles de Gaulle. Dans notre premier film, nous avons vu que c'est une guerre entre un monde libre et un monde asservi*". Le seul aspect ancré dans la mémoire du spectateur est la notion de liberté incarnée par de Gaulle, sauveur de la République face à l'occupant et à son propre peuple. En effet, ce film réalisé dans les dernières années de la guerre est obligé d'admettre de Gaulle qui s'était imposé comme seul chef de la résistance française, même si l'Amérique lui avait préféré Giraud. Cet hommage

¹ Extrait du dialogue filmique: To be or not to be

² Extrait du dialogue filmique: Casablanca

à de Gaulle occulte tous les autres aspects de la résistance, d'autant qu'il n'est aucunement question de la résistance intérieure.

La Croix de Lorraine de Garnett qui nous montre la résistance sous l'aspect westernien, où quelques résistants des Forces Françaises Libres tuent facilement tous les Allemands laisse certes une image primaire de la résistance, mais cultive ce culte du gaullisme en montrant que les résistants sont prêts à sacrifier leur village, qu'ils incendient, à la cause qu'ils défendent. Par contre les dialogues n'ont aucune fonction idéologique et le film est porteur d'une mémoire caricaturale qui met l'accent sur les facilités avec lesquelles les résistants tuent et sur la bêtise des Allemands.

En revanche, la même année, Passage to Marseille de Curtiz utilise la combinaison de l'image et du son pour assurer la force de son message, tout en délivrant un discours patriotique qui explique aussi l'engagement des résistants. Matrac, bagnard qui s'évade pour combattre dans la résistance, justifie son évasion : *"même bagnard, on peut aimer son pays, voir chaque matin hisser le drapeau tricolore. Je hais les nazis, je suis patriote"*. Les personnages précisent aussi que la lutte est en même-temps engagée contre le gouvernement français : *"j'accuse Daladier, la France vendue"*¹. Ces déclarations ponctuent les actions qui conduiront Matrac à la mort pour avoir voulu défendre ses idées et se battre pour la liberté. Ce jeune journaliste, condamné au bagne pour ses idées anti-fascistes, laisse à son fils une lettre, dans laquelle il définit ce que doit être la mémoire pour les jeunes générations : *"Ils ont mené ce mortel combat pour ton avenir. Tu es l'héritier de ce que ton père et ses camarades t'ont gagné. Tu as le drapeau du bonheur et de la liberté. Soit dépositaire de cet âge d'or qu'ils ont rendu possible. Il serait tragique que les hommes de bonne volonté échouent dans l'édification d'un monde où la jeunesse pourra aimer sans crainte, où les parents vieilliront auprès de leurs enfants et où les hommes se feront confiance. Souviens-toi! Vive la France!"*. Ce message lancé par un réalisateur américain contient explicitement tout ce que l'ensemble des autres films, et en particulier les films français postérieurs à la libération, tentent de démontrer implicitement. Ce message constitue l'obligation de mémoire et laisse planer une menace sur ceux qui seraient tentés d'oublier. La mort ne doit pas être vaine, elle a été le moyen de gagner la liberté et il serait criminel de ne pas se souvenir et de ne pas perpétuer la mémoire des morts, seule condition à l'édification d'une société libre et heureuse. Ce film est donc une injonction de la société américaine à la France qui doit se reconstruire dès 1944.

La mémoire construite par This Land is mine tient à la fois de l'opposition entre la cruauté des Allemands, leur manque de discernement et les qualités morales des résistants, prêts au sacrifice de leur vie pour ne pas renier leurs idées. A travers l'évolution des personnages principaux se modèle l'esprit résistant, se construit peu à peu la révolte intellectuelle et se dessine inexorablement le destin de Lory, assuré de ne plus pouvoir échapper à la mort. Le jeu entre l'espoir adressé au spectateur par le jugement de Lory dans un tribunal français, alors qu'une affiche annonçait au début du film : *"nos écoles et tribunaux garderont leur liberté. Les jugements auront lieu dans nos tribunaux avec un jury et sans*

¹ Extrait du dialogue filmique: Passage to Marseille

intervention allemande" et son arrestation, en classe, par les Allemands, définit la collaboration entre l'état français et l'occupant; l'accent est mis sur les effets de la collaboration. La honte que les collaborateurs infligent à la France est représentée par le suicide de Georges. Si ce film se démarque des représentations plus traditionnelles de la résistance, Renoir utilise le personnage de Paul à la fois pour introduire dans le film la notion de danger et d'aventure, mais aussi pour ajouter l'image stéréotypée de la résistance armée, plus proche du spectateur comme marque significative et plus reconnaissable que la quête vers une idéologie intellectuelle. La manipulation du spectateur par des sentiments de peur, de compassion et de révolte contre l'injustice fait de ce film un film de propagande.

Un an plus tard, Salute to France a un statut particulier puisqu'il est tourné avec des moyens américains par un réalisateur français vibrant de patriotisme et de l'amour pour son pays. Le film est construit en fonction de la mémoire qu'il doit laisser; le mélange des genres, présentation de plans d'archives, montage d'actualités, fiction, les différents rôles interprétés par Jacques, l'appel vibrant de celui-ci derrière un barbelé symbolique donne une forme allégorique porteuse d'un message implicite très fort, qui touche directement la sensibilité du spectateur. Il s'insurge contre la trahison du Gouvernement de Vichy ("*C'était ma France. J'ai vu que le Maréchal n'était pas leur père, mais un ennemi*"¹), se projette dans l'avenir en s'ouvrant sur l'internationalisme: "*Quand nous utilisons ces découvertes, est-ce que nous pensons aux nationalités? La science, comme la religion appartient à l'humanité*".¹ C'est un film d'espoir, qui, en 1944, regarde déjà le passé immédiat pour construire un avenir humain, social et politique: "*Nous allons gagner car la France ne mourra jamais. Vous dites que je suis seul, je ne le crois pas. Ils étaient moi dans le passé, ils sont avec moi aujourd'hui. Tous ces hommes qui croient à la liberté sont contre vous. Ils marchent, ils volent. J'entends leurs pas, j'entends la musique*"¹. Ces dialogues rejoignent un registre poétique dans lequel le message puise toute sa force, ils restent de ce fait ancrés dans l'esprit du spectateur et constituent un éternel hommage à la résistance et au peuple français, car tous les personnages incarnés par Jacques sont issus du peuple.

La mémoire qui émerge de ces films américains des années 40 tient de représentations souvent binaires: la peur et la haine des Allemands en opposition au courage et à l'engagement patriotique des résistants. La proximité ou la concomitance de la réalisation et des événements est une explication aux élans patriotiques et à la haine de l'ennemi qui transparaissent dans ces films; il est néanmoins intéressant de remarquer qu'ils exhortent déjà à la mémoire d'une histoire partielle, fonction des actions et des comportements développés dans les récits et constituent, à travers la résistance, et en particulier la France Libre, un hommage à la liberté et un cri d'espoir.

La Bataille du Rail de Clément est la première fiction française qui donne la parole aux anciens résistants afin qu'ils puissent montrer ce que fut leur vie

¹ Extrait du dialogue filmique: Salute to France de Renoir

² Extrait du dialogue filmique: La Bataille du Rail de Clément

pendant ces années de guerre. La mémoire immédiate que le spectateur en conserve est celle des actions contre l'ennemi, de l'ampleur des sabotages et des risques pris par les hommes. Mais les dialogues font aussi apparaître la connivence et l'entraide qui régnaient entre ces cheminots: *"on va te ligoter, tu diras que c'est le maquis. Il ne faut pas que le convoi passe!"*². De même ils montrent comment les difficultés ont formé les hommes et les ont aidés à mûrir: *"j'ai appris des choses en deux ans"*. Ce film, parce qu'il fut le premier, a laissé une trace indélébile dans la mémoire des Français, mais il a servi de référence à de nombreux films français qui ont utilisé la représentation de sabotages de trains pour annoncer qu'il était question de résistance; il suffirait de citer Lucie Aubrac de Berri où Raymond fait sauter un train au début du film, alors qu'il était responsable de l'Armée Secrète et qu'il n'a jamais fait sauter de trains. La Bataille du Rail a donc bien fonctionné comme stéréotype d'une représentation de la résistance et il nous a laissé l'image du risque, de la grandeur des hommes et de la répression inéluctable.

L'année suivante Clément réalise Les Maudits, qui se démarque totalement de La Bataille du Rail par le message qu'il délivre. Il semble avoir pris du recul par rapport aux actions grandioses des cheminots et considère davantage la psychologie des personnages qui habitent le sous-marin et qui représentent un microcosme de la société d'après guerre. Les Allemands considèrent tous les Français comme des opposants: *"tous communistes ou gaullistes, ces Français!"*¹; cette image optimiste du comportement des Français ne correspond guère à ces années où l'épuration est en vigueur et où la France est toujours divisée. Le traître n'a d'ailleurs pas conscience d'avoir trahi: *"je n'ai pas trahi, je partage votre idéal"*¹ et le docteur fait preuve d'une certaine autosatisfaction: *"en novembre 1940, j'avais fait un journal, la Vraie France. Il fallait du courage pour se risquer à une pareille aventure"*¹. Le film effectue un retour vers le passé en posant le problème de la mémoire et en montrant que le respect n'est dû qu'à ceux qui l'ont mérité: *"on ne respecte que les morts qui ont été des vivants respectables"*¹. Cette déclaration nous montre à quel point l'assimilation de la résistance à l'ensemble du peuple français était déjà prégnante à cette époque et sert de mise en garde contre une confusion trop facile et contre les intérêts personnels.

La même année, Clément réalise Le Père Tranquille, qui, par opposition à La Bataille du Rail, donne une image quotidienne de la résistance en montrant que la résistance n'est pas seulement l'affaire des héros. Les actions n'occupent pas le centre du récit, mais l'étude psychologique et comportementale des personnages donne une idée assez précise de la vie clandestine qui correspond à la plupart des témoignages des anciens résistants. Les dialogues s'ajoutent à la représentation de la clandestinité: *"dans votre café se réunissent les meilleurs Français de la ville"*² ou définissent l'engagement du fils Martin qui va entrer dans la résistance sans

¹ Extrait du dialogue filmique: Les Maudits de Clément

² Extrait du dialogue filmique: Le Père Tranquille de Clément

³ Extrait du dialogue filmique: Au Cœur de l'Orage de Le Chanois

avertir sa famille: *"Moi, je les admire, ces gars-là. C'est des as. Il paraît que les patriotes, c'est tous des jeunes. Je ne me suis pas battu pour un bon point, je l'ai fait pour les mettre dehors"*.² Ces dialogues complètent le cadre construit par le récit, n'exhortent pas à une obligation de mémoire au nom d'une quelconque idéologie, mais le film donne de la résistance, par l'absence de héros, une image simple et crédible de la résistance et des personnages auxquels le spectateur peut facilement s'identifier.

Au Cœur de l'Orage de Le Chanois, film de montage réalisé dans un esprit proche de celui de La Bataille du Rail, s'adresse directement aux Français pour que soient conservées la mémoire de ses héros et l'admiration pour leurs actions et leur abnégation: *"Moi, j'ai caché un aviateur, moi, j'ai mis des fleurs sur la tombe d'un aviateur canadien." "On honore toujours la mémoire. Souvenez-vous de cet hôpital, de ces infirmiers? Nous les retrouverons tout à l'heure, fusillés par l'ennemi. Mais ces ruines ne doivent pas nous faire oublier les nôtres. Nous le devons à tous ceux qui sont morts, à nos combattants, à nos soldats, les femmes. Nous le devons à notre passé, nous le devons à tous ceux qui sont morts pour que vive la France."*³ Ces dialogues dirigent notre mémoire et obligent à ne conserver que l'idée de la mort et des victimes qui ont donné leur vie pour les générations futures: cette injonction détermine chez le spectateur actuel un certain refus du message qui fait de ce film un film guerrier et qui lui donne un genre "ancien combattant" qui s'est aujourd'hui effacé au profit d'une réflexion sur les idéologies et de la recherche d'une authenticité à travers les témoignages des anciens résistants qui se sont mis à parler de leur expérience. Les déclarations du cameraman tiennent lieu de témoignage puisque le spectateur a été averti par un carton que des opérateurs sont allés filmer les combats et insistent sur l'union de la résistance et sur l'unité de statut entre les résistants: *"Toutes les tendances étaient réunies. On ne portait qu'un seul brassard. Sur le mien j'avais dessiné une caméra"*¹. Rien d'étonnant quand nous savons que le film s'inscrit dans une série de projets lancés par la Commission Militaire du CNR et qu'il est réalisé avec l'accord des mouvements de Résistance du Cinéma. La mémoire mise en évidence par ce film est une mémoire politique au service du gaullisme qui a mis la mort à son service et qui demande à la nation de respecter un état de fait que les victimes n'avait pas choisi, mais subi.

Retour à la Vie, série de sketches réalisés par Cayatte, Lampin, Clouzot et Dréville, se place déjà, en 1949, dans l'optique d'une réutilisation de la mémoire de la résistance afin de dédouaner les personnages des exactions qu'ils ont commises et qu'ils sont en train de commettre: *"Nous nous sommes tous bien conduits pendant l'Occupation. Mon père était dans la résistance. La Gestapo est venue interroger la concierge.[...] Sa femme est partie avec un bon Français, même qu'il était dans la résistance"*². Les premiers sketches développent aussi une idéologie nationaliste, qui montre à quel point les Français furent heureux de retrouver leur pays: *"On se retrouve dans notre chère France avec des*

¹ Extrait du dialogue filmique: Au Cœur de la Vie

² Extrait du dialogue filmique: Retour à la Vie

*Français*². Girard, lui, se pose des questions quant au sens du mot patrie: "je veux essayer de comprendre. Qu'est-ce qu'une Patrie qui a des écoles de torture? Vous vous êtes mis en dehors de l'humanité"². Les bagnes nazis ont permis à Girard de réfléchir sur le sens de la guerre et le comportement des hommes. Et au fur et à mesure qu'avancent les sketches, le récit développe un retour sur le passé récent et après avoir fait un constat amer sur les événements se tourne vers l'internationalisme avec le Retour de Louis : " Vous croyez tout ce qu'on vous dit. On vous dit: vous et les Alliés, vous êtes l'élite du monde. L'ennemi, c'est un tas de sauvages. Des sauvages, il y en a partout. On devrait écrire un livre. On l'appellerait la Grande Désillusion. C'est déjà pénible que les guerres commencent, mais si elles ne finissent plus quand on a fini de se battre, on n'en finira pas. Mais il y a des blessures qui sont encore ouvertes. J'ai dit à Elsa que, chez nous, les gens étaient plus intelligents. Il y a pire que les guerres, c'est leur stupidité; ça nous a rendu un peu moins bêtes"². Ce film considère son passé avec beaucoup de lucidité et de sang froid et progresse vers une ouverture et une réflexion sur l'humanité et son manque du sens de la responsabilité, qui se confond avec le discours actuel. Et la société a mis cinquante ans pour tirer parti d'un passé qu'il lui est encore difficile d'assumer sans avoir recours aux exploits et aux actions valeureuses des résistants. Ce film est en fait beaucoup plus un film sur la mémoire que sur la résistance.

Five Fingers de Mankiewicz parle peu de la résistance, si ce n'est qu'il met en scène un homme qui va trahir pour de l'argent: " J'ai vu, un jour, un homme en smoking blanc qui, de sa villa, regardait passer le bateau où j'étais domestique... depuis ce jour, je n'ai qu'un but: devenir cet homme"¹. La mémoire que nous conserverons de ce film est une tentative d'explication à la collaboration, mais en 1952, il est impossible de trouver une excuse à un homme qui trahit son pays; Diello sera donc puni, morale de l'histoire; c'est malgré tout le premier film qui ose parler de la collaboration, mais le film ne se passe pas en France.

Un Condamné à Mort s'est Echappé de Bresson ne nous propose de la résistance que l'image d'un prisonnier torturé hors champ, arrêté pour faits de résistance et sa vie dans une cellule où il s'occupe à préparer une évasion. Il nous montre l'entêtement de Fontaine, son courage et sa témérité à réussir une évasion dont on ne connaît pas l'enjeu. malgré tout le récit met en évidence la solitude du résistant et sa méfiance envers ses codétenus: "arrête de gratter, tu vas faire punir tout l'étage. Avant d'échapper à ses gardiens, le condamné doit d'abord échapper à lui-même"². Les dialogues nous font part de la force psychologique d'un homme seul, objectif probable du réalisateur puisque ce dernier a occulté le récit des aventures du résistant Devigny dont il s'est inspiré.

Dans La Chatte de Decoin la résistance devient un mouvement fermé qui acquiert une condition particulière: "les gens qui sont dans le coup, moi, je les

¹ Extrait du dialogue filmique: Five Fingers de Mankiewicz

² Extrait du dialogue filmique: Un Condamné à Mort s'est échappé de Bresson

*reconnais tout de suite*³. Comme le film de Bresson, ce film met en évidence la prudence et la méfiance alors que la clandestinité n'est pas définie, d'autant que Cora commet l'imprudence de fréquenter un Allemand: *"Ici, on n'a pas confiance et on se tait. Vous étiez en train d'écouter la BBC; c'est très bien, mais quand on sonne, changez l'aiguille de place; ça pourrait être dangereux."*³ La Chatte est un des films qui utilise les représentations données par La Bataille du Rail, en particulier les sabotages de trains, pour s'affirmer comme film de résistance, qui, lui aussi, fait l'apologie de la France Libre et donne pour unique objectif à la résistance de se battre contre les nazis: *"il faut se battre contre les nazis; les cheminots, ça va partout. Avant de passer à la France Libre, je travaillais à la SNCF"*³. Ce film laisse une impression d'imbroglio entre la femme résistante et héros de film noir, toute vêtue de cuir noir et le récit où les actions se succèdent avec rapidité sans que l'on puisse obligatoirement faire le lien entre elles et les circonstances historiques. La folie de Cora et le lavage de cerveau font plutôt référence aux films américains des années 60 qu'à un film sur l'histoire d'une femme résistante. La leçon de prudence proposée par le récit s'oppose au comportement de Cora qui semble bien léger alors que le spectateur ne s'y était pas trompé. Le seule mémoire que nous laisse ce film est l'association de la résistance à une héroïne moderne des années 60, une sorte de transposition de l'histoire dans le temps.

En 1960, nous retrouvons avec les Honneurs de la Guerre de Dewever un film qui, comme les quelques films des années 40 que nous avons étudiés précédemment, impose une morale tirée du comportement des résistants. Cette morale est concrétisée par une voix off à la fin du film: *"l'Histoire ne se répète pas; après cette guerre, nous ne ferons plus les mêmes erreurs que l'autre fois. Le souvenir des absents doit nous aider à vivre, nous fortifier. Que la leçon de la Résistance ne soit pas oubliée; que la France de l'après-guerre soit belle et que s'écarte à jamais le spectre de la guerre!"*¹ Ici encore, la morale est en relation avec les victimes et le respect qui leur est dû. Mais on commence à penser au profit que l'on peut tirer de la guerre pour ne plus commettre les mêmes erreurs, à mettre en relation l'histoire et la politique: *"si tu lisais plus souvent les livres d'histoire, tu ferais moins de politique. Tu te présenteras aux élections: des gueules comme ça, c'est tout le procès du suffrage universel"*¹. Ce dialogue montre le recul qu'a déjà pris le film par rapport à la résistance et aux héros qu'elle a générés. Le statut de résistant ne donne plus tous les droits et n'est pas obligatoirement synonyme de démocratie: *"parce que tu écoutais Radio-Londres, tu te prends pour un héros"*¹. Bien que ce film n'oublie pas de mentionner les FFL, il laisse avant tout l'image d'un groupe de résistants soudés, issus du peuple, intelligents, qui se battent par obligation face à des Allemands redevenus humains après avoir perdu la guerre. La morale qu'il propose n'est pas une injonction aussi nette que dans Passage to Marseille par exemple, mais elle est

³ Extrait du dialogue filmique: la Chatte de Decoin

¹ Extraits du dialogue filmique: les Honneurs de la Guerre de Dewever

² Extraits du dialogue filmique: les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse de Minelli

en relation avec les conjonctures de l'époque du film et de l'époque de sa réalisation. La mémoire qu'il porte est donc déjà mise en pratique lors de son tournage, en particulier en ce qui concerne sa relation avec la politique et l'histoire, alors que le film ne fait pas vraiment état d'un moment historique précis.

Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, qui reprend une version de 1921, adapte son récit à l'histoire plus immédiate et y introduit la résistance, qui permet à Julio de mériter l'amour de Marguerite. Rien d'étonnant donc qu'on y retrouve la résistance comme une leçon de patriotisme et comme moyen de former un homme: "*la résistance n'est pas un jeu. Que peut faire la résistance d'un homme aussi superficiel? Les Allemands ont envahi mon pays et m'ont humilié. Tu peux prendre l'Europe et la flanquer dans le passé. Nul n'aime la vie s'il n'est prêt à mourir pour elle*"². La résistance a donc su transformer un homme superficiel en héros, mais les considérations sur la vie dénotent dans le déroulement du récit, puisque Julio ne donne pas l'impression de vouloir mourir parce qu'il aime la vie, mais pour l'amour de Marguerite. Il en est de même en ce qui concerne les déclarations sur la France et l'Europe, qui ne semblent pas les principales préoccupations des personnages centraux; par contre, Etienne, que nous pouvons comparer à M. Martin dans le Père Tranquille, a été torturé comme chef de réseau et il est le seul à vivre dans l'ombre. Ce film, par son ampleur, la beauté de ses décors, reste marquant et nous laisse l'image d'un homme qui se sacrifie par amour avec l'aide de la résistance et la mémoire qu'il laisse est une image grandiose de la résistance, certes bien éloignée du réel, puisque l'opposition entre Allemands et résistants devient une affaire de famille et de vengeance; mais cette mémoire reste attachée aux grandes sagas des amours impossibles et des couples mythiques. C'est l'amour qui détermine l'image que le spectateur se fait de la résistance.

Le Repas des Fauves présente, dans un huis clos, des personnages qui s'entredéchirent à propos de leur appartenance ou non à la résistance. Le film met en évidence la bassesse de ce groupe d'amis, archétype de la société française de l'époque et éclairage sur les dissensions qui animaient les Français. Malgré tout la résistance sert d'alibi ou, du moins, est perçue comme telle: le médecin: "*ne commence pas à critiquer les Allemands; toi, on peut dire que tu as été gâché par la démocratie. Pourvu que mon soufflé n'itime pas tes amis anglais, qu'il ne se dégonfle pas au dernier moment! - Pourquoi, les Anglais ont demandé l'armistice?- non, ils n'ont pas eu ce courage*".¹ Le médecin, symbole de la bourgeoisie, est anti-démocrate et se range du côté du plus fort. Les Anglais sont assimilés ici à la résistance, rejetée par un médecin dont la clientèle est certainement plus intéressante financièrement du côté des bourgeois et des Allemands. En même-temps Pétain, qui, lui, a demandé l'armistice est considéré comme un héros. L'aveugle représente les intellectuels et s'insurge contre les opinions du médecin: "*ce n'est pas avec Vichy que la France se remettra*"¹. Victor, qui se réclame de la résistance et parle volontiers d'exploits qu'il n'a

¹ Extraits du dialogue filmique: le Repas des Fauves de Christian-Jaque

certainement pas réalisés, est en admiration devant les actions résistantes: "*il faut un sacré courage pour tuer un Allemand en pleine rue. Si vous me laissez arrêter, la résistance me sauvera*"¹. Claude résume la situation: "*ici bas, il n'y a pas que des héros, ni que des lâches!*"¹. Le SS est le seul à tirer une morale qui devrait être celle des résistants: "*c'est un honneur de se sacrifier pour ses camarades. Je ne suis pas un barbare, je respecte les lois de la guerre; je suis un soldat au service de l'ordre*"¹. Ce film inverse les situations et les rôles, ce qui fait apparaître les personnages, résistants ou non, comme des êtres vils et bas, peu dignes de considération. Se réclamer de la résistance n'accorde aucune valeur à l'individu qui reste au même niveau que le collaborateur qui essaie de profiter de la situation; ces considérations apparaissent comme novatrices quelques années avant Le Chagrin et la Pitié. De plus l'Allemand est présenté finalement comme le plus droit et le plus honnête du groupe, ce qui confirme le rapprochement amorcé entre les deux pays. Ce film est un des premiers avec Retour à la Vie à se détacher de l'image héroïque des résistants et à émettre des restrictions quant à une résistance globalement positive.

Le Franciscaïn de Bourges de Autant-Lara utilise les vertus religieuses d'un prêtre allemand pour en faire un résistant en relation avec la résistance française. Cette situation n'a pour objectif qu'un rapprochement des peuples, volonté que nous retrouvons dans plusieurs films des années 60: "*Vous risquez votre vie pour sauver des ennemis de votre pays*"- "*il ne faut pas parler d'ennemis. nous sommes tous des amis.*"¹ Le récit met l'accent sur le comportement d'Alfred au détriment de la résistance française. Par la voix d'Alfred le film fait allusion à l'attaque d'un convoi de prisonniers à Lyon, événement qui ne peut être que l'évasion de Raymond Aubrac, évocation peu crédible dans le temps du film. Ce rappel de l'affaire de Lyon est peut-être, de la part du réalisateur, une volonté de rendre hommage aux actions extraordinaires de la résistance française pour nuancer le parti pris de mettre en exergue les qualités de cœur d'un soldat allemand, parti pris qui, en 1967, n'a pas fait l'unanimité en France. Sachant que Hardy Kruger a refusé son cachet pour réaliser ce film, il est évident que le Franciscaïn de Bourges est né d'une double volonté de rapprochement des peuples et s'inscrit dans le même état d'esprit que les jumelages qui se sont organisés à cette époque entre les deux pays: les Allemands avaient besoin de se dédouaner et d'accepter leurs responsabilités, les Français devaient montrer leur grandeur d'âme et s'ouvrir vers un pays devenu économiquement fort. Ce film dénote dans la démarche de mémoire qui avait été instaurée jusqu'ici dans le cinéma; il ne peut que montrer aux jeunes générations que le patriotisme français n'est pas la seule morale à tirer des actions résistantes.

Avec Paris brûle-t-il de Clément nous assistons à une fresque qui se veut historique par la mise en scène des responsables de la résistance incarnés par des comédiens et par l'enjeu du récit qui est la sauvegarde de Paris et sa libération par la résistance. Cette reconstitution fictionnelle place face à face FFL et FFI et

¹ Extrait du dialogue filmique/ Le Franciscaïn de Bourges

nous montre une résistance unie dont le chef officiel est bien De Gaulle, d'autant que ce dernier est au pouvoir à cette époque et que c'est son gouvernement qui donnera les autorisations de tourner le film dans Paris: "*La décision ne peut venir que du CNR. Vous qui êtes représentant du général de Gaulle, que devons-nous faire? Au nom de la République et du général de Gaulle, je prends possession de la Préfecture de Paris*"². La soumission à de Gaulle est évidente; il incarne à lui seul la résistance française et c'est en son nom qu'agissent les résistants. C'est lui aussi qui fournit les munitions et donne les ordres à l'ensemble de la résistance même si quelques dissensions apparaissent entre son représentant Chaban-Delmas et Rol, le chef des FFI: Rol: "*j'ai 600 fusils pour défendre Paris. Où sont les armes et les munitions promises par le général de Gaulle?*"- Chaban: "*nous les aurons bientôt. J'attends ce soir un message de Londres. Nous serons renseignés sur l'arrivée des Alliés à Paris*".³ Ce film, proche de La Bataille du Rail par l'ampleur des actions et le genre, par l'importance accordée à la France Libre est bien éloigné du Père Tranquille où la résistance était une affaire personnelle, où M. Martin s'était engagé anonymement dans un groupe qui se contentait de quelques relations avec Londres. Les dialogues de Paris brûle-t-il tentent de nous donner une définition de la résistance: "*depuis quatre ans, j'ai changé six fois de nom, vingt fois de domicile. Aujourd'hui, je suis impatient d'agir au grand jour - L'impatience n'a jamais été un argument militaire. La résistance est une énigme. Des soldats sans uniforme, ça les inquiète. A nous d'en profiter!*"¹. Cette définition veut nous renseigner à la fois sur la vie clandestine et ses difficultés, sur le rôle militaire de la résistance qui concerne avant tout la France Libre, sur l'importance des réseaux résistants qui inquiètent davantage l'ennemi qu'une armée régulière. Elle correspond tout à fait à celle que l'on trouve dans les livres d'histoire des écoliers et le film correspond à l'époque où la résistance à véritablement fait son entrée dans les livres d'histoire. Elle reste malgré tout dirigée et dirigiste, schématique et n'est qu'un hommage à de Gaulle qui continue à bénéficier de cette image et qui a besoin de la cultiver, un an avant les événements de 68. Ce film est politiquement correct pour l'époque et reproduit fidèlement la mémoire que l'on veut transmettre aux jeunes générations.

L'Armée des Ombres de Melville est resté un film de référence quant à la représentation de la résistance; en effet sa construction et la richesse informative de ses dialogues en fait une œuvre complète où la fiction et sa dramaturgie ajoutent à des informations orales une sensibilité et une affectivité qui ne peuvent laisser le spectateur indifférent. L'image et le récit supportent à eux seuls les représentations qui vont construire une mémoire des conditions de vie des résistants et de leurs actions. Ils nous proposent l'arrestation et l'évasion de Gerbier qui est obligé de tuer une sentinelle, l'aide d'un coiffeur anonyme qui lui offre un manteau sans poser de questions et l'exécution du traître responsable de son arrestation et les décolent sur un terrain privé balisé à l'aide de torches. Puis Gerbier rejoint Londres où il reçoit les ordres et revient, parachuté de nuit en

² Extrait du dialogue filmique: Paris brûle-t-il?

³ idem

¹ idem

France. La vie clandestine est présente tout au long du film puisque le chef n'est connu de personne, pas même de son frère; les rendez-vous ont lieu à l'extérieur de la ville, après son évasion Gerbier est caché dans une maison éloignée. Jean-François transporte une radio dans un sac de fagots, une famille cache des aviateurs canadiens sans aucune compensation, un douanier renseigne les résistants. Le recrutement se fait discrètement et prudemment, mais loyalement puisque les risques sont exposés par les résistants au préalable. Les résistants bénéficient de faux papiers et éliminent ceux de leur groupe qui ont été arrêtés et qui sont susceptibles de dénoncer sous la torture. Gerbier se fait arrêter une deuxième fois lors d'une rafle dans un restaurant et vit isolé alors que le film profite de l'arrestation de Félix pour nous montrer la vie des résistants à l'hôpital de la Santé Militaire de Lyon et les discussions qui unissent le groupe pour organiser son évasion. Les actions qui se succèdent rapidement apportent au spectateur un maximum de renseignements sur la résistance, les dangers de la clandestinité, la mort, l'organisation des groupes aidés par des anonymes bénévoles et l'union entre FFI et FFL, sans que jamais ne soit prononcé le nom de l'un ou de l'autre. Cette fiction donne autant d'informations, sinon plus qu'un livre sur la résistance qui, lui, se limite généralement à certains aspects du sujet, mais elle fait malgré tout appel aux connaissances préalables du spectateur pour que le lien puisse être fait entre les actions successives, leurs causes et leurs conséquences.

En outre le dialogue vient soutenir l'image en la précisant ou nous renseigne sur le contexte social et politique qui entoure la fiction. Il définit la position de la résistance face aux conjonctures politiques: "*je dis que Pétain est un j'en foutre*" ou encore "*comme vous le savez, les Anglais n'ont qu'une confiance modérée dans la résistance française*"¹. Au moment où Ophuls confronte les Français à la collaboration, Melville ose parler des relations difficiles entre de Gaulle et les Anglais, ce qu'aucun autre réalisateur n'avait fait auparavant. La résistance a pour vocation de redonner la liberté aux Français, en particulier la liberté d'expression et d'information: "*Pour les Français, la guerre sera finie quand ils pourront lire le Canard Enchaîné*"¹. Ce journal reste le symbole d'une orientation socialiste, laïque et satirique qui vient directement en opposition aux dispositions de Vichy et au gaullisme que la France vient juste de quitter au moment de la réalisation du film. En cela il s'oppose à Paris brûle-t-il et s'inscrit dans les mouvements sociaux de mai 1968. La résistance est aussi capable de transformer un vieil aristocrate royaliste en démocrate et défenseur des libertés: le Baron: "*avant la guerre, j'étais un ennemi juré de la république*".¹ Les dialogues nous fournissent aussi une définition du résistant type: "*Mathilde est faite pour commander autant que pour servir; elle est douée de volonté, de méthode et de patience*" et le résistant, modeste, ne se définit pas comme un héros: "*je n'ai ni le courage de Lemasque, ni la force du Bison, ni la hardiesse de Mathilde*"¹. Cette autocritique renforce l'image du résistant et en fait un homme ordinaire, capable de surpasser

¹ Extrait du dialogue filmique: l'Armée des Ombres de Melville

² Idem

³ Extrait du dialogue filmique: Les Patates

ses craintes, de se connaître soi-même pour se dépasser sans cesse. Aussi le résistant réfléchit sur ses propres actes et refoule ses sentiments; c'est ainsi qu'après avoir tué Mathilde, Gerbier déclare: "*dans cette voiture de tueurs, il n'y a vraiment plus rien de sacré dans ce monde*"¹. Mathilde nous renseigne sur l'ampleur de la résistance: "*Vous n'y pensez pas! Les maquis fleurissent partout. Il faut les entraîner, les approvisionner*"²

Cette fiction joue à différents niveaux; elle informe, elle touche l'affectivité du spectateur en montrant les qualités et les défauts de ses personnages qui deviennent héros malgré eux, mais ne sont pas mis en avant par le récit, en faisant mourir Mathilde, la seule femme, sous les balles de ses amis, elle décrit le contexte social, politique et historique et laisse au spectateur la liberté de s'identifier à l'un ou l'autre des personnages. La mémoire que délivre ce film ne se veut pas moralisatrice et elle est d'autant plus prégnante qu'elle n'oblige à aucun parti pris, mais qu'elle laisse des interrogations que le spectateur peut combler.

Inversement les Patates de Autant-Lara s'affiche comme un film moralisateur dont la mémoire doit servir aux générations futures: "*Si nous avons choisi cette histoire véridique, c'est pour que les générations qui n'ont pas connu ces cruelles épreuves, fassent leur possible pour qu'elles ne reviennent pas*".³ Autant-Lara se croit d'ailleurs investi d'une mission sociale particulière: "*Nous sommes un peu des porte-parole pour tout ce qui ne va pas; au-delà du rôle social du cinéma: essayer de faire un homme et un monde nouveaux*"¹. Or ce film n'est chargé d'aucune mémoire particulière, si ce n'est les difficultés d'approvisionnement en nourriture et le manque de pommes de terre. Le contexte historique n'existe que par la présence de quelques soldats allemands et le passage de la Ligne de Démarcation qui permet à un chauffeur de camion de monnayer ses services et les propos d'une institutrice qui défend l'honneur et la patrie alors qu'elle envoie des lettres anonymes par jalousie. Ce film montre la haine qui découle de la jalousie entre les hommes lorsque les conditions matérielles sont difficiles, le manque de respect et de comportement citoyen; la guerre n'en est que le cadre, ce récit pouvant trouver son inspiration lors de n'importe quelle pénurie. La mémoire qu'il laisse est la contradiction entre les propos et les actes d'une institutrice, représentante de la morale, qui se sert de la patrie comme d'un moyen de respectabilité. Ce film, malgré tout, s'inscrit dans le même mouvement que les films précédents en tentant de faire une peinture négative des comportements dans une période qui, pendant longtemps, n'avait laissé que l'image de résistants héroïques.

Bien que Ophuls déclare qu'il ne voulait pas faire l'histoire de la résistance, mais celle de l'occupation dans le Chagrin et la Pitié, il est évident que le film laisse une grande place à la résistance, même si, ici, de Gaulle est absent du film. Si les images d'archives symbolisent l'Occupation et le régime de Vichy (francisque, enfants qui chantent la Marseillaise devant Pétain, propagande anti-

¹ Entretien avec Autant-Lara: propos recueillis par E. Michel

juive, actualités allemandes), le montage et en particulier les interviews favorisent l'expression des anciens résistants pour restreindre celle des anciens collaborateurs par des questions fermées et directes qui ne laissent place qu'à des réponses brèves et directes. Le ton est d'ailleurs donné dès le départ par un ancien collaborateur: *"tout le monde a honte d'en parler aujourd'hui"*². Donc on en parlera le moins possible, bien que le sujet et l'apparition d'anciens collaborateurs à l'écran soient novateurs. Mais dès qu'il y a confrontation avec d'anciens résistants qui, depuis vingt-cinq ans, jouissent de la considération et de la reconnaissance de la nation, la lutte est inégale et gagnée d'avance, qui plus est quand ceux-ci avaient des responsabilités importantes au sein des réseaux. Pour ces raisons déjà, le film n'engendre pas un bouleversement spectaculaire de la mémoire, mais s'inscrit plutôt dans la continuité de films comme Les Patates ou l'Armée des Ombres qui tentent de nuancer les représentations uniques et héroïques de la résistance et dans les bouleversements sociaux de 68.

Quand Verdier, ancien résistant dit *"j'ai ressenti la défaite comme quand je perdais un match de rugby"*, il a déjà conquis le spectateur en touchant directement son affectivité. Même si le réalisateur ne peut présumer des déclarations des témoins au préalable, il est responsable du choix réalisé au montage. Et le récit ainsi construit ne se présente pas comme une velléité d'exorciser la collaboration et la responsabilité de la France pour s'ouvrir sur un libéralisme et un rapprochement des peuples européens. Ce film est bien franco-français, un portrait de la bourgeoisie par elle-même.

De même les témoignages de Tausend sont déterminés par le fait que le film est français et réalisé par un juif; ils auraient été différents si le film avait été allemand, puisqu'il aurait pu se permettre de faire référence aux conjonctures politiques allemandes et nier une part de ses responsabilités comme l'ont fait tant de chefs nazis. La confrontation des témoins ne construit pas une analyse de la situation, mais produit une mise en miroir, chacun des éléments réfléchissant l'autre tout en conservant les occultations, même si un semblant de reconnaissance donne l'illusion d'une vérité. Les idéologies résistantes exprimées dans ce film recouvrent des idéaux politiques et ce discours n'est qu'une perpétuation des représentations traditionnelles de la résistance. Ce film considéré comme novateur et dérangeant ne constitue pas une mémoire nouvelle de la résistance, mais ne fait que renforcer une mémoire conservatrice, précisément parce que l'opposition entre anciens résistants, collaborateurs et nazis consolide l'image de la résistance qui affirme sa supériorité. Le seul intérêt de la présence d'anciens collaborateurs est d'amener le spectateur à s'interroger et à s'informer pour tenter de reconstruire une approche de l'histoire plus proche du réel.

En revanche Français, si vous Saviez va beaucoup plus loin dans la représentation de la collaboration alors que la technique narrative est la même que Le Chagrin et la Pitié et que le choix des témoins ne diffère pas fondamentalement: les résistants sont toujours les responsables de réseaux, par contre le film ne fait pas intervenir d'anciens SS allemands, mais un Français qui a servi volontairement dans la Waffen SS, ce qui présente la collaboration sous

² Extrait du dialogue filmique: Le Chagrin et la Pitié de Marcel Ophuls

un angle nouveau. De plus le film qui traite de la résistance s'inscrit dans une trilogie dont l'objectif est la présentation de l'aventure gaulliste. Donc de Gaulle qui reste le personnage central et symbolise le monde résistant va être directement opposé à Pétain, représentant de la collaboration. C'est d'ailleurs ainsi que Me Isorni pose le problème: "*pour que de Gaulle soit légitime, il fallait que Pétain soit un traître*"¹. La fiction se nourrit alors de l'antagonisme qui s'efface peu à peu au profit de la résistance en partie à cause de l'inégalité des forces, puisque les représentants de la collaboration ne sont que deux contre sept résistants, en partie à cause du comportement de l'ancien SS qui explique comment et pourquoi il s'est engagé dans la Waffen SS. Les explications teintées de regrets que ce dernier fournit pour légitimer son engagement sont rapidement admises par le spectateur comme excuses; en effet il fait état de sa jeunesse, des origines bourgeoises et militaires de sa famille, dit qu'il aurait pu de la même façon s'engager dans la résistance et conclut sur ces mots: "*j'ai préféré que mes enfants soient sans mémoire*"¹. Ces mots tombent comme un couperet et font supposer qu'il a définitivement rompu avec ce passé qu'il a assumé; il est donc exempté par le public de toute condamnation. En fait il a payé sa dette à la société puisqu'il a eu le courage de venir en témoigner devant les caméras et devant ses enfants. A partir de ce moment l'espace de parole est essentiellement occupé par les résistants qui peuvent expliquer la nature et les raisons de leur engagement dans la France Libre et exposer les aventures vécues dans la résistance gaulliste. Une représentation de l'épuration, de l'exécution des collaborateurs vient conforter le spectateur dans l'opinion qu'il s'était déjà forgée à ceci près que le discours évoque les rancœurs personnelles et politiques qui entourent l'épuration et que l'image nous fait revivre les conditions dans lesquelles les prisonniers étaient préparés à la mort: en effet l'aumônier de la prison de Nancy montre les poupées qu'il réalisait avec les collaborateurs pour distraire ces condamnés et leur faire oublier, quelques instants, leur mort prochaine. Ces images machiavéliques interrogent le spectateur sur les conditions de l'épuration, sur le rôle de la justice et le comportement des résistants, d'autant que le film finit sur ces images. Elles nuancent le déséquilibre mis en place par le film entre la force qui émane des résistants et le replis qu'opèrent les collaborateurs. Mais la construction narrative propose ainsi une interprétation antinomique de la collaboration en imposant au spectateur un sentiment de compassion envers le sort de personnes qui avaient fait le mauvais choix et en plaçant face à eux des chefs résistants dont la force de parole n'est plus à démontrer et à qui la société s'est identifiée depuis trente ans.

La collaboration éveille alors à la fois un sentiment de répulsion et un désir de compassion chez le spectateur qui a de plus en plus de difficultés à se situer face à ceux qui furent regardés comme parias de la société. Même si la résistance l'emporte une fois de plus, elle ne sort pas vraiment grandie de ce film. Ce film est novateur parce qu'il va au-delà du discours proposé dans Le Chagrin et la Pitié, parce qu'il pousse à la réflexion à la fois sur le statut du collaborateur et sur celui du résistant. Sédouy qui avait participé aux interviews pour le film de

¹ Extraits du dialogue filmique: Français, si vous Saviez de Harris et Sédouy

Ophuls a su profiter de cette première expérience pour éveiller une " mémoire-miroir" qui renvoie face à face collaborateurs et résistants, les deux parties constitutives de notre société.

En même-temps Granier-Deferre propose une image idéalisée de la résistance avec Le Train, image qui ne se constitue que par le discours et la dernière séquence du film. L'idéologie résistante retrouve ses fondements traditionnels et se dessine grâce aux informations apportées par Anna à propos du passé de son mari, directeur de journal: "*Il aimait la liberté. Un jour, ils l'ont emmené*".¹ Ces mots qui tombent de façon abrupte établissent immédiatement une relation entre liberté et répression et définissent aussi le résistant: il exposait sa vie pour la sauvegarde de sa liberté et de celle des citoyens. Cet esprit de sacrifice revient à la fin du film quand Julien accepte de reconnaître Anna devant la Gestapo. Mais rien ne nous permet de dire s'il le fait par amour, par idéal personnel ou par lâcheté, poussé aux aveux par les hommes de la Gestapo: "*elle rentre dans la résistance, vous y entraîne, bonne couverture*".¹ La résistance et la place qu'elle occupe est aussi incarnée par la microsociété qui se retrouve à l'intérieur du wagon: un ancien combattant de la Première Guerre Mondiale est patriote par sentiment nationaliste, puisqu'il défend la propriété, les autres personnages restent indifférents aux événements extérieurs. Cette représentation par l'absence de résistance amène le spectateur à se focaliser sur Anna et Julien. Le récit fait allusion à Radio-Londres alors qu'aucun des deux personnages centraux semble engagé dans un quelconque réseau: Anna est femme de résistant, mais fuit surtout les Allemands en tant que juive; le film nous montre que la résistance n'était pas, en 1940, la préoccupation essentielle du peuple français, alors que Anna, par son mari, représente l'intelligentsia et l'opposition allemandes. L'union d'une Allemande et d'un Français en 1940 est un schéma hors normes, d'autant que l'engagement résistant n'est pas représenté par les Français. Cette représentation inversée bouscule donc les représentations établies, mais l'association des images qui renvoient à la résistance crée une conception peu claire de cette dernière. Le spectateur est davantage conquis par l'engagement du mari d'Anna grâce aux dialogues et par le comportement final de Julien que par la situation et le déroulement du récit. Pour cette raison le film laisse plutôt la mémoire de l'engagement dans la résistance et ses conséquences dramatiques: en cela il rejoint les représentations traditionnelles.

Judith Therpauve de Chéreau ne considère pas la résistance en tant que telle, mais porte un regard sur les traces qu'elle a laissées de l'évolution de la société, de celle des idées, de la place que la résistance a occupée et du développement de la notion de liberté. Le récit filmique et les dialogues concordent pour démontrer que la liberté gagnée par les résistants n'est plus d'actualité et que la presse est maintenant totalement soumise au pouvoir, régression sociale puisque la presse résistante était aussi diversifiée que les mouvements, s'ouvrait aux idées politiques et sociales les plus diverses et s'opposait systématiquement au pouvoir en place: "*le résistance, c'est fini, tout ça. Regardez-nous, des vieux! Et les*

¹ Extraits du dialogue filmique: Le Train de Granier-Deferre

*autres, les partis politiques, qu'est-ce-qu'ils font? Rien*¹. Cette réflexion sur le lien entre la presse et le pouvoir est surprenante en 1978, quatre ans après l'abolition de la censure. Le film reflète une nostalgie de la résistance et de son idéologie socialiste qu'une certaine presse avait continué de transmettre et le spectateur fait d'emblée référence au journal Libération, émanation de la résistance qui a su conserver son statut tout en s'adaptant aux changements sociaux: "*ne m'appelez plus Reine. Nos enfants, ils s'en foutent de la résistance. Tout ça, c'est fini, c'est du passé. C'est autre chose. C'est dommage qu'on ne se batte pas pour la liberté de la presse*"². Le film remet en cause cette notion de devoir de mémoire par un constat: "nos enfants se foutent de la résistance" et il est temps de passer à autre chose tout en continuant à se battre pour les mêmes valeurs qui, elles, doivent être constantes: "*l'édito passe de gauche à droite, le journal raconte d'autres choses à d'autres gens*"³. Les dialogues distillent un mélange de regrets, de volonté d'aller de l'avant car le retour sur le passé n'est d'aucune utilité pour l'avenir, et d'un idéal pour les sociétés à venir, l'indépendance des médias face au pouvoir. Cette révolte contre l'argent et le pouvoir en place (la Droite en 1978): "*je ne veux plus voir de majuscules: A à argent et P à pouvoir*"³ n'est ni plus ni moins que l'utilisation des valeurs passées pour la construction d'un présent et d'un avenir meilleurs, un détachement obligatoire des valeurs résistantes, et malgré tout un retour vers des concepts universels indispensables à toute société. Le film s'inscrit dans le courant de l'époque où certains pensaient que les anciens combattants parlaient trop après s'être tus trop longtemps et que trop parler était néfaste.

Judith Therpauve a franchi une étape par rapport au film précédent dans la conception d'une mémoire de la résistance. Il ne s'agit plus ici de morale ou de valeurs qui doivent servir l'avenir, mais déjà de l'application de ces valeurs à la construction d'une société nouvelle; or, fort est de constater que ces concepts ne s'appliquent plus à une société qui se laisse dominer par le développement et la force de ses médias, qui obéit et finit par se superposer à celle du pouvoir en place. La presse issue de la résistance n'avait pas de but lucratif, mais une vocation uniquement idéologique: les valeurs morales sont difficilement compatibles avec le monde de l'argent; la mémoire que la résistance a voulu ancrer dans les esprits ne peut donc se perpétuer à travers l'évolution des sociétés.

Pendant que la France reconsidère l'efficacité de la mémoire laissée par la résistance, les USA essaient de remettre au goût du jour les valeurs traditionnelles qu'elle a développées. Escape to Victory de Huston rend hommage au comportement et à l'état d'esprit résistant en remplaçant la guerre par un match de football, match qui a tout de même lieu pendant la guerre et qui en même-temps symbolise un phénomène de société moderne. Le dialogue aide le spectateur à adhérer à cette mise en scène plutôt complexe, voire rocambolesque en produisant un effet de réel temporel: "*dans quelques années, vous vous*

¹ Extraits du dialogue filmique: Judith Therpauve de Chéreau

² Idem

³ Idem

demanderez, ce match a-t-il eu lieu? Et vous direz, oui, j'y étais".¹ Les joueurs de foot se confondent avec les résistants parisiens qui organisent leur évasion après la fin du match; le comportement des joueurs, qui refusent de s'évader, est assimilé au fair-play et en même-temps à l'honnêteté et à l'esprit d'abnégation des résistants, qui en sortent grandis: "les résistants ont toujours réponse à tout"².

L'idée du match de football peut être un moyen de faire comprendre aux jeunes, capables de se laisser dominer par leurs passions lors de ce jeu, quel effort devaient faire ces joueurs pour refuser la liberté et la superposition des personnages replace le passé dans le présent; c'est donc un subterfuge à la transmission des valeurs résistantes. La réflexion sur la fonction, l'utilité et les prolongements de la mémoire résistante n'a donc pas été la même en France et aux USA dans les années 80, peut-être parce que les événements de 68 avaient déjà posé des jalons et imposé du recul quant à l'enracinement de cette mémoire dans une société en évolution vers la mondialisation.

Au même moment Fuller réalisait The big red One, film qui renvoie le peuple américain face à ses héros combattants et qui a donc pour objectif de rendre hommage aux soldats américains engagés dans la libération des pays occupés et d'en cultiver la mémoire. Si nous considérons que l'absence de la résistance est volontaire de la part de Fuller, nous pouvons imaginer que l'Amérique a besoin d'honorer ses héros et de se servir de leur mémoire pour redorer son blason ou que cette démarche relève d'un quelconque regret d'avoir dû partager les honneurs et les fruits de la victoire.

Presque vingt ans après Le Chagrin et la Pitié Ophuls réalise Hôtel Terminus et ce film de montage qui doit retracer la vie de Klaus Barbie lui donne l'occasion à nouveau de placer face à face anciens de la Gestapo et résistants et les dialogues viennent confirmer cette situation. Un nommé Wolf témoigne: "J'ai rencontré un ancien de la Gestapo; je ne peux pas dévoiler son nom parce qu'il vit toujours. En 1968-69, je lui ai donné une gifle; j'ai été condamné. Maintenant quand il me voit, il change de trottoir"¹. Cette déclaration ravive la haine ressentie par les témoins de Ophuls et inclut le spectateur dans cette démarche de haine et de vengeance, puisque ce dernier pense systématiquement qu'on ne devrait pas condamner quelqu'un qui s'en prend à un ancien de la Gestapo, d'autant que, si celui-ci change de trottoir, il se sent coupable. De plus cet événement s'est passé en 1969, époque où les représentations commençaient à être influencées par mai 68. Daniel Cordier ajoute que "Barbie doit sa gloire à Jean Moulin"² et là encore, le nazisme fait référence à la résistance. Si Lucie Aubrac parle des divisions politiques de la résistance, elle ajoute qu'elles ne concernaient pas les fondements de la résistance et qu'elles n'avaient aucune influence sur le rôle fondamental de la résistance. La rétrospective sur la vie de Barbie devient donc un jugement du nazisme "ordinaire" et de la collaboration porté par la résistance, qui occupe alors la première place et se place comme référence pour le spectateur. De plus les questions sont orientées, comme dans Le

¹ Extrait du dialogue filmique: Escape to Victory

² *idem*

¹ Extrait du dialogue filmique: Hôtel Terminus

² *Idem*

Chagrin et la Pitié, de telle sorte qu'elles accentuent la culpabilité des Allemands interrogés, qu'ils soient simples témoins ou acteurs du nazisme. C'est aussi un moyen de mettre en évidence la culpabilité que l'Allemagne a du mal à assumer et à dépasser. Ophuls intervient même de façon personnelle dans les interviews: "*est-ce qu'il n'y a pas une arrogance à vouloir se faire une opinion des gens soumis à la torture? C'est une question de décence, quarante ans après, c'est le problème de l'opinion publique*".³ Cette intervention qui ressemble à une ouverture n'est qu'un faux semblant et fournit en même-temps la réponse que souhaite le spectateur. L'opinion publique n'a plus à juger puisque la réponse est contenue dans la question et que la justice française, donc la société, y a déjà répondu en condamnant Barbie. La résistance apparaît à la fois comme héroïque et martyr dans ce film qui s'inscrit dans la prolongation du procès Barbie et des témoignages poignants et quelquefois insoutenables que sont venus apporter les résistants. Hôtel Terminus présente donc de la résistance une mémoire qui s'aide des passions réveillées par le procès et qui fait de celle-ci le sauveur du pays et le porteur des valeurs nationales.

La forme comique que revêt Papy fait de la Résistance de Poiré ne nuit pas fondamentalement à l'image positive que le film donne de la résistance. Si Super-Résistant prête à rire, il reste la force allégorique qui incarne la résistance et le spectateur ne s'y trompe pas. Comme la plupart des autres films il fait référence à de Gaulle quand la fille Bourdelle renverse le pot de peinture de Ramirez: "*Voilà de la part de de Gaulle*". Il montre la vie clandestine puisque la famille Bourdelle ignore que Super-Résistant est leur propre fils, les actions devenues stéréotypes de la représentation de la résistance (transport d'armes, attaques à la grenade, récupération d'un aviateur anglais...), les informations sur le développement de la résistance soulignées par le dialogue: "*ils rassemblent les réseaux*".² Dans son présent diégétique le film a développé un schéma traditionnel des représentations de la résistance, à ceci près que le traitement comique nuance quelque peu la représentation héroïque des personnages: ce film détruit quelques images fortement ancrées en faisant en sorte que ni résistants, ni collaborateurs n'en sortent complètement indemnes: le fait de ridiculiser les personnages n'enlève rien à la représentation des actions, mais tronque la force de leurs acteurs en supprimant le raisonnement préalable; les personnages, incapables de réfléchir, semblent mus par des automatismes et le statut inversé du collaborateur primaire Ramirez et des résistants bourgeois ainsi que les relations professionnelles qui existent entre eux créent un comique de situation qui amputent les deux partis de références sérieuses. De plus on assiste à un décalage de comportement face à la trahison: en effet, si Ramirez trahit, le général allemand s'oppose à la trahison.

Le récit rappelle ses personnages dans le présent de sa réalisation pour qu'ils puissent critiquer leur "vie filmique", ce qui revient à une autocritique du film et à un retour de la société sur elle-même. Cette pseudo-émission de plateau peut être considérée comme le reflet de la société de 1982 avec ses nostalgies et ses

³ Idem

¹ Extrait du dialogue filmique: Papy fait de la Résistance de Poiré

² Idem

désirs d'ouverture vers l'internationalisme. Super-Résistant est devenu Ministre des Anciens Combattants, occasion pour le film de ridiculiser ce ministère tant critiqué et exprime sa nostalgie du passé: "*les héros n'intéressent plus les jeunes*".³ Les dialogues marquent le changement de société qui a pris du recul par rapport à la morale issue de la résistance et montrent, comme dans Judith Therpauve, que trop parler lasse les jeunes générations et nuit à la communication. La fille Bourdelle n'ose pas avouer qu'elle a épousé le général allemand et sa sœur s'est mariée avec l'aviateur anglais; la société ne s'est pas encore libérée des vieux principes établis par la morale judéo-chrétienne et par celle qui fut issue de la résistance et des oppositions. Malgré tout cette situation propose une ouverture européenne alors que se précise la construction européenne et que le rapprochement Bonn-Paris s'est effectué il y a quelques années déjà. Dans cette période socialement difficile, la dernière séquence du film met à profit les médias modernes pour renvoyer la société face à ses problèmes, construire une mémoire relativement traditionnelle de la résistance, mais montrer surtout que celle-ci est fonction de l'usage qu'on en fait et qu'elle ne peut se perpétuer de façon statique à travers l'évolution sociale.

Merci la Vie de Blier, un peu à la manière de Papy fait de la Résistance, mais sur un mode différent, établit un parallèle entre la résistance et la situation sociale actuelle, c'est à dire celle des années 90. Le moyen utilisé ici est la réflexivité et le film dans le film permet au spectateur de retrouver le passé. Pour Blier la résistance est associée à Joëlle, fille dépravée, exclue de la société bien pensante et elle est symbolisée par le refus: "*Je ne suis pas résistante. Je n'ai pas le souvenir d'avoir dit non une seule fois de ma vie*"¹. Dire non est une qualité qui fait la force d'un homme; la résistance était le fait d'êtres supérieurs dont Joëlle n'aurait pas pu faire partie. Mais l'association de la résistance à un personnage négatif, même si la démonstration se fait sur le mode de la négation, exerce une influence perverse sur le spectateur. Cette notion peu conventionnelle de la résistance est renforcée par le jeu de mots d'un Allemand qui déclare: "*les héros, c'était nous, rien ne nous résistait*"². La résistance, c'était dire non, mais l'héroïsme, c'était la force; donc la résistance n'était pas héroïque et ce concept est soutenu par les déclarations du médecin: "*à une certaine époque, je me suis conduit comme une ordure. Aujourd'hui je fais mon devoir et les ordures, c'est fini. J'étais dans le maquis. Plus tard je me présenterai aux municipales sur une liste gaulliste. Quand je serai élu, je serai à nouveau une ordure, une grosse ordure de droite...*"¹. Ce dialogue ajoute à la représentation négative de la résistance une connotation politique qui assimile résistance, gaullisme, droite et ordure, à un moment où la droite est précisément dans l'opposition. Mais la distance que le film met avec le spectateur au moyen de la réflexivité, permet à ces dialogues d'être considérés avec un certain recul; ils donnent malgré tout à réfléchir sur la place sociale qu'occupent en 1990 les anciens résistants et aux idées gaullistes qui se sont orientées beaucoup plus vers la droite et le capitalisme

³ Idem

¹ Extrait du dialogue filmique: Merci la Vie de Bertrand Blier

² Extrait du dialogue filmique: Hôtel du Parc de Beuchot

que vers un socialisme issu des idéaux résistants. Ce film que nous pouvons considérer comme "exhibitionniste" dérange le spectateur et la société par l'expression crue d'une nouvelle manière de considérer la résistance et de la transporter dans un présent aussi difficile que celui de l'Occupation et contre lequel personne ne résiste pourtant. La résistance n'a donc servi à rien et sa mémoire est inutile, puisqu'elle ne peut pas aider les jeunes générations à se battre pour l'amélioration de leur existence. Ce point de vue reste unique dans le cinéma; même si quelques autres films nuancent la représentation traditionnelle de la résistance, ils ne remettent pas en cause ses valeurs et leur efficacité pour les générations futures.

Si Hôtel du Parc de Beuchot reconstitue la vie sous Vichy et à Vichy, il fait allusion à la résistance qui marque l'opposition au gouvernement de collaboration et la définit ainsi: "*une poignée d'irréductibles refusaient l'étrange défaite*"². Les dialogues présentent la résistance comme la lutte vaine de quelques Français contre des conjonctures politiques particulières alors que la plupart des films donnent l'impression que toute la France était résistante. Mais ils continuent à faire état de la honte portée par la collaboration et de la difficulté à parler, encore en 1991, de cette période dont peu de Français sont finalement fiers: "*40-44, années qu'on persiste à vouloir rayer de notre histoire*"². Il est difficile de savoir de qui émanent ces propos car ce film, présenté comme un documentaire, est une fiction jouée par des comédiens à partir d'archives écrites que le film ne cite pas. Et le fait que la résistance soit réduite à "*une poignée d'irréductibles*" ne prend pas le même sens si cette déclaration se situe en 1940 ou en 1991: si elle a lieu en 1991, elle peut correspondre à une volonté de la part du narrateur de rétablir une information historique qui fut déformée par la puissance de la résistance; alors la mémoire que le spectateur conserve de ce film est un réajustement des valeurs et de l'amplitude du phénomène résistant, en même-temps qu'un sentiment de mépris envers le comportement global des Français à cette époque; pour ces raisons le film est différent des autres et en particulier du Chagrin et de la Pitié qui attribue une large place à la résistance et qui présente un nombre réduit d'anciens collaborateurs sans faire allusion aux autres.

Le Bateau de Mariage de Ameris laissera la mémoire de ce qu'était un vrai résistant. Pierre, instituteur, refuse peu à peu sa soumission à l'Etat Français grâce à la force de persuasion de sa femme qui veut vivre libre: "*Ce que nous apprennent les vieux, c'est le mensonge et la résignation. J'imagine que des sujets comme ceux-là te sont imposés. Et c'est à toi, Pierre, d'apprendre aux enfants à ne rien écouter, ne pas se faire avoir par toute cette propagande de mensonge et de haine, être libre*"¹. Un résistant parcourt d'abord une sorte de chemin initiatique semé de difficultés et d'embûches avant d'être capable de se détacher d'un pouvoir que l'on finit par refouler et qui devient objet de lutte. Résister, c'est être capable de dire non, comme dans Merci la Vie. Mais c'est aussi être porteur des valeurs laïques, se mettre au service des opprimés et des exclus. A la fin du film, Pierre est devenu résistant: "*je voudrais souhaiter à*

¹ Extrait du dialogue filmique: Le Bateau de Mariage de Ameris

Charles qu'il reste rebelle, buté. Ce que je vous ai dit ce jour-là, c'est parce que j'avais peur de cet homme (l'inspecteur). On vous apprend à avoir peur de celui qui commande, à faire de vous des adultes qui ne se révolteront jamais, qui se tairont toujours. J'aurais voulu vous apprendre d'autres choses si j'avais été libre. Mais je ne pouvais pas, je ne les connaissais pas"². Cette déclaration de Pierre dirigée contre le Gouvernement de Vichy pourrait tout à fait s'appliquer à notre société actuelle dans laquelle la notion d'obéissance et de hiérarchie sévit toujours; simplement la liberté d'expression est un peu plus large et la sanction généralement différente. Ce film est une injonction à la rébellion, indispensable à la liberté et à la dignité de l'homme; il propose une mémoire de la construction intellectuelle de l'engagement résistant, proche des valeurs et de la morale laïques véhiculées par l'école sociale.

Boulevard des Hirondelles de Yanne et Lucie Aubrac de Berri, tous deux réalisés d'après le livre de Lucie Aubrac, "Ils partiront dans l'Ivresse", s'inscrivent, comme Hôtel du Parc, dans un processus de méfiance face à Barbie dont l'instruction était en cours lors de l'édition du livre. Le livre avait une fonction de mémoire historique en décrivant la réalité de la vie des Aubrac, ce qui n'a pas empêché Barbie d'accuser le couple de trahison. Mais les deux films n'ont pas pris le parti de transmettre la même mémoire des aventures du couple. Boulevard des Hirondelles accorde davantage la parole aux personnages investis de la transmission d'une mémoire intellectualisée de la résistance; le dialogue entre Lucie et le colonel allemand permet de mettre l'accent sur l'engagement politique et social des résistants en regard du comportement de l'occupant: " la guerre de 14-18, mon père l'a faite, comme le vôtre. C'était une guerre loyale. Aujourd'hui, regardez! Sur cinq personnes qui passent, deux sont des terroristes, les autres ont peur, le dernier est un délateur" - " En 23, vous avez bien résisté à l'occupation française de la Ruhr, le patriotisme vous comprenez ça, vous, un militaire de carrière?" - "Les terroristes ne sont pas des militaires, Mademoiselle, les juifs et les communistes ne font pas la guerre au grand jour, ils tuent dans l'ombre" - "Ils n'ont pas le choix, depuis l'armistice les Français ne peuvent plus se battre au grand jour" - "Vous, les Français, rationalistes et cartésiens, vous pensez à tout!"¹ Ce dialogue place face à face les deux points de vues sur l'engagement résistant et permettent de replacer les personnages dans un contexte historique et de faire une rétrospective de l'histoire. Cette opposition fournit aussi au spectateur une explication des comportements, montre que les Allemands n'ont jamais considéré les résistants comme des militaires, contrairement à De Gaulle, qu'ils apprécient les qualités humaines, l'honnêteté en particulier qui n'est pas l'apanage des résistants; mais le résistant est fidèle dans son comportement à l'image qu'un étranger se fait des Français et cet Allemand finit par devenir sympathique aux yeux du spectateur compréhensif qui peut finir par l'excuser. Lucie replace la résistance dans son contexte historique en expliquant que le gouvernement de collaboration est responsable du comportement critiquable des résistants. Ce dialogue marque la volonté d'une discussion et d'une ouverture sur les fondements de la résistance, alors que dans

² Idem

¹ Extrait du dialogue filmique: Boulevard des Hirondelles

les autres films, l'engagement est considéré comme un état de fait qu'il n'y a pas lieu de remettre en cause et la résistance comme un combat loyal pour sauver la patrie.

Ce film renvoie lui aussi à la France Libre, à son fonctionnement et à De Gaulle comme chef suprême de la résistance; les résistants reçoivent de l'argent pour pouvoir organiser les actions et pour compenser leur cessation d'activité salariée: "on te donnera un salaire dès qu'on pourra"². C'est un honneur et un moyen de reconnaissance pour un résistant de rejoindre De Gaulle: "J'ai écouté la BBC, Raymond est bien arrivé à Londres. Il a rejoint le Général De Gaulle" et à la fin du film: "ça y est, vous partez à Londres d'abord, puis à Alger. Bernard te veut auprès de lui dans le gouvernement De Gaulle. Toi aussi, Lucie, les camarades t'ont désignée pour siéger à l'Assemblée Consultative. Tu me remueras tous ces vieux croûtons de la Troisième République"³. Là encore le dialogue sert aussi l'information historique en expliquant la mise en place du gouvernement provisoire et faisant part des relations de la résistance envers la Troisième République et de ses désirs de changement et d'innovation.

En revanche le film ne met pas à profit l'arrestation de Raymond aux côtés de Jean Moulin pour retracer l'histoire et la mort de ce dernier; une seule allusion est faite au collaborateur de De Gaulle: "il faut plus de parachutages; ils en discutent avec Max"⁴. Peut-être le réalisateur n'a-t-il pas voulu prendre de risques face à l'histoire qui n'a pas encore fait la lumière sur cet épisode de l'histoire et face aux Aubrac que Barbie avait accusés de trahison par l'intermédiaire de Vergès. Malgré l'importance de la dramaturgie qui place au centre du film la relation entre les époux Aubrac, le récit construit une mémoire homogène, relativement complète de la résistance, fidèle au témoignage des Aubrac; il évoque aussi la clandestinité et les risques encourus par Lucie et de ce fait par le groupe auquel elle appartenait: "tu me fiches la trouille et je suis assez con pour te suivre"¹ et montre les différentes appartenances politiques des individus au sein d'un même groupe de résistants: "Catherine, tu connais les règles de sécurité du parti" - "je ne suis pas au parti" - "Plus personne ne doit te voir"². Ce dialogue nous informe aussi sur la prépondérance du communisme dans la résistance et sur sa domination. Et si le film fabrique des héros grâce au charisme des personnages et à la dramaturgie, le dialogue vient tempérer cet effet en montrant que les juifs n'avaient pas tellement le choix de leur condition et qu'ils n'ont pas obligatoirement choisi la résistance par volonté de devenir des héros, Raymond déclare à son patron: "c'est plus facile pour un juif d'être dans la résistance que collabo"³. Cette vue d'ensemble sur l'engagement, les actions, les relations, l'audace, les prises de risques et la vie clandestine des résistants laissent la mémoire d'une résistance capable de se regarder avec un certain recul tout en essayant d'être le plus proche possible du vécu, un peu comme si elle

² Idem

³ Idem

⁴ idem

¹ Extrait du dialogue filmique: Lucie Aubrac de Berri

² Idem

³ Idem

ajoutait à son propre passé la somme des expériences de la mémoire déjà édifiée depuis cinquante ans.

A contrario Berri saisit l'occasion, avec Lucie Aubrac, de faire un film sur Jean Moulin dont l'arrestation avec Raymond reste l'enjeu principal des actions résistantes. Contrairement à Boulevard des Hironnelles l'arrestation des chefs résistants tient une place centrale dans le film au détriment de détails concernant la vie des résistants et la préparation du départ des Aubrac pour Londres. Les paroles attribuées à Moulin soulignent son rôle d'unificateur ainsi que les précautions prises par la résistance pour le protéger et les divergences qui animent les groupes: " *Unification possible grâce à Delestraint. Il faut rester unis jusqu'à la Libération. Un foyer normal, c'est encore la meilleure des couvertures. Je ne sais pas où a lieu la réunion de demain; c'est Lassagne qui l'organise*"⁴. Mais le film ne prend pas parti par rapport à la trahison et à l'identité du traître; il se contente de reprendre les déclarations et les témoignages de Lucie en laissant planer le doute sur la culpabilité de Hardy: " *vous n'avez pas le droit de dire que Hardy est un traître; vous n'en avez pas la preuve*" - " *c'était le seul qui n'avait pas de menottes*"⁵. Il annonce la mort de Jean Moulin sous les coups et la torture comme l'ont fait les historiens; mais ne propose aucune autre alternative.

Le rapport entre Lucie et les SS est aussi différent: il se borne à des discussions d'ordre pratique et administratif, ce qui semble plus plausible au spectateur dont l'idée est déjà faite sur les Allemands et leur comportement.

Lucie Aubrac est un film qui, d'emblée, s'affiche comme une réflexion sur la mémoire, sur le rôle et la définition de l'histoire, en quelque sorte sur l'importance des témoignages et du vécu pour la construction d'un avenir meilleur; c'est une injonction au devoir de mémoire et Berri établit à cet effet un dialogue entre Lucie et ses élèves, procédé qui adresse directement cette injonction aux enseignants: " *l'histoire d'aujourd'hui sera l'histoire de demain. C'est à travers la mémoire de chacun de nous que se transmet l'histoire, que s'écrit l'histoire. L'histoire, c'est la connaissance du passé. C'est en conservant la mémoire du présent que l'on peut éclairer l'avenir*" - " *Pourquoi on n'étudie jamais l'histoire d'aujourd'hui?*" - " *ce n'est pas l'histoire, l'histoire c'est hier*"¹. Même si nous pouvons justifier cette déclaration par le fait que Lucie était professeur d'histoire, mais cette volonté émane aussi des propos de Berri sur le film: " *je regrette de n'avoir pas pu montrer Lucie dans d'autres actes de résistance. Elle n'est pas seulement celle qui a fait évader son mari, même si c'est surtout pour cela que l'Histoire se souviendra d'elle*" ou encore: " *arrive un moment où il faut devenir un pédago, enfoncer le clou, répéter qu'à une époque donnée des gens comme les Aubrac ont eu le courage de faire un choix*"².

Dans ce film les activités résistantes de Raymond sont rattachées à des actions de terrain: pose de bombes, déraillements de trains, qui constituent la première

⁴ idem

⁵ idem

¹ Extrait du dialogue filmique: Lucie Aubrac

² "J'ai regardé Raymond regarder Lucie". Marie-Elisabeth ROUCHY. Télérama n° 2459. 26 février 1997

séquence du film; or, celui-ci, en tant que chef de l'Armée Secrète était essentiellement chargé de l'organisation des actions et il restera dans la mémoire du spectateur le résistant assimilé aux cheminots de La Bataille du Rail parce que l'image a besoin de spectaculaire pour construire les héros. Berri s'en explique: "*J'ai pris certaines libertés par rapport à l'action réelle et aux personnages pour des raisons de rythme et de structure. Raymond n'a jamais fait sauter un train de munitions, mais cette action me permettait, d'emblée, l'identification de son personnage;*"³ cette déclaration signifie que la mémoire du résistant est déjà construite par les représentations et qu'elle est immuable en 1997, dernier film sur la résistance. A ce niveau le cinéma a donc construit une mémoire tronquée et totalement orientée du résistant.

En revanche le récit propose le même type d'actions et de représentations de la résistance que Boulevard des Hirondelles, la même organisation et les mêmes relations entre résistants, la même dramaturgie aussi en insistant davantage sur les arrestations et les évasions de Raymond.

Et si ce film fut en partie cause d'ennuis pour les Aubrac, il ne le fut pas particulièrement pour Berri qui a sciemment transformé la réalité historique; nous pouvons donc en déduire que l'histoire, dans ce cas, superpose personnes et personnages, assimile les Aubrac à des déclarations qui ne sont pas de leur seul fait et que le film, même s'il s'appuie sur le livre de Lucie, fait foi de témoignage et de mémoire pour l'histoire qui, jusqu'ici, n'a pas encore vraiment utilisé le cinéma comme contribution à l'édification d'une mémoire historique et sociale.

Il est quelques constantes dans la construction de la mémoire résistante: la majeure partie des films présente des héros dont l'abnégation et l'esprit de sacrifice font des résistants. La mémoire globalement construite est donc la représentation d'une résistance héroïque, organisée autour de la France Libre, soumise à De Gaulle et animée de sentiments patriotiques qui émanent directement de la Première Guerre Mondiale.

Pourtant, dans les années 60, certains films expriment la volonté de nuancer ces représentations en introduisant des personnages de traîtres et en montrant à la société de l'époque qu'il ne suffit pas d'avoir été résistant pour être reconnu d'une société débitrice. C'est le cas pour Le Repas des Fauves en 1964, puis le Franciscaïn de Bourges qui amorce une ouverture vers l'Allemagne en accordant à un Allemand les mêmes qualités qu'aux résistants français, alors que De Gaulle est chef du gouvernement ou encore Les Patates qui nous transmettent une image négative de la résistance. De plus les valeurs patriotiques relativement primaires se transforment en désir de liberté, liberté de pensée et liberté d'expression avec L'Armée des Ombres. Mais c'est La Chagrin et la Pitié, en 1969, qui va faire prendre conscience à la société de la collaboration et des responsabilités du pays et de son gouvernement alors que le film est plutôt pro-résistant, d'autant qu'il coïncide avec le départ de De Gaulle. La notion de mémoire de la collaboration apparaît vraiment avec Français, si vous Saviez qui met en évidence la façon dont cette mémoire négative est refoulée par les anciens collaborateurs et en même temps par les Français qui se sentent responsables de ne pas s'être engagés dans la résistance; le film ne leur fournit d'ailleurs aucun alibi, même s'il

³ Idem

présente, à travers l'épuration et les conditions dans lesquelles elle s'est effectuée, une mémoire moins héroïque de la résistance.

A partir de cette époque les films français sont beaucoup plus nuancés dans les représentations et la mémoire qu'ils construisent de la résistance et s'ouvrent davantage sur l'époque de leur réalisation et la société contemporaine de cette réalisation. Ils superposent passé et présent, tels Judith Therpauve ou Merci la Vie alors que les films américains continuent à cultiver une représentation traditionnelle de la résistance qui permet à l'Amérique d'en tirer une certaine gloire.

Enfin quelques films, tels Hôtel Terminus ou les films sur les Aubrac, s'inscrivent dans le cadre historique du procès Barbie, réactivent et redorent la mémoire de la résistance, alors que Barbie avait menacé la France de déclarations qui pouvaient atteindre la résistance. Comme le procès ils ont une vocation pédagogique, et les films sur les Aubrac portent déjà la somme des mémoires précédemment construites par le cinéma.

6. Une représentation binaire de la société, reflet d'un concept national, favorable à l'image de la résistance.

Pour permettre la construction d'une intrigue, le récit se voit obligé d'utiliser ou de mettre en place une opposition d'où va naître un dénouement; il faut généralement un gagnant et un perdant, procédé favorisé par le cadre historique. La résistance, dont les valeurs se confondent avec les valeurs républicaines, va donc être sujet au développement de conflits dont on retrouve le schéma dans les oppositions qui ont traditionnellement animé notre pays: gauche / droite; républicains / royalistes; dreyfusards / anti-dreyfusards; anticléricalisme / cléricalisme. Ces oppositions se confondent dans les représentations de la résistance qui a souvent revendiqué à la fois des idées républicaines, de gauche et anticléricales, sans oublier que l'antisémitisme développé par le Gouvernement de Vichy a amené les résistants à se mettre du côté des juifs, quand ils n'étaient pas eux-mêmes juifs. La France a hérité de sa Révolution cette division en deux blocs opposés et éprouve encore des difficultés à la dominer aujourd'hui. Cette division a donc servi le cinéma qui s'en est emparée pour construire la trame des films sur la résistance.

" Vichy, ce fut l'effort délibéré de reconstruire un esprit national dans lequel la mémoire d'un passé mythifié moulait la perception du présent dans une manière unitaire d'éprouver, de penser et d'agir. Les historiens ont aujourd'hui enrichi et nuancé le tableau d'un Vichy uniformément noir, monolithique dans son abaissement devant l'occupant et dans sa politique d'oppression des Français, qu'avait peint au sortir de la guerre le milieu résistant, en particulier le parti communiste"¹

Rien d'étonnant à ce que le cinéma, dès la fin de la guerre, utilise cet antagonisme qui sera perpétué pendant cinquante ans, même après que le tableau ait été nuancé par les historiens et quelques témoins. Il rejoint donc le point de vue de la résistance et suit les premiers films américains qui devaient amener l'Amérique à s'engager dans le conflit pour la libération de l'Europe, donc obligatoirement du côté de la résistance. A la fin de la guerre il a d'autant plus d'espace pour soutenir la résistance et perpétuer sa mémoire que de Gaulle au pouvoir tenait à une mémoire éducative qui puisse servir l'avenir, qu'il incarnait cette France qui allait condamner Pétain à mort:

" Mais la résistance demeurait une référence centrale qui ne pouvait être jetée aux orties: le retour au pouvoir de de Gaulle lui donna une deuxième vie. Le discours gaulliste allait projeter avec autorité l'image d'une France identifiée à la France Libre, une France dont s'étaient exclus eux-mêmes une poignée de traîtres, avant de recevoir un châtement mérité à la Libération. France, résistance, de Gaulle: ce trinôme remplaçait par un passé glorieux et mythique un passé historique complexe, mouvant, divisé"²

La mémoire gaulliste était devenue mémoire d'état pendant que celle de la collaboration était totalement refoulée.

¹ Pierre Nora: Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997; p. 2469

² Pierre Nora: Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 2482

Nous allons donc tenter de voir à partir de quels éléments est établi ce manichéisme et sur quelles représentations se créent les oppositions qui feront fonctionner le récit.

Man Hunt oppose Thorndyke, jeune aristocrate anglais et incarnation du bien puisqu'il veut débarrasser l'humanité de Hitler à la brutalité des Allemands, opposition du bien et du mal qui sert l'objectif du film en poussant le spectateur du côté du bien, donc de l'engagement dans le conflit pour aider les bons.

Correspondant 17 met face à face un jeune journaliste patriote défini par son patron comme un homme de terrain et un traître plus âgé, proche des milieux intellectuels. Le film met en évidence la puissance de la presse et de l'information contre des organisations clandestines puissantes.

Dans Ministry of Fear Neal, homme simple, se trouve face à un monde hostile fait d'espions nazis, de bourgeois et d'intellectuels. Cette opposition est assortie d'un jeu d'ombre et de lumière qui démontre que le visible apporte la vérité; le monde souterrain du nazisme évolue dans l'ombre et dans un environnement ésotérique.

Saboteur utilise à peu près le même procédé; il oppose un groupe occulte d'espions nazis constitués de riches bourgeois, de personnages bas et lâches à un jeune ouvrier patriote et courageux soutenu dans sa poursuite contre les nazis par un vieil homme sage, qui vit en ermite. L'opposition fonctionne ici encore entre des bourgeois, représentants des instances sociales et politiques et des jeunes issus du peuple, qui s'engagent contre cette bourgeoisie qui gouverne le pays.

Ces films construits sur le mode du film d'espionnage fonctionnent sur des oppositions simples: des jeunes sont amenés, par choix personnel ou non, l'engagement n'étant pas fondamental, à se battre contre une bourgeoisie assimilée plus ou moins clairement à des responsabilités politiques dans son pays et organisée en réseaux d'espions nazis. Ces réseaux clandestins agissent dans l'ombre et donnent l'impression d'être présents partout en même temps, ce qui éveille chez le spectateur une peur proche de la panique, qui doit l'amener à réagir.

Casablanca joue sur les oppositions de situations entre la guerre qui sévit en Europe et cette ville de l'argent, ouverte à la résistance, entre la Marseillaise jouée par l'orchestre du cabaret, une bouteille de Vichy jetée à la poubelle et le monde des plaisirs où deux hommes, un chef résistant et un patron de cabaret, Rick, se trouvent rivaux. Cette représentation met l'accent, en 1942, sur les valeurs patriotiques et l'opposition primaire et fondamentale à Vichy sans toutefois insister sur les actions résistantes et l'héroïsme qui en découle.

This Land is mine de Renoir joue sur les oppositions, procédé qui permet de maintenir une certaine tension narrative. Par l'amour que chacun des deux hommes porte à Louise, le film oppose Lory, devenu résistant, à Georges, le collaborateur. Mais le récit filmique se charge d'atténuer ces oppositions; en effet, au fur et à mesure que Lory entre dans la résistance et se métamorphose, Georges prend conscience de ses actes grâce à la rupture que lui impose Louise et le spectateur le perçoit, sinon comme un échec de la collaboration, tout au moins comme une injonction à la réflexion et comme une morale patriotique. Paul, résistant actif, s'oppose ouvertement à Georges; il est à l'origine des

péripéties du récit, de la prise d'otages, de la transformation d'Albert. Ce personnage résistant peut donc être considéré comme un adjuvant à la construction psychologique et intellectuelle de la résistance. Quant à Louise, proche de Georges, donc de la collaboration au début du film, elle finit par rejoindre Lory. Nous remarquons donc une inversion des oppositions et ce jeu est mis au service d'une représentation constructive et positive de la résistance.

Salute to France oppose clairement résistance à collaboration, liberté, égalité, fraternité à travail, famille, patrie et le discours de de Gaulle à celui de Pétain. La France est incarnée par les valeurs résistantes et la Marseillaise ou le Chant des Partisans et le film fait de Jacques l'image allégorique d'une France libérée avec l'aide des autres pays.

Hitler's mad Man repose sur deux oppositions semblables à celles qui existent en France: le maire qui ne veut pas déplaire aux Allemands et essaie de tirer parti de l'occupation et les résistants, Karel qui s'est engagé dans la résistance par idéologie et Nepomuk, vieux marginal qui a fini par rejoindre la résistance pour chasser l'occupant. L'opposition entre ces deux engagements fait la force de la résistance en montrant son unité et le schéma ainsi proposé par le récit se calque tout à fait sur le modèle français.

Reprenant le même sujet Hang Men also die utilise les mêmes oppositions, mais les organise différemment: les résistants, intelligents et malins livrent à l'ennemi un traître qu'ils font passer pour le meurtrier de Heydrich; leur ingéniosité s'oppose à la brutalité grossière des Allemands. Ce film insiste davantage sur la relation entre Allemands et résistants que sur le rôle du traître et incite à une réflexion sur le sens des responsabilités; c'est d'ailleurs ce que confirme F. Lang: "*nous ne voulions pas des analyses de caractère, nous avons donc simplement schématisé: ceux qui résistent et qui sont organisés, ceux qui aspirent à la liberté, mais qui n'ont pas encore trouvé ou choisi le moyen d'action, et enfin, le collaborateur.*" Il est bien par ces antagonismes une représentation du mal: "*certaines choses m'intéressent parce que ce sont des questions éternelles. Je crois qu'il faut sans cesse combattre le mal sous toutes ses formes. Il faut combattre même quand l'issue du combat est incertaine. Je crois qu'il faut le dénoncer dès qu'il se présente. Cela peut être le nazisme, une police ou un gouvernement corrompu, des parents qui manifestent une incompréhension envers leurs enfants*"¹. Cette mise en évidence de la brutalité allemande face à la révolte des résistants était aussi un moyen d'informer clairement l'Amérique sur les agissements de la résistance: "*Quand j'ai réalisé Les Bourreaux, personne, en Amérique ne savait ce qu'était vraiment la résistance et ce qu'elle représentait. C'était important d'informer les Américains, de leur montrer qu'il existait en Europe des faits et des idées dont ils ignoraient sûrement la portée. J'ai voulu en somme rendre une sorte de service populaire au public*"². Ce film relève donc d'une volonté de propagande pour la coopération des USA dans le conflit.

Desperate Journey qui se déroule en Allemagne oppose les patriotes allemands et les aviateurs de la RAF aux nazis, des héros valeureux et intelligents à un

¹ Luc Moullet in Fritz Lang. Coll. Seghers

² Propos recueillis par Yvonne Baby pour "le Monde"

ennemi stupide et méchant. C'est le seul film sur les quarante-deux films choisis qui évoque la résistance allemande, surtout en 1942. Et si des Allemands résistent au nazisme, il est impossible que les autres peuples ne le fassent pas. Les Allemands acquièrent donc dans ce film un statut particulier, puisqu'ils ne sont pas tous assimilés au nazisme et que certains figurent de l'autre côté de l'opposition, procédé qui ajoute encore à la puissance de la résistance et qui se veut moins schématique.

To be or not to be associe le nazisme et le traître à la Pologne occupée pour les opposer à la résistance, Hamlet et l'Angleterre. Cette opposition renvoie à la superposition de l'image de la résistance locale et de celle de la France Libre et assimile les comédiens fanatiques de Shakespeare à la résistance. Lubitsch fait penser que l'image de la résistance gaulliste est donc présente dans les milieux artistiques polonais en 1942, ce qui ne nous paraît pas évident. Ici encore les bons sont opposés aux mauvais et le spectateur fait facilement la confusion entre Allemands et nazis.

Nous retrouvons la même opposition entre des Allemands grotesques et crédules et des résistants déterminés dans la Croix de Lorraine. La résistance est symbolisée par un prisonnier, soldat démobilisé en 40, qui s'évade, un jeune garçon orphelin et tous les habitants du village qui décident, sans exception, de brûler leurs maisons avant le deuxième passage des Allemands. Il semble donc que tous les Français soient résistants, même si le film, malgré son titre, ne fait aucune allusion à la France Libre. L'opposition est légèrement nuancée par la passivité des autres prisonniers qui acceptent leur condition, mais elle repose toujours sur la différence d'âge et d'intelligence, jeunes et ingénieux pour les résistants actifs, plus âgés et stupides pour les Allemands.

Why we Fight est construit sur des oppositions essentiellement idéologiques; les nazis, tristes, présentés comme des monstres, s'opposent aux soldats américains héroïques et défenseurs de la liberté, les Français qui pleurent sur leur sort sont placés face aux Anglais qui travaillent et le peuple allemand, par ses origines, est opposé aux alliés: " *de même que la soif du pouvoir anime nos ennemis et jaillit des légendes de leur passé, de même l'indomptable amour de la liberté de nos Alliés est né de leurs traditions historiques*¹. Cette mise en opposition des peuples au moyen de légendes assimilées à l'histoire relève d'une conception nationaliste et xénophobe qui aboutit à un déterminisme du conflit et de l'engagement social, idéologique et résistant. Les jeunes Américains qui vont s'engager dans le combat doivent prouver qu'ils sont supérieurs aux soldats totalitaires, et ce qu'affirme Marshall à la commande du film, et cet engagement fondé sur l'inégalité des peuples ne correspond pas aux concepts moraux attachés à la résistance.

Passage to Marseille joue sur l'opposition idéologique entre Matrac, journaliste hostile à Munich, qui s'est évadé du bague pour entrer dans la résistance et les occupants du bateau qui l'a recueilli qui, eux, sont pétainistes. Matrac s'engage dans les FFL, se bat pour une France libre et le récit traite le combat contre les Allemands de façon implicite, ce qui renforce la portée de l'idéologie en lui conférant une place plus centrale.

¹ Extrait du dialogue filmique: Why we fight

En revanche La Bataille du Rail opte pour une représentation différente des antagonistes; c'est l'opposition entre les cheminots, ingénieurs et déterminés et les Allemands crédules et brutaux qui accorde aux actions leur ampleur et contribue à héroïser les résistants en suscitant la peur et la tension chez le spectateur.

Les Maudits présente la caractéristique d'un récit qui se déroule en huis clos et qui se fonde sur l'opposition; pourtant celle-ci est plutôt passive, elle se transforme en état de fait qui rend l'atmosphère pesante. Elle s'effectue entre le médecin, pris en otage et la microsociété qui l'entoure, à savoir un groupe de personnes dévoyées, un mélange de nationalités qui représente les ennemis de la France et en particulier un collaborateur. Ce type d'opposition, qui replace face à face des ennemis stéréotypés, en fuite devant des conjonctures qui leur sont devenues défavorables, favorise cette représentation d'une situation et d'un esprit d'après guerre, où chacun de ceux qui avaient fait le mauvais choix, essaie de s'en sortir. En même temps elle est l'occasion de faire une peinture totalement négative de l'ennemi, qui accentue encore l'image qu'on se faisait de la France et de la résistance à cette époque.

Dans le Père Tranquille le schéma des oppositions se situe à deux niveaux: les résistants sont bien sûr opposés aux Allemands et au traître, mais ils s'opposent entre eux en fonction de la conception qu'ils ont de leur engagement. Jourdan, le traître, personnage imprudent et bavard a un comportement totalement contraire à celui de M. Martin, prudent, organisé, qui n'a même pas informé sa famille de son rôle dans la résistance. Mais le fils et le père Martin créent une opposition sur la conception qu'ils ont de la résistance: le fils, lui, veut s'engager dans le maquis et participer à des actions armées, ce qui permet au film de donner deux représentations différentes de la résistance: d'un côté le résistant mène une vie de famille tranquille et ordinaire, ce qui lui assure la clandestinité, de l'autre il expose sa vie en participant aux actions armées. De plus, quand les Allemands arrivent chez M. Martin, la bande son nous fait entendre le Chant de la Victoire, opposition qui, si elle produit un effet comique, contribue aussi à faire monter la tension et rappelle la situation manichéenne de l'occupant contre la résistance. Les oppositions ne produisent pas de conflit direct, si ce n'est l'assassinat du traître, mais maintiennent une atmosphère lourde qui ne permet pas au spectateur de s'évader. Pour Clément, en 1946, le collaborateur prend plus d'importance que l'ennemi: on a déjà mis en route l'épuration.

Les oppositions de Au Cœur de l'Orage sont lourdes de sens et leur précision contribue à l'élaboration des messages comme à la représentation de la situation des résistants. Ici, dans un film présenté comme document et authentifié par la prise sur le vif, la résistance s'oppose à la fois aux Allemands, aux collaborateurs et à la Milice, émanation officielle de la collaboration et allusion historique. Des maquisards tristes et découragés sont placés en regard des SS qui rient, le drapeau à Croix Gammée en regard des drapeaux alliés. Ces oppositions viennent renforcer l'image des difficultés que la résistance a à affronter en montrant l'importance et la diversité de l'ennemi et mettent en avant le rôle de la collaboration à une époque où la France commence à régler ses comptes. De plus le film oppose le passé et le présent de sa réalisation pour que le spectateur puisse

en tirer une morale, pour que ce passé soit à jamais révolu; c'est le début de l'exhortation au devoir de mémoire.

Retour à la Vie utilise les oppositions pour renvoyer aux Français l'image de la bassesse de leurs comportements depuis le début de la guerre. La mère et la sœur de Louis, qui était résistante, sont opposées à Elsa, ce qui montre que la résistance n'est pas capable d'ouverture d'esprit et que tous les Allemands ont été mis sur le même pied que les nazis. Dans le Retour de Tante Emma l'argent de l'héritage s'oppose à la douleur et aux souffrances de la déportation, ce qui prouve que les Français ne se sont pas particulièrement préoccupés du sort qui fut réservé à certains. Girard ne peut s'empêcher de faire justice lui-même et fusille le prisonnier allemand; il n'a pas été capable de prendre du recul face à l'ennemi et se comporte vis à vis de l'Allemand comme les nazis se sont comportés face aux Français. De plus les personnages s'opposent en s'accusant mutuellement de collaboration, celle-ci étant devenue un prétexte facile, comme l'est la résistance, aux règlements de comptes. Ces oppositions ne viennent pas ici servir la cause des résistants, mais laissent de la France une image négative, bien proche de la réalité au moment où le film fut tourné.

Un Condamné à Mort s'est Echappé met en évidence l'opposition entre l'enfermement et la liberté en mettant en regard l'image des barreaux et celle des portes et des fenêtres et oppose Fontaine, le résistant, qui ne manque pas de persévérance et d'ingéniosité pour tenter une évasion et son voisin de cellule craintif et passif. Le spectateur peut considérer qu'il s'agit là des deux aspects de la France.

La Chatte ne propose pas d'oppositions fortes, si ce n'est les Allemands, capables d'infiltrer des traîtres dans la résistance, qui luttent contre Cora et son groupe; le traître incarne davantage le mal qu'il est sournois et veut la perte d'un groupe en faisant tomber une femme. Aussi les images montrant les avis et les bruits de bottes au moment où nous voyons les résistants laissent peser la menace de la répression. Dans les deux films La Chatte et La Chatte sort ses Griffes les relations de Cora avec les Allemands restent ambiguës, ce qui laisse planer un doute quant au réel statut de la jeune femme et permet à la dernière séquence de rendre hommage à la résistance armée et à la France Libre.

Marie Octobre oppose d'anciens résistants entre eux dans un huis clos où monte la tension dramatique. L'un d'entre eux a trahi, mais avant la découverte du coupable le récit amène les résistants à s'accuser mutuellement, à se reprocher les comportements qu'ils ont pu avoir depuis la fin de la guerre, en particulier leur relation à l'argent, procédé qui donne de la résistance une image peu glorieuse en 1959 et, en cela, rejoint Retour à la Vie. Ces deux films peuvent être qualifiés de réactionnaires face à la récupération que la société veut faire de la résistance et de ses valeurs. Marie tue le coupable et se livre à la police; en s'opposant aux autres elle établit une différence entre les résistants et montre que les "vrais résistants" ne discutent pas avec le sens de l'honneur, même quinze ans après.

Les Honneurs de la Guerre revient à une représentation moins glorieuse, mais plus sage et plus réaliste de la résistance. Le film oppose des résistants, représentants du peuple qui ne se battent que par obligation et des soldats

allemands fatigués de se battre, ce qui met en évidence l'absurdité de la guerre et le côté humain des soldats de part et d'autre; mais l'arrivée d'un nouveau capitaine allemand qui ne veut pas se rendre à la résistance change le cours du récit et la sagesse des hommes vient s'opposer à l'autorité militaire. Même dans une démocratie, le peuple n'a pas le pouvoir de décision et subit le pouvoir qu'il a mis en place. Les mauvais ne sont pas ici les Allemands, mais les chefs; la résistance n'est pas héroïque, mais raisonnable.

Dans Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse l'opposition se construit autour de la notion de choix. La famille se divise car une de ses branches opte pour la résistance, l'autre pour la Waffen SS. Cette opposition prouve que l'idéologie et l'engagement sont plus forts que les liens familiaux, d'autant qu'elle aboutit à la mort des deux cousins. Ici est posée la question du devoir, alors que Julio s'est engagé dans la résistance pour l'amour de Marguerite plutôt que par idéal. En cela l'amant s'oppose au mari qui, chef de la résistance locale, s'est engagé par idéologie, a été torturé, mais n'est pas allé vers de tels extrêmes. La sagesse et l'intelligence d'un résistant est donc en opposition à la fougue et la passion de l'autre. Qu'est-ce donc que l'engagement résistant, où sont les bons, où sont les mauvais?

Comme Marie Octobre, les Maudits propose un inversement des oppositions: le capitaine allemand, même odieux, est un homme honnête et cultivé, devient presque sympathique à la fin du film, alors que les résistants sont lâches, prêts à tout pour sauver leur vie. Les résistants sont eux aussi divisés: d'un côté les intellectuels qui cherchent une solution et essaient de se mesurer à l'Allemand, de l'autre les bourgeois qui pensent que la notoriété, le marché noir ou l'argent vont régler le problème. Ils s'opposent aussi sur le plan des idées, certains se réclamant de la résistance et s'accrochant à elle comme à une bouée de sauvetage, d'autres montrant le parti qu'ils pouvaient tirer de la collaboration. La représentation de cette microsociété évoluant pendant tout le film dans un seul lieu, renvoie à la société des années 40, permet un retour sur un état de fait refoulé par la France depuis vingt ans.

Trois ans plus tard le Franciscain de Bourges oppose aux SS, de jeunes résistants et un soldat allemand. Alfred a des contacts avec la résistance locale et ce film renverse les représentations précédentes. Le jeune prêtre allemand, guidé par la religion, fait preuve de toutes les qualités, et ne trahit pas son pays, puisqu'il rejoint les vaincus à la fin du film. Son abnégation en fait le héros au détriment des résistants et ce film fut d'ailleurs mal perçu au moment de sa sortie.

Paris brûle-t-il présente aussi un Allemand qui s'oppose au commandement SS et des résistants dont les points de vues divergent face à la puissance de la France Libre, même si de Gaulle apparaît comme le chef suprême de la résistance. Les oppositions à l'intérieur de chacun des camps réduisent le manichéisme en créant des liens de communication entre Choltitz et la résistance par l'intermédiaire du Consul de Suède. Cette fresque historique se démarque des autres films de Clément par sa forme et son ambition; aussi il laisse à de Gaulle, qui est au pouvoir en 1967, sa place de chef de la résistance officiellement reconnue, mais nuance, par les oppositions, l'unité légendaire de la résistance. Le cinéma

commence à prendre de la distance avec le passé et avec l'image que la nation veut en conserver.

Si, dans l'Armée des Ombres, les résistants sont opposés aux Allemands, le récit construit des oppositions entre les différents membres de ce groupe des résistants, ce qui permet de mettre en évidence les difficultés de la condition de résistant. Les divergences naissent à propos de l'assassinat de Mathilde par exemple, décision difficile à prendre, qui ne fait pas l'unanimité dans le groupe. Les personnages eux-mêmes comparent leurs qualités et leurs défauts et ces oppositions font naître le doute dans l'esprit des plus faibles. Ces oppositions, à la même époque que le Chagrin et la Pitié, donnent de la résistance une image plus nuancée, qui transforme les héros en êtres humains.

Les Patates joue sur le thème de la nourriture et sur l'opposition entre le privilège de ceux qui peuvent s'en procurer et la jalousie des autres. Aussi l'institutrice, garante des valeurs patriotiques, envoie des lettres anonymes à Clovis qui s'est opposé à tout le village et cette opposition conduira à la mort de son père. Comme beaucoup d'autres films de cette époque, les Patates nuancent les représentations et cherche à donner de cette période une image plus large, plus proche de la vie quotidienne et des préoccupations des Français.

L'opposition de fond qui se dégage du film le Chagrin et la Pitié s'exerce entre les résistants présentés comme témoins et les collaborateurs et anciens SS qui acquièrent d'emblée le statut d'accusés en fonction de l'orientation des questions et du fait simplement de la présence des deux partis en regard d'une opinion sociale prédéterminée. Le rapport à l'espace dans les interviews accentue encore cette opposition: l'allemand, interrogé lors du mariage de sa fille, devient encore plus odieux parce que la joie de la fête présente se mêle à l'horreur passée et la condition modeste des résistants renforce l'admiration du spectateur. De plus le film utilise des images d'archives pour renforcer l'opposition des témoins en plaçant alternativement des images de Pétain et de Gaulle. Si le Chagrin et la Pitié est le premier film à montrer la collaboration et à mettre en présence les ennemis de la période de l'occupation, il n'apporte pas de représentation plus innovante, si ce n'est que les personnages ne sont pas des acteurs, que les films de fiction mettent en scène les Allemands et les traîtres et il repose sur l'opposition traditionnelle que Ophüls a voulu renforcer par le type de questions posées et l'utilisation parallèle d'images d'archives.

Français, si vous saviez reprend les mêmes oppositions; la nation de Pétain est opposée à celle de de Gaulle, le patriotisme et le courage à la lâcheté. Les images en cela soutiennent les dialogues: nous pouvons voir Pétain, puis de Gaulle à Nancy. Par la présence de Me Isorni, le film insiste davantage sur les collaborateurs et Pétain en particulier, que sur les Allemands. Il s'agit ici d'une opposition franco-française et de ce fait, Français, si vous saviez, est beaucoup plus novateur que le Chagrin et la Pitié. Il met la France face à ses responsabilités.

Le Train, trente ans après Desperate Journey fait allusion à la résistance allemande, à travers le personnage de Anna, mais avec beaucoup moins de clarté et de parti pris. La position de la jeune juive dans la résistance reste implicite et elle s'oppose malgré tout à Julien qui ne prend pas position et qui semble peu

préoccupé des questions politiques. Et le récit conserve cette opposition jusqu'à la fin du film où Julien, par amour, est assimilé par le spectateur à la résistance grâce à son courage face à la Gestapo. Malgré tout, la jeune allemande conserve une position centrale dans la narration et incarne d'emblée la résistance et la clandestinité. Cette représentation, qui différencie Allemands et nazis, constitue une ouverture vers l'Allemagne et une vue élargie de la résistance qui ne s'arrête pas à la résistance française.

Judith Therpauve symbolise, par une opposition entre le passé et le présent, l'impossibilité de perpétuer les valeurs résistantes, en particulier la liberté d'expression muselée par le pouvoir en place. Il oppose la lutte de Judith, l'énergie dépensée par la résistance à l'inefficacité de la mémoire et de l'application de ces valeurs. Cette question se pose en 1978, moment où les anciens résistants étendent leurs témoignages pour ancrer des valeurs sociales et patriotiques dans l'esprit des jeunes générations.

Nous retrouvons l'opposition aux Allemands avec Escape to Victory qui met face à face une équipe de foot allemande et une équipe de prisonniers français; sur le stade l'hymne national allemand s'oppose donc à la Marseillaise et le drapeau à Croix Gammée dans les rues de Paris au V de la victoire dessiné par les résistants sur une table de café. Mais ici personne ne gagne; le score est nul. La supériorité des résistants est implicite, même si elle découle des oppositions. Les Allemands, représentants de la force ne gagnent pas le match; cela suffit pour redonner une image des Français qui, de plus, refusent de s'évader avec l'aide des résistants; leur honnêteté permet d'en faire des gagnants. Il est intéressant de constater que les films américains continuent à utiliser le manichéisme pour donner une image essentiellement positive de la résistance, alors que la France commence à s'interroger sur la réalité de l'occupation et sur les difficultés de perpétuer ces valeurs.

The big red One donne l'impression d'une réponse aux films de propagande des années 40 qui exhortaient les Etats-Unis à entrer dans le conflit. Ce film oppose aux Allemands quatre soldats qui ont participé à tous les combats décisifs de la Deuxième Guerre Mondiale. Ce procédé donne de ces soldats une image plutôt burlesque, qui cadre plus avec le western ou le film d'aventures qu'avec un film considéré comme historique. Les soldats américains sont les héros à part entière puisqu'il ne bénéficient pas même de l'aide de la résistance qu'ils ne rencontrent à aucun moment, pas même en Afrique du Nord.

Dans Papy fait de la Résistance les oppositions plus complexes réduisent le manichéisme sans pour autant atteindre la représentation positive et héroïque de la résistance. Ramirez, le collaborateur s'oppose au général allemand qui n'accepte pas la trahison et si les résistants sont opposés aux Allemands, la liaison entre le général allemand et la fille Bourdelle rapproche les deux camps, d'autant que l'occupant, contrairement à la plupart des autres films, ne fait pas preuve de brutalité envers la famille Bourdelle. Si, dans les films d'espionnage américains, les nazis étaient synonymes de bourgeoisie, ici les bourgeois sont résistants et le collaborateur appartient au peuple, mais l'opposition demeure entre ces deux composantes de la société, comme si la résistance ne pouvait être que l'une ou l'autre. il existe en effet des passerelles de communication entre

résistants et Allemands et entre le collaborateur et le général allemand, mais pas entre résistants et collaborateur, qui, pourtant, se connaissent. Même sur le mode comique le film exclut la collaboration en l'isolant.

Le système d'oppositions fonctionne de façon à peu près semblable dans Hôtel Terminus et dans le Chagrin et la Pitié; par le montage alterné, Ophuls oppose un Alsacien qui a servi dans la Gestapo et une femme dont le père a été arrêté, ce qui, d'emblée, oblige le spectateur à considérer le témoin comme coupable. Le film vient confirmer le verdict des jurés qui viennent de condamner Barbie; et l'orientation des questions posées par Ophuls aux témoins qui entourent la vie du chef de la Gestapo de Lyon entraînent des réponses qui les condamnent en même-temps que Barbie. Si le témoin refuse de répondre ou si sa réponse reste évasive, il éveille d'autant plus le mépris du spectateur. Il s'agit ici d'opposer Barbie et tout ce qui touche au tortionnaire nazi à d'anciens déportés et résistants; cette confrontation fait resurgir l'horreur, situation semblable à celle du procès de Lyon, et permet d'en confirmer le verdict.

Merci la Vie oppose clairement le bien et le mal en tant que concepts, en associant à chacun un personnage du présent diégétique, donc de la société des années 90 et en mettant sur le même plan Allemands et Sida, superposition du passé et du présent. Par ce moyen le film met donc en évidence les catastrophes du siècle passé en définissant la résistance comme un refus d'acceptation et tout accepter conduit systématiquement au mal. Cette représentation manichéenne est malgré tout nuancée par une évocation négative de la résistance gaulliste assimilée à une politique de droite, donc malsaine. Ce film qui oppose les deux formes de résistance est le seul à considérer la résistance gaulliste sous un angle négatif et à ne pas reconnaître de Gaulle comme chef d'une résistance française exemplaire.

Le récit de Hôtel du Parc repose sur l'opposition entre les responsables de Vichy qui tentent de plaider leur cause et les interviewers qui dégagent le côté scandaleux de leur idéologie. Ce film est donc construit à partir d'un à priori qui conduit à montrer les responsables de Vichy comme des anti-citoyens, responsables du sort réservé à la France. Le spectateur s'identifie évidemment aux pseudo journalistes, donc aux anti-vichystes.

Le Bateau de Mariage met en évidence les divergences politiques et idéologiques par l'opposition des personnages: l'inspecteur, pétainiste et dépendant du gouvernement de Vichy et Mauve, engagée pour la défense de la liberté, contre la soumission. Tous deux dominent Pierre, pris entre son devoir d'obéissance aux autorités et la force de persuasion de sa femme. Parallèlement un jeune garçon exclu par sa condition sociale s'oppose au maire, représentant de la bourgeoisie locale. Les deux récits, qui évoluent parallèlement, aboutissent à la victoire du peuple sur la bourgeoisie et à celle de la liberté sur l'oppression; nous retrouvons ici le schéma que développent plusieurs autres films: la bourgeoisie associée au nazisme, ici à la collaboration, le peuple proche de la résistance. L'évolution des personnages aboutit aussi à une opposition de l'école et de ses valeurs laïques et démocratiques au régime de Vichy, tout comme les valeurs religieuses du Franciscain de Bourges l'opposait à l'idéologie de son pays. Ce

film, réalisé en 1993, ne s'inscrit pourtant pas dans une nouvelle vigueur de la laïcité.

Les deux films sur les Aubrac, Boulevard des Hirondelles et Lucie Aubrac présentent les mêmes oppositions. Comme dans la plupart des films réalisés depuis les années 80, l'opposition de base détermine le récit: résistants contre les Allemands et contre le traître. Mais des oppositions internes nuancent la représentation manichéenne. Parmi les Allemands il y a ceux qui aident Lucie dans son entreprise en se cachant de leurs chefs et ceux qui torturent les résistants et Lucie s'oppose aux communistes du groupe qui hésitent à la suivre et à prendre des risques. De plus Lucie, l'intellectuelle, engagée dans la résistance par idéal s'oppose à Guylaine de Barbantane, la bourgeoise, issue d'une famille catholique et intransigeante. C'est cette femme là qui trompera les Allemands, ce qui tend à démontrer que les Allemands sont moins méfiants vis à vis de la bourgeoisie, plus proche en général du gouvernement de Vichy. Le traître revêt aussi un statut particulier; c'est un résistant qui a fait ses preuves et il se range dans le camp des mauvais alors que dans les autres films le traître est principalement une personne infiltrée. Dans ce film la relation entre les bons et les mauvais soutient le récit et donne de chacun des deux camps une image moins stéréotypée, moins catégorique et plus proche des comportements humains.

Après un regard spécifique sur les oppositions qui déterminent le statut des personnages et des groupes, nous pouvons constater que, fondamentalement, les résistants ont fait le bon choix, ils sont détenteurs des vérités et porteurs d'une mémoire nationale positive qui recouvre les valeurs humaines laïques ou religieuses indispensables au bon fonctionnement d'une société et à la grandeur individuelle. Les mauvais, les Allemands d'abord présentés sous l'apparence de brutes ou d'espions dangereux, puis les collaborateurs à partir des années 60 veulent l'anéantissement physique et psychologique des Français et de la France. C'est le monde de la liberté et des traditions françaises opposé à celui de la dictature et d'un nationalisme rétrograde, héritage d'une idée d'une France personnifiée, éternelle et immuable, celle de la Révolution. Ces oppositions traduisent la mémoire qui fut laissée par les engagements qui divisèrent la France et c'est bien Vichy qui marqua la scission en signant les Accords de Montoire et en mettent en place une police de répression; c'est cette France qui gêne et continue d'indigner, c'est cette mémoire qui est encore refoulée et que certains films, depuis les années 65 environ, ont tenté de renvoyer aux Français avec plus ou moins de bonheur et de réalisme, avec beaucoup de partialité surtout, puisque les réalisateurs font partie de ceux qui refoulent une mémoire peu glorieuse et que le cinéma, considéré aussi comme moyen de distraction ne peut pas se fâcher définitivement avec son public, ni s'opposer totalement au pouvoir en place, garant de la démocratie et porteur de ses valeurs. La France qui, après ces événements, devait retrouver une identité digne de son peuple et de son passé se tourne alors vers les valeurs incarnées par la résistance qui recouvrent celles de la Révolution et correspondent à " une certaine image de la France":

" Mais la résistance demeurait une référence centrale qui ne pouvait être jetée aux orties: le retour au pouvoir de de Gaulle lui donna une seconde vie. Le

discours gaulliste allait projeter avec autorité l'image d'une France, identifiée à la France Libre, une France dont s'étaient exclus eux-mêmes une poignée de traîtres, avant de recevoir un châtiment mérité à la Libération. France, résistance, de Gaulle: ce trinôme remplaçait par un passé glorieux et mythique un passé historique complexe, mouvant, divisé.

Le mythe, à vrai dire, jetait déjà ses derniers feux. Le départ de de Gaulle en 1969, sa mort l'année suivante déterminèrent, directement et indirectement, un changement majeur dans la mémoire publique de Vichy. C'est qu'avec sa disparition, c'était, d'une certaine façon, Vichy qui mourait enfin. Non pas seulement l'interprétation que le gaullisme avait imposée de Vichy, mais encore le monde des valeurs auquel il avait puisé tout comme Vichy. De Gaulle avait été imprégné par le même nationalisme fin de siècle; lui aussi croyait en une "France éternelle", une "France" dont l'histoire était une suite de malheurs et de grandeur, mais qui n'était vraiment elle-même que dans la grandeur"¹.

C'est ce nationalisme "fin de siècle" attaché à une politique de droite que dénoncent des films comme Merci la Vie, vingt ans après la mort de de Gaulle, qui n'a pas été étranger au développement d'une mémoire formatrice de la résistance:

"Nourri des mêmes valeurs, il avait tiré de la situation de l'été 1940 une conclusion opposée à celle de Pétain. La grandeur et l'honneur de la "France" exigeaient que la priorité fût donnée à la poursuite du combat sur une rénovation nationale qu'il jugeait, lui aussi, indispensable, mais dont l'heure viendrait après la victoire. De Gaulle ne partageait pas le goût de Pétain pour la valeur rédemptrice de la souffrance, ni sa mystique terrienne, avec la méconnaissance de la technique qui l'accompagnait; ni enfin son autoritarisme dogmatique: la République, à condition qu'elle soit forte, lui était acceptable. Pour le reste, c'était le même substantialisme de la nation, la même importance accordée à la mémoire créatrice d'avenir. En proposant son interprétation de la guerre et de Vichy, de Gaulle voulait rassembler et souder la nation autour d'une mémoire unitaire et unificatrice.

Après 1970, le miroir est brisé, comme l'a bien dit Henry Rousso. Réaction à la chape idéologique du gaullisme, séquelle de la contestation soixante-huitarde, mais aussi relève générationnelle: des gens nés sous l'occupation, ou immédiatement après, veulent en savoir davantage sur le monde de leurs parents. Du coup, le passé remonte, hétérogène et problématique; chacun tend son fragment de miroir, ajoutant un reflet à une mémoire devenue kaléidoscopique; les anciens vaincus eux-mêmes donnent le leur, rançon d'une prise de parole libératrice."²

Cette vision de l'historien est renvoyée aussi par le cinéma qui, comme nous l'avons vu précédemment, évolue dans les représentations qu'il donne à la fois de la collaboration et de la résistance au moment où les témoins commencent à parler, poussés par les nouvelles générations, soit qu'elles voulaient en savoir plus, soit qu'elles avaient été elles-mêmes conditionnées et chargées de transmettre une mémoire positive de la France à travers la résistance et ses

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard 1997. P. 2482

² Id;

valeurs. En effet la résistance, et en particulier la résistance gaulliste, ce que nous retrouvons à travers les films, avait son propre projet de mémoire qui voulait que la lutte ait redressé la France pour lui rendre sa grandeur. De même que les films présentent la résistance sans montrer la démarche préalable de l'engagement, ils montrent Vichy comme un régime sans origine, comme s'il n'était pas issu de la République et composé d'un tas de traîtres et de personnages malfaisants qu'il fallait punir. Le projet de Révolution Nationale est passé sous silence pour faire place à la représentation d'un régime formé d'individus qui attentaient aux principes fondamentaux de la démocratie, aux droits et à la dignité de l'homme et la mémoire de Vichy sera toujours l'exemple de l'anti-démocratie et se perpétuera sous cette forme manichéenne et simpliste comme si la démocratie était à jamais immuable, que la confiance qu'elle a mise en elle grâce à l'expérience de Vichy et de sa mémoire la protège à tout jamais.

Le film apparaît comme une célébration et une commémoration de la mémoire gaullienne et résistante; relié par les autres médias, la télévision en particulier, il impose une mémoire historique douteuse, fondée sur le choix entre le bien et le mal, il développe un genre qui tient plus de la construction d'un mythe que de la mise en évidence d'une situation historique ou tout simplement humaine.

7. Du rôle de la technique cinématographique au service d'une illusion de réel.

Le spectateur attend, par convention, que le film historique soit une représentation du réel, de l'événement en tant que tel, c'est à dire d'un fait qui s'est produit dans un certain lieu à un moment donné. Or, si le récit se déroule dans un cadre historique reconstitué par un choix de paradigmes souvent constant, comme nous l'avons défini en considérant les différents stéréotypes inhérents à ce genre de films, il construit un hors champ historique à la fois temporel et spatial dans lequel se déroulent, parallèlement à la narration, des événements historiques. Cette absence d'un champ historique global, comblée quelquefois par le savoir du spectateur, oblige le réalisateur à ancrer le récit dans l'histoire, présentée comme une réalité incontestable. Il l'amène à apporter des informations conformes au savoir du spectateur afin que celles-ci puissent attester du réel et que l'histoire, qui va rivaliser avec les passions émanant de la fiction, reste présente dans tout le déroulement de la narration. Cette juxtaposition d'un récit fictionnel et de moyens artificiels, tels les cartons ou tout autre moyen d'attestation du réel, suffit à constituer un récit historique que le spectateur admet comme tel, comme si l'attestation était une trace de l'histoire.

Et bien que la fiction prenne systématiquement les traits du réel pour le spectateur, ce procédé d'attestation est un moyen d'asservissement du spectateur au film:

*"l'efficacité de l'irréalisme au cinéma tient à ce que l'irréel y apparaît comme réalisé, et s'offre au regard sous les apparences du surgissement événementiel, non de la plausible illustration de quelque processus extraordinaire qui serait purement conçu. Les sujets de films peuvent se diviser en réalistes et irréalistes, s'y l'on y tient, mais le pouvoir réalisant du véhicule filmique est un facteur commun à ces deux genres, assurant au premier sa force familière si flatteuse pour l'affectivité, au second sa puissance de dépaysement si nourrissante pour l'imagination"*¹.

Nous allons donc essayer d'analyser ces différents moyens qui ont pour objectif de mettre en relation la fiction et l'histoire, de voir quel rôle ils jouent effectivement en considérant que les informations apportées s'ajoutent à la fois aux connaissances historiques et aux témoignages préalablement entendus, s'ajoutent aussi entre elles pour constituer une somme de renseignements que le spectateur considérera comme l'histoire.

Hitchcock ancre d'emblée Correspondant 17 dans un contexte historique en faisant dire au patron de Jones que *"l'histoire s'écrit sous le feu des canons"*. Le spectateur se voit donc contraint de prendre le récit qui va suivre pour événement historique qui va se dérouler sous ses yeux et dont il va être le témoin privilégié; il admet donc que les nazis étaient, avant 1940, organisés en réseaux clandestins et qu'ils avaient déjà envahi les Pays-Bas pour préparer la guerre.

¹ Christian METZ. A propos de l'Impression de Réalité au Cinéma. Cahiers du Cinéma n°160, 167

En revanche dans Saboteur le récit est annoncé par l'ombre d'un homme à chapeau qui fait immédiatement référence à M. Le Maudit et situe le film dans le genre des fils noirs; quelques années plus tard le spectateur aurait pu penser aussi qu'il s'agissait de Jean Moulin, mais ici la présentation du film ne comporte aucune ambiguïté.

Lang n'utilise pas non plus de moyen spécifique dans Man Hunt pour convaincre le spectateur que la tentative d'assassinat contre Hitler est véridique et le spectateur ne s'y laisse pas prendre; il s'agit bien d'une fiction qui distille le rêve par anticipation.

Hitler's mad Man tout comme Hang Men also die sont inscrits dans un cadre événementiel précis; le récit se situe après l'assassinat de Heydrich par un résistant, héros de chacun des films. Si Hitler's mad Man se contente de déterminer le temps et la situation historiques, Hang Men also die se présente à l'aide d'un carton comme la peinture d'une atmosphère et du vécu d'un peuple qui se bat pour sa liberté: " *Parmi un peuple luttant pour sa liberté, une poignée d'hommes est emportée dans une course infernale avec la mort. L'ennemi est implacable, mais l'enjeu est grandiose. Le réalisateur Fritz Lang a dépeint cette atmosphère dramatique sans chercher à faire une œuvre historique.*" Ce carton émane d'un personnage "off" non déterminé par le récit, qui se voit conféré une autorité et une omniscience par la forme et le contenu de cette annonce qui lui permettent de dominer le réalisateur. Et même si F. Lang ne cherche pas à faire une œuvre historique, ce carton définit la résistance non pas telle qu'elle pourrait être, mais telle qu'elle est et pour le spectateur, ce film parle d'histoire. De plus la fin du film qui tire une morale sur le combat pour la liberté et fait passer un message aux générations futures par la voix du père à son fils ("*N'oublie jamais que la liberté ne s'achète pas!*") atteste de la réalité de cette lutte d'un peuple pour sa liberté et pour celle de ses enfants. Cet effet de réel ancre donc le récit dans l'histoire et dans la réalité de la vie des résistants malgré la restriction apportée par le carton.

Par l'inversion entre théâtre et réalité To be or not to be ne peut pas prétendre à un effet de réel; effectivement le spectateur prend le début du film comme réel, séquence qui met face à face Hitler et ses collaborateurs et qui s'avère n'être qu'une parodie théâtrale du nazisme et dès qu'il a perçu cette inversion entre réalité et comédie, il ne cherche plus de rapprochement avec une réalité, historique ou non.

Desperate Journey rappelle l'héroïsme de la Première Guerre Mondiale au moyen de la bande son de même que, par la voix des personnages, il parle "*des démocraties décadentes*". Ce rapport au réel ancre le film dans un contexte historique alors que la suite des actions développées par le récit est peu crédible et renvoie plutôt au film d'aventure. Malgré tout l'ancrage du récit dans le réel ajoute au courage et à la valeur des soldats anglais en augmentant la notion de risque et l'importance de l'enjeu.

Casablanca qui se déroule dans un lieu où rien n'évoque la guerre, construit son rapport au réel par l'introduction d'images de Paris, d'une imprimerie clandestine que le spectateur rattache directement à leur contexte historique; ce procédé fait appel au savoir de ce dernier, construit par une somme

d'informations apportées par les témoignages, les connaissances empiriques, les représentations d'événements véhiculées par les médias et le savoir ainsi constitué est le résultat d'interférences entre les différentes informations véhiculées. L'insertion, dans les films, d'images stéréotypées, de clichés, suffit à renvoyer au concept de résistance créé de toutes pièces dans l'imaginaire du spectateur. L'imprimerie clandestine et la Marseillaise jouée dans le cabaret suffisent donc à ancrer le film à l'intérieur du concept "résistance", même si aucun autre élément ne renvoie à cette période.

Le carton présenté au début de Why we Fight authentifie le film et officialise à la fois sa réalisation et son contenu: *"Ce film est produit par le Ministère de la Guerre des Etats Unis d'Amérique à l'usage exclusif du personnel de l'Armée. L'Office d'Information de la Guerre a pris les mesures nécessaires pour sa protection devant le public. La plupart des scènes de ce film proviennent des documentaires américains, des films officiels des Nations Unies et de ceux de l'ennemi actuel en possession du Ministère de la Guerre. Le but de ces films est de préciser avec exactitude les causes et les événements qui nous ont conduits à la guerre ainsi que les principes pour lesquels se battent les soldats américains."* Le fait que le film soit produit par le Ministère de la Guerre à l'usage de l'Armée américaine suffit à l'inscrire dans le cadre réel de la guerre. Ce film est défini comme l'assemblage de documentaires, de films officiels des Nations Unies et de films provenant de l'ennemi: le spectateur ne peut donc émettre aucun doute sur la véracité et l'authenticité des documents présentés; de plus, son objectif est une information exacte et officialisée par l'usage qu'en fait l'armée. pourtant le carton ne fait pas état des sources exactes de l'ensemble des documents, ne mentionne pas l'existence de scènes reconstituées et n'affiche pas l'objectif propagandiste de ce montage. Les sentiments nationalistes et xénophobes qui s'en dégagent se confondent donc avec l'effet de réel produit par ce film de la même façon que de Gaulle s'impose comme le sauveur providentiel de la France.

Le récit de la Croix de Lorraine est authentifié par Jean-Pierre Aumont, lui même acteur du film: *"la Délégation des FFL m'avait demandé de surveiller de près la réalisation du film et de rien laisser passer qui ne soit authentique sur le plan de la France et sur le plan de la propagande de de Gaulle. Chaque fois que je demandais des changements, il fallait arrêter le travail, en référer à l'auteur du scénario, au dialoguiste, au producteur délégué. Il y avait évidemment un décalage entre les dirigeants de la Métro qui ne pensaient qu'à faire un film de plus avant mon départ et moi, qui ne le faisais que dans le but de servir la cause FFL. Qui a été la France Libre pour les lointains Américains de Hollywood, sinon un mirage, une chimère, une poignée de fanatiques aux ordres d'un général illuminé et encombrant?"* Cette double fonction de "personne/personnage" construit une superposition de la fiction et du réel qui ancre le film dans la réalité de la France Libre alors que celle-ci est quasiment absente du récit. Si la diégèse devient pour le spectateur synonyme de réalité, les Allemands sont des ennemis crédules, facilement anéantis par des Français héroïques qui sont entièrement dévoués à la résistance.

A contrario Ministry of Fear joue sur le suspense et met en scène des espions nazis qui ne présentent pas de traits communs avec le nazisme, tel qu'il est connu

en 1944. Malgré tout, les propos du chef de gare ("*j'espère que nos gars vont écraser les nazis*") au début du film peuvent être considérés comme une tentative de renvoi au réel en annonçant l'existence d'une résistance au nazisme et en inscrivant le récit dans un cadre qui se réclame de l'histoire. Mais ni l'espace diégétique, ni la trame du récit ne sont appropriés à la mise en évidence d'une quelconque réalité historique que le spectateur ne recherche d'ailleurs pas, pris par le suspense.

This Land is mine affiche dès la première image le parti pris par Renoir; un gros plan sur le monument érigé à la mémoire "*de ceux qui sont morts pour la paix dans le monde*" pendant la Première Guerre Mondiale, alors que nous entendons la Marseillaise, annonce d'emblée au spectateur que ce film va parler d'histoire et fait référence à une période difficile encore ancrée dans l'esprit de tous. Ce procédé, qui met en place l'objectif idéologique du film, est d'ailleurs récurrent et s'amplifie tout au long du film, tant par les messages transmis grâce aux tracts résistants cités précédemment que par les dialogues:

Le directeur d'école: "*nous sommes les notables de notre pays. Le moment de se sacrifier est venu. [...] Il nous est impossible de résister physiquement, mais nous le pouvons moralement. [...] Le respect de l'homme ne les passionne pas. Mais l'arme qu'ils ne pourront nous prendre, c'est notre dignité. Ce sera un combat, Lory. C'est un combat.*"

Puis Renoir construit la scène du procès de Lory afin de pouvoir exprimer l'idéologie des résistants: "*Paul était un soldat. Pas de gloire, mais un cœur merveilleux. Tant qu'il y aura des saboteurs, les pays libres qui se battent encore sauront que nous ne sommes pas vaincus. Nous devons lutter contre nous-mêmes. Toute occupation est possible uniquement parce que nous sommes corrompus*".¹ D'autre part les actions armées réalisées par Paul et les informations apportées par la bande son telles que le sabotage d'un train, ancrent le film dans son contexte historique, Paul incarnant la résistance et Georges, la collaboration. Contrairement à la plupart des autres films de fiction, *this Land is mine* met à profit le texte pour signifier et définir la résistance, procédé qui ne peut construire qu'un rapport au réel tronqué, dirigé et dirigiste et qui fait de ce film un objet de propagande.

Salute to France s'inscrit comme un film de propagande au service des armées US: "*produit par l'Office US de l'Information de la Guerre. Assistance du Service Documentaire de l'Armée et de l'Office des Services Stratégiques*". Mais les mots "information" et "documentaire" font référence à la réalité historique qui vient, par la présentation de documents d'actualité, confirmer un retour à la Première Guerre Mondiale et des fascismes. De même le récit est ponctué d'images d'actualité montrant de Gaulle en Angleterre ou Pétain et Hitler à Montoire qui relie au réel la fiction et le champ allégorique qu'elle induit. Cette interférence du réel et de la fiction qui s'annonce comme telle, puisque Jacques incarne la résistance à lui seul par le jeu de rôles différents, renforce la représentation allégorique et l'idéologie résistante. Et le caractère officiel de production de ce film marque l'engagement politique et social de Renoir, qui a

¹ extrait du dialogue filmique: *this Land is mine* de Renoir

d'ailleurs déclaré que " *ce film a été sa façon de payer son écot au Gouvernement américain et au Gouvernement français*".

Passage to Marseille s'impose dès le début comme un hommage aux Français et à la résistance, à la France Libre en particulier: " *Ce n'est pas seulement l'histoire d'un escadron français, mais celle de la France. Une nation se reconnaît par le cœur de ses hommes. Pour des millions de Français, la France ne s'est jamais rendue. Aujourd'hui la France reste invaincue et combattante grâce aux résistants de l'aviation française qui se battent au-dessus du Rhin.*" Cet hommage rendu au présent assure le lien entre l'histoire d'un cas particulier de résistance et le combat qui est en train de se poursuivre à nos frontières. L'histoire de Matrac, chargé du message de la résistance à l'encontre des jeunes générations, se confond alors avec l'histoire qui est en train de se faire, et acquiert de ce fait le statut de document. Par ce moyen le film charge le spectateur de la transmission du message et le rend directement acteur du film.

Clément retrace d'un carton l'histoire de la " Résistance Fer" au début de La Bataille du Rail: " *En juin 40, brisant l'unité du pays, séparant les familles, bloquant derrière la Ligne de Démarcation l'outillage et le ravitaillement, les Allemands coupent la France en deux: d'un côté la zone occupée, de l'autre la zone prétendue libre. Entre ces deux zones, un lien encore solide, mais que l'ennemi contrôle étroitement: les chemins de fer. La France doit maintenir à tout prix son unité intérieure et ses relations avec l'extérieur. il faut que la barrière dressée par l'ennemi soit franchie par le courrier comme par les hommes. Les chemins de fer s'y emploient, première forme de leur résistance, puis ils s'enhardissent peu à peu, sous la terreur, au cours d'une lutte de quatre ans, ils forgent une armée redoutable. Elle contribuera puissamment à la désorganisation des transports, à la défaite allemande dans la bataille de la Libération.*" Dans ce texte se mélangent les informations historiques telles que la division de la France, le maintien obligatoire de son unité ou l'organisation de la résistance et des remarques sur les qualités des résistants. D'emblée le spectateur aborde la fiction comme reflet du réel, d'autant que les acteurs sont les anciens résistants eux-mêmes, et que le film est tourné à la fin de la guerre sur les lieux mêmes des actions. L'ancrage dans le réel est donc immédiat et le récit peut donc jouer librement sur l'affectivité du spectateur, qui sait dès le départ que les résistants seront les plus forts: ce processus permet d'éveiller l'admiration de ce dernier pour des actions héroïques qui ont contribué à lui rendre sa liberté. C'est aussi une des raisons pour laquelle ce film restera dans l'imaginaire collectif le symbole de la représentation résistante et que l'image des sabotages de trains se perpétuera comme stéréotype attaché à la résistance et à sa réalité. Clément utilisera un procédé semblable pour situer Les Maudits dans leurs contexte historique, car le récit prend ensuite des dimensions atemporelles dans un espace clos, donc "extra-spatial". Au début du film un carton annonce: " *18 avril 1945. Dans Royan libérée, les habitants évacués regagnaient leurs foyers*". Cette marque temporelle et spatiale permet au spectateur de trouver des repères historiques sur les événements qui se déroulent en France pendant le temps filmique, et d'ancrer alors le récit dans une réalité qui explique le comportement des personnages et leur évolution dans ce huis clos.

Précisément le Père Tranquille ne nécessite pas de moyen particulier pour ancrer le récit dans un contexte historique; les dialogues et les images s'en chargent eux-mêmes. Dès le début du film il est question " des meilleurs Français de la ville" qui se réunissent dans un café, et cette représentation de la clandestinité, de la double vie de M. Martin, amène rapidement le spectateur à la notion de résistance. Le récit explique au fur et à mesure de son déroulement les causes, les conséquences des comportements et des actions et les relations entre les personnages qui suffisent à intégrer la fiction dans le réel. Le Père Tranquille n'est pas seulement un film qui parle de résistance, qui construit une dramaturgie autour de la résistance; c'est un film sur la résistance, et les représentations fictionnelles assurent d'elles-mêmes l'effet de réel.

Comme la Bataille du Rail, Au Cœur de l'Orage se définit par un carton comme un document sur la réalité de la résistance: "*Ce film n'est pas l'exploitation romancée de l'héroïsme et de la mort. Ses différents éléments ont été tournés à Paris et dans le Vercors par des opérateurs clandestins EMPRUNTES aux cinémathèques alliées. Pris dans les documents ennemis, TIRES de photos inédites, RECONSTITUES dans un seul souci d'objectivité sans aucun acteur ni figurant professionnel. Avec le concours de la 14^{ème} Région Militaire. Correspondants militaires des armées américaines, anglaises, françaises, russes et le concours involontaire des actualités allemandes*". Le texte insiste sur la clandestinité des opérateurs qui ont réalisé ce film, ce qui suffit à faire penser que les images ont toutes été réalisées sur le vif et qu'il s'agit d'un documentaire. De plus il insiste sur le statut des personnages qui ne sont ni figurants, ni acteurs professionnels; il ne peut donc s'agir que des résistants eux-mêmes; la caution des armées alliées achève le travail d'attestation. Cette introduction a inscrit le film dans une réalité et une temporalité historiques, ce qui fait de Au Cœur de l'Orage un des films officiels sur la résistance tout comme le film de Clément. Les dialogues corroborent cette introduction de manière constante tout au long du déroulement narratif: unité de la résistance, témoignages. Or le récit prend à parti le spectateur et lui adresse des injonctions qui en font un émissaire de la parole établie et de la transmission de la mémoire "*souvenez-vous de cet hôpital!... Mais ces ruines ne doivent pas nous faire oublier les nôtres*" et le place en position de débiteur face aux "personnes:personnages" de ce film de montage: "*nous le devons à tous ceux qui sont morts, à nos combattants, à nos soldats. Nous le devons à notre passé, nous le devons à tous ceux qui sont morts pour que vive la France*"; cette relation au spectateur est un moyen de transmettre une idéologie à partir d'images et de sons qui ont été préalablement ancrés dans une réalité historique par des moyens techniques et cet effet de réel accentue la tromperie en abandonnant le spectateur à l'idéologie dominante.

Retour à la Vie met en place, dès le départ, à l'aide d'un carton, un contexte qui situe l'état d'esprit que le spectateur doit prendre en compte pour adhérer au film: "*Nous allons vous raconter l'histoire de cinq personnages qui ne se connaissaient pas, mais ont un trait commun qui fait l'unité du récit. De la souffrance, ils ont tendu à devenir meilleurs. Immense déception de ne pas trouver autour d'eux le climat dont ils avaient rêvé.*" L'amertume ressentie par

ceux qui ont souffert domine le récit et cette ouverture sur le film constitue déjà en 1949 un constat sur l'inutilité de la souffrance, la bêtise des guerres et la cupidité des hommes. Le récit s'enracine donc dans la réalité sordide de l'immédiat après-guerre, montre que la guerre, la souffrance qui en a découlé n'ont pas fait de héros, mais qu'elles ont aggravé les comportements et creusé un fossé entre les hommes qui ont subi différentes conditions de vie déterminées par les circonstances. La désillusion est totale et la résistance n'a produit que des gens aigris, avides de vengeance. L'implantation dans le réel, alors que le temps de la réalisation recouvre le temps réel, constitue une peinture sociale que le spectateur ne peut réfuter.

Mankiewicz utilise deux moyens complémentaires pour tenter d'inscrire dans la réalité Five Fingers, dont le récit relève de faits peu crédibles: d'abord, par l'image de la couverture du livre de Moysich et un carton qui donne le film pour authentique et le renvoie à un espace réel, "*ce film relate une aventure authentique; il a été filmé dans les lieux mêmes où se situe l'action*" et une voix off qui authentifie la fiction "*le 18 octobre 1950. Cette affaire d'espionnage est donnée pour vraie. L'auteur, ex-attaché militaire allemand, relève en détail d'une affaire sensationnelle, qui se serait déroulée à l'ambassade de Grande-Bretagne en Turquie en 1944. Ces documents ultra-confidentiels tels que les places du débarquement en Normandie auraient été volés aux Allemands. Il faut reconnaître que, dans l'ensemble, cette histoire est véridique*". Cette voix off met en évidence le côté officiel de l'affaire en déterminant la date exacte de l'événement, ainsi que le lieu en insistant sur son côté sensationnel et véridique. L'insistance avec laquelle le réalisateur tente d'inscrire ce film dans la réalité peut produire deux effets antinomiques sur l'interprétation, tant le décalage est important entre la vérité et l'irréalisme du récit: soit le spectateur adhère au récit et pense qu'une tentative d'ancrage dans le réel tient d'un procédé ironique de la part du réalisateur, soit il entre dans le film comme dans une reproduction de réel et ne peut s'identifier à aucun personnage tant l'histoire semble rocambolesque. L'in vraisemblance de la narration est probablement la raison pour laquelle Mankiewicz s'est vu contraint à une double fixation dans le réel qui, finalement ne sert pas obligatoirement le rapport film / spectateur.

Bresson utilise aussi le carton pour annoncer que l'histoire de Fontaine, dans Un Condamné à Mort s'est Echappé est véridique: "*cette histoire est véridique, je la livre telle quelle, sans ornements*". Or la véracité de cette histoire n'a pas d'incidence fondamentale sur le plan historique puisque les actes du prisonnier sont totalement indépendants de son statut, son appartenance à la résistance ne justifiant que son arrestation. Par contre l'incidence se situe plutôt sur l'imaginaire du spectateur et les prolongements qu'il peut construire au récit après l'évasion de Fontaine: si l'histoire est véridique, on peut imaginer que Fontaine s'évade pour retrouver la résistance; c'est à ce moment du récit que le film rejoindrait alors l'histoire. le dialogue pourrait confirmer cette hypothèse puisque le réalisateur fait dire à Fontaine: "*je veux qu'on sache ce que j'ai fait*". Il est peu probable que le héros parle de l'évasion et de sa préparation, mais plutôt de l'enjeu de son acte et de son engagement dans la résistance alors que le film met l'accent sur son opiniâtreté, sa patience et son esprit d'invention. Le rapport de ce

film au réel annoncé par le carton n'entretient donc pas de lien évident avec les déclarations de Fontaine et crée alors une confusion au niveau de l'interprétation.

Quelques éléments iconographiques créent un lien entre le récit de La Chatte et le contexte historique, en particulier l'affiche qui mentionne "*Populations abandonnées, faites confiance au soldat allemand!*" Cette affiche est connue du spectateur, comme émanation du gouvernement de collaboration, ce qui permet de situer temporellement l'action; mais, comme dans le Père Tranquille, les dialogues dans lesquels la France Libre tient une place importante et l'enchaînement des actions contribuent à situer le film dans un contexte, sans qu'il ait besoin d'être en rapport directe avec la réalité pour que le spectateur adhère à la fiction et au suspense qu'elle développe. A contrario une volonté délibérée d'ancrage dans le réel nuirait au récit et à l'intérêt qu'il suscite.

Pour des raisons semblables, et parce que la narration ne s'inscrit pas dans la période historique de référence, mais parle de la résistance a posteriori, il n'est pas utile à Duvivier de créer un lien entre Marie Octobre et la réalité. L'enjeu du film est la découverte du coupable, le comportement des personnages et les informations apportées par le discours sur la résistance telle qu'elle a été vécue par les personnages. Le rapport au réel ne sert pas l'objectif du réalisateur qui est de montrer les exactions et l'évolution dans le temps de résistants que la société continue à regarder comme des héros et des modèles pour les jeunes générations.

Aucun carton en début de film ne relie les Honneurs de la Guerre à une quelconque réalité; pourtant, à la fin du film, une voix off et impersonnelle, qui domine donc la fiction qui vient de se dérouler, apparaît alors comme omnisciente, porte des jugements sur l'histoire en général et est chargée de transmettre une morale qui fait oublier la fiction pour devenir universelle grâce au statut que le film confère à cette voix off: "*l'histoire ne se répète pas; après cette guerre, nous ne ferons plus les mêmes erreurs que l'autre fois. Si tu lisais plus souvent les livres d'histoire, tu ferais moins de politique. Parce que tu écoutais Radio Londres, tu te prends pour un héros. Tu te présenteras aux élections: des gueules comme ça, c'est tout le procès du suffrage universel. Le souvenir des absents doit nous aider à vivre, nous fortifier. Que la leçon de la résistance ne soit pas oubliée! Que la France de l'après guerre soit belle et que s'écarte à jamais le spectre de la guerre!*" Ce texte met en relation dans le présent de l'événement historique, l'histoire et la politique: l'histoire, élément positif qui constitue l'expérience humaine, s'oppose à la politique qui ne rassemble que des pseudo héros, ceux qui ont cru que la résistance leur accordait un statut privilégié et qui constitue la perte de la démocratie. Seuls les morts dont le souvenir maintient la force des vivants, donnent une leçon à la véritable démocratie, celle qui doit à tout jamais veiller à écarter la guerre. L'implantation de ce film dans le réel a pour objectif de transmettre un message qui émane de la fiction, de transposer les éléments fictionnels dans la réalité politique et sociale, afin que le film contribue par l'exemple à la reconstruction identitaire et sociale de la France.

Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse fait partie de ces films dont le récit se suffit à lui-même pour captiver le spectateur; il s'impose comme fiction et une relation à la réalité l'amputerait de sa force représentationnelle. L'environnement

et la relation à l'histoire sous tendue par les dialogues permet au spectateur de confronter et d'ajouter son savoir à celui qu'apporte le récit fictionnel. Le patriotisme est ainsi défini par la bouche des personnages " *les Allemands ont envahi mon pays et m'ont humilié*" et l'enjeu de combat rejoint le rapport de chacun à la vie: " *nul n'aime la vie s'il n'est prêt à mourir pour elle*". Les deux concepts liés à la fiction prennent une valeur universelle sans qu'il soit besoin de les fixer dans une réalité qui nuirait à la réflexion en leur conférant un objectif moralisant.

Seul un lien temporel rattache le Repas des Fauves au réel, 1942. Comme Marie Octobre ou Les Maudits, ce film se déroule dans un huis clos qui doit permettre une peinture sociale de l'époque à travers le comportement des différents personnages. Le rapport au réel se construit donc par la représentation des liens qui se tissent entre les personnages soumis à un choix qui doit conduire l'un d'eux à la mort. La précision de l'époque à laquelle se situe cette fiction amène le spectateur à s'interroger sur une réalité des comportements et des engagements à travers une fiction, à une époque où résistance et collaboration avaient partagé la France.

Il était difficile à Autant-Lara de convaincre le spectateur qu'un film comme Le Franciscaïn de Bourges puisse avoir un rapport avec la réalité, tant l'animosité contre l'Allemagne était encore importante en 1967. La seule tentative d'enracinement de cette fiction dans le réel consiste à faire coïncider les lieux fictionnels avec l'espace réel où cette action est censée s'être déroulée. Mais le spectateur ne s'y laisse pas prendre, d'autant qu'il se sent peu concerné par cette fiction et laisse rapidement de côté cette volonté d'attestation d'une action qui ne présente plus aucun rapport au réel par la suite. L'identification au héros est difficile et la relation entre action et espace réel ne peut pas la favoriser.

Paris brûle-t-il se sert de son propre récit fictionnel en relation avec le savoir du spectateur pour s'ancrer dans une réalité historique, la libération de Paris qui a contribué à la gloire de la France Libre. Dialogues et images renvoient, à travers textes reconstitués et personnages, à la situation historique et politique ainsi qu'aux personnes dont le rôle fut considéré comme capital dans la libération de la France par la résistance. En effet les dialogues reconstituent les relations entre la France Libre et les différents réseaux, ainsi que l'organisation de la résistance, les images et les actions renvoient des faits historiques réels connus du spectateur tels que l'exécution des étudiants au Bois de Boulogne et l'arrivée de Leclerc à Paris. Alors que le film est une pure fiction, le spectateur l'intègre comme reproduction du réel, donc comme réalité.

L'Armée des Ombres implique d'emblée un personnage qui domine le film, qui peut être confondu avec le réalisateur, celui qui connaît l'histoire et qui se l'approprie; en effet un carton introduit le récit comme suit: " *mauvais souvenirs, soyez pourtant les bienvenus; vous êtes ma jeunesse lointaine*". Quand le spectateur aura mis cette introduction en relation avec la fin du film qui fait disparaître les personnages diégétiques, il ne pourrait qu'imaginer la domination du récit par un personnage omniscient qui raconte sa propre vie, donc la réalité et qui est encore en vie lors de la réalisation du film, donc un témoin. L'authentification se poursuit par des explications sous forme de carton, sur le

devenir des personnages après la fin du film: " Claude Ullmann, dit Lemasque eut le temps d'avaler sa pilule de cyanure le 8 novembre 1943, Guillaume Vermersch, dit Le Bison, fut décapité à la hache dans une prison allemande le 16 décembre 1943, Luc Jardie mourut sous la torture le 22 janvier 1944, après avoir livré un nom, le sien et le 13 février 1944, Philippe Gerbier décide, cette fois, de ne pas courir". Le récit se poursuit donc dans le réel, qui verra la mort des résistants, le film est donc une portion de réalité. Cet ancrage dans le réel est d'autant plus efficace que le film renvoie sans cesse à des faits connus ou des éléments existants tant par les dialogues ("*pour les Français la guerre sera finie quand ils pourront lire le Canard Enchaîné et voir ce film merveilleux*") que par les images, telles que la représentation de de Gaulle et de son bureau à Londres et par les actions: va et vient clandestin des avions entre Londres et la France, parachutages, évasions, aide apportée aux résistants par des anonymes. Ce film s'inscrit à un point tel dans la réalité de la résistance, qu'il est devenu un film de référence, une fiction qui propose une représentation globale de la résistance au même titre qu'un document, mais qui invite aussi le spectateur à s'identifier à ses héros.

Tout comme pour le Franciscain de Bourges, Autant-Lara choisit aussi d'introduire Les Patates, en essayant d'ancrer les problèmes des Français sous l'Occupation dans une réalité quotidienne: "*si nous avons choisi cette histoire véridique, c'est pour que les générations qu n'ont pas connu ces cruelles épreuves, fassent leur possible pour qu'elles ne reviennent pas*". Mais cette présentation confère déjà au spectateur un devoir d'engagement envers les générations futures, un devoir de mémoire qui coïncide avec les premiers témoignages d'anciens résistants et anciens déportés, et au cinéma un rôle social. De plus un carton explicatif au partage de la France s'intercale dans la fiction comme dans un documentaire dans le but d'enraciner, chez le spectateur, un rapport à l'histoire pour que le récit, qui met en évidence les problèmes pratiques et quotidiens d'approvisionnement en nourriture et les rivalités qui en découlent, paraisse s'inscrire dans un cadre historique irréfutable. Mais l'exagération des situations et le grotesque qui en émane, ne trompent pas sur le statut du film, malgré tout, la tentative d'ancrage dans le réel permet d'accréditer le comportement des personnages et de généraliser la corruption et la jalousie en l'appliquant à la majorité des Français.

Par sa forme, comme tous les autres films de montage, dans lesquels se côtoient documents d'archives et témoignages, Le Chagrin et la Pitié obtient un statut particulier d'où découle un ancrage évident dans le réel et cela à deux niveaux temporels: dans le présent de la réalisation, par la présence de témoins de l'histoire dont l'image apparaît à l'écran et dans le présent de l'événement historique grâce à l'insertion de documents d'archives, qui attestent, pour le spectateur, de la réalité de l'événement à un moment et dans un lieu donnés. Les témoins assurent le lien entre présent et passé et attestent du passé. Quel que soit le sens construit par la juxtaposition de documents, quel que soit le récit ainsi obtenu, le film s'inscrit d'office dans la réalité ou dans plusieurs réalités, sans qu'il ait besoin de l'annoncer par un moyen technique quelconque. De plus, dans Le Chagrin et la Pitié, les archives allemandes, non traduites mais sous titrées,

ajoutent encore à l'effet de réel en plongeant le spectateur dans un contexte et une ambiance qui le transportent dans une réalité temporelle; aussi le spectateur est rendu acteur de cette réémergence du réel, car il s'identifie à l'interviewer, dont le point de vue domine le film. Ce type de film donne donc l'impression d'un retour sur la société par elle-même, sur les faits dont elle est à l'origine, sur l'histoire des hommes par les hommes.

Français, si vous saviez fonctionne exactement sur le même schéma que Le Chagrin et la Pitié, mais le récit est pris en charge partiellement par la voix hors champ d'un narrateur omniscient qui confirme l'attestation déjà proposée par la construction filmique; de plus un carton annonce une date en introduction: *janvier 1975, 30 ans*, ce qui accorde à ce film une valeur commémorative, contribue à le fixer dans un présent dont la signification devient fonction du passé.

Granier-Deferre ne cherche pas à inscrire Le Train dans le réel, fiction qui propose l'étude comportementale de personnages, d'une société microcosmique qui n'a de rapport au réel que des repères temporels: le film commence en 40, durant l'exode reconstitué par la fiction, mais cette reconstitution, perçue comme telle par le spectateur, ne suffit pas à produire un effet de réel, et le drame intime qui se joue entre les deux personnages, tient la place centrale du film sans que la tragédie collective, qui se déroule parallèlement à huis clos, trouve un véritable ancrage dans le réel, ce qui confère à la fiction une dimension psychologique qui met en valeur son dénouement.

Judith Therpauve se définit lui-même comme un film idéologique qui pose le problème de la relation entre pouvoir et liberté de la presse. Le sujet inscrit dans l'environnement social de 1978, temps de réalisation du film, présente des constantes qui permettent au récit de s'ancrer dans une temporalité absolue, donc d'être de tous temps. Cette idéologie est donc considérée par le spectateur comme actuelle et réelle, quelle que soit l'époque à laquelle il voit ce film, d'autant qu'il semble se démarquer du passé et des valeurs qui lui sont attachées et qui commencent à lasser les jeunes générations. Rien ne nécessite donc de le rattacher à une histoire réelle.

Il en va de même pour Escape to Victory qui, contrairement à Judith Therpauve toujours d'actualité, affiche sa forme fictionnelle afin que le spectateur saisisse les valeurs qui s'en dégagent. La seule illusion de réel qui entoure ce film est la représentation de la résistance parisienne qui construit la relation entre le fictionnel allégorique et le réel afin que les valeurs résistantes soient mises en évidence au profit de l'ensemble des Français et des générations présentes et futures.

The big red One s'insère dans une réalité spatiale à l'aide de cartons qui précisent les différents pays traversés par les soldats américains, l'Afrique du Nord, la Sicile, Omaha Beach, la Belgique et la Tchécoslovaquie, pays qui furent le théâtre de combats décisifs pour la libération de l'Europe. Cette relation entre des lieux réels et une série d'actions westerniennes ne suffit néanmoins pas à duper le spectateur et à lui faire accepter pour vrais ces actes d'héroïsme qui aboutissent à la victoire de nos héros qui ne rencontrent pas d'ennemis.

Le fait que Papy fait de la Résistance soit traité sur un mode comique exclut une relation directe entre le récit filmique et la réalité, qui détruirait le mode de traitement et l'effet souhaité. Il n'en demeure pas moins que la construction narrative sur deux niveaux de temporalité, qui fait revenir les personnages dans le temps de réception du film, produit un effet de réel qui renvoie le spectateur à l'histoire, donc au réel. Cette technique peut donc être considérée comme un moyen de rappel de la réalité dont l'efficacité est aussi intéressante qu'une volonté d'ancrage dans la réalité par des moyens artificiels qui ne créent pas toujours la relation à l'histoire chargée de donner sa force au film et qui font confondre fiction et réalité, documents et documentaires.

Pour définir le nazisme ordinaire et essayer de communiquer au spectateur les risques qu'il représente encore aujourd'hui par le fait même d'exister, Ophüls se contente de jouer sur les temporalités en faisant intervenir des témoins de différentes époques dans Hôtel Terminus. De plus le film est réalisé au moment où les passions ont été aiguisées par le procès de Klaus Barbie, qui non seulement a fait resurgir le passé, mais qui a mis aussi en évidence les tensions présentes dues aux conjonctures européennes et à la continuité du nazisme. Ce film retrace donc une longue période d'existence du nazisme en mettant bout à bout des témoignages d'anciens résistants et déportés qui ont subi les tortures de Barbie et des témoins allemands anonymes ou non, venus parler de Barbie comme d'un homme ordinaire. Il couvre donc une longue période, de 1942 environ à 1988, et trouve d'emblée sa crédibilité dans la temporalité et la présence à l'image de témoins qui jouent le jeu du réalisateur et qui montrent donc, par leur comportement, leur lâcheté en particulier en ce qui concerne les Allemands interviewés dans la rue, les dangers du nazisme actuel encore sous-jacent. Hôtel Terminus est donc perçu comme un film d'aujourd'hui, qui montre, dans le présent de sa réception, à la fois le passé et le présent et il est accrédité d'office par le spectateur comme document.

Merci la Vie ne peut pas, à cause de la déconstruction de son récit, attester d'une quelconque réalité et utilise des subterfuges, comme celui de la réflexivité, pour placer en parallèle les catastrophes du vingtième siècle, entre autres le nazisme. Le film amène l'idéologie résistante en opposition à ce concept et à l'habitude que les hommes ont de dire oui pour assurer leur tranquillité et éviter la prise de responsabilités. Néanmoins, le film dans le film donne une impression de réel, car il ne triche pas avec le spectateur et c'est ce film là qui permet de définir l'idéologie résistante et qui interroge le spectateur de manière certainement plus efficace que les films qui se veulent messagers de l'histoire et des hommes qui l'ont vécue.

Hôtel du Parc, réalisé quelques années plus tard, retourne vers une tentative d'authentification en utilisant des documents d'archives stéréotypés et connus du spectateur tels que des images de Oradour sur Glane. Or, ce film, pure reconstitution et plagiat des films de montage réalisés en présence de témoins, constitue, par sa forme, une véritable tromperie vis à vis du spectateur. Si aucun carton ne le relie au réel, rien n'annonce non plus qu'il n'est que l'imitation de films antérieurs avec l'aide de comédiens professionnels. Ce film, qualifié de documentaire reconstitué, n'est ni documentaire, puisque aucune des séquences

qui le composent n'a été prise sur le vif ni une reconstitution à partir de documents, mais une constitution de plans fictionnels mis bout à bout, ce qui prouve que la volonté d'ancrage d'un film dans la réalité ne peut attester de la véracité des images et des sons.

Le Bateau de Mariage ne tente pas non plus de reproduire la réalité ou de chercher ses sources dans l'histoire comme de nombreux films depuis les années 70. En tant que fiction il propose une étude psychologique dans un cadre historique approprié à son récit et à l'émergence des valeurs qui vont transformer l'instituteur pour en faire un représentant de la démocratie. L'étude parallèle du Gouvernement de Vichy et de l'exclusion, problème plutôt actuel, ne lui permet d'ailleurs pas de s'ancrer dans le passé uniquement. Si ce film montre la position difficile des fonctionnaires et en particulier des enseignants sous l'occupation, il ne fait pourtant référence à aucune histoire véridique et ne perd pas pour autant de sa force de conviction et de sa véracité.

Boulevard des Hironnelles et Lucie Aubrac n'ont pas la même approche de la relation entre film et réalité ou, tout au moins, entre film et livre de mémoires. Boulevard des Hironnelles, comme Papy fait de la Résistance le fait sur un mode comique, évoque l'avenir de ses héros après le dénouement, effectue donc un prolongement du présent filmique dans l'avenir filmique au moyen des images et du texte; à la fin du film Josée Yanne présente, dans le même plan, l'image du comédien et celle de la personne réelle qu'il a incarnée au moment de la réalisation du film et, en même temps, un carton apporte des informations sur le devenir des personnes après la fin du film: "*Lucie et Raymond Aubrac ont fêté leurs noces d'or le 14 mai 1989, Maurice David, le généreux et populaire roi du pantalon est décédé en septembre 1971, Pascal Copeau, parlementaire après la guerre, journaliste passionné, s'est tué en voiture en 1983, Serge Ravel, l'homme de tous les coups, poursuit à Paris sa carrière d'ingénieur, Jean-Pierre Aubrac, 50 ans, 1,93 m, informaticien, vit à Dakar; des onze membres du Groupe Franc, quatre ont été fusillés par la Milice, deux ont été déportés. Il reste trois survivants. Hélène et Albert Samuel, emprisonnés à Montluc, ont été, plus tard, gazés à Auschwitz, Klaus Barbie, condamné pour crimes contre l'humanité, est décédé en détention à 76 ans en septembre 1991, de mort naturelle. Jean Moulin, alias Max, est mort à 43 ans, suite aux tortures infligées par Klaus Barbie*".

Ce procédé aboutit à une superposition du personnage et de la personne et à une confusion entre le présent de l'un et l'avenir de l'autre; il contribue à un ancrage efficace de la fiction dans le réel, puisqu'il joue davantage sur les personnes connues du public que sur la temporalité ou les événements. De plus ce film, comme Hôtel Terminus, s'inscrit dans le prolongement du retour sur l'histoire amené par le Procès Barbie et profite des passions réveillées par ce procès qui fut le seul du genre depuis la fin de la guerre.

Le film de Berri utilise une technique différente en faisant authentifier le film par Lucie Aubrac qui écrit, après le générique: "*J'ai accepté de donner mon nom à ce film en raison du soutien apporté par Claude Berri à la Fondation de la Résistance*", déclaration qu'elle signe de sa main. Preuve est faite de l'importance de la relation entre réel et fiction quand nous avons pu constater les ennuis causés au couple Aubrac à cause de ce film, tant de la part des historiens que des anciens

résistants, ennuis qui a conduit les deux résistants devant la justice qui devait faire le procès de l'histoire et de ses protagonistes.

Si l'on s'en tient à la chronologie, il est évident que les films d'après guerre, à quelques exceptions près et en particulier pour les films qui sont construits sur le mode du film d'espionnage, affichent la volonté de s'inscrire dans la réalité historique, proche encore du temps de leur réalisation. La plupart utilisent la technique du carton ou de la voix off qui renvoient le plus souvent à des valeurs de liberté, de patriotisme, de grandeur de la France, émanations de la Première Guerre Mondiale. Ces valeurs sont le plus souvent attachées à une résistance réduite à la France Libre et contribuent à rendre hommage à de Gaulle, dont le rôle et le charisme ne se sont pas arrêtés à la fin de la guerre. Ce besoin d'ancrage dans le réel diminue progressivement autour des années 70, quand l'histoire commence à être considérée au passé, dans le présent de réalisation du film; en effet, au fur et à mesure que l'événement s'éloigne dans le temps, qu'il s'enracine dans un passé de plus en plus lointain, la relation avec le réel devient moins crédible et les représentations plus audacieuses, bien que ce constat ne puisse être normatif; de plus le film se tourne de plus en plus vers le présent social, voire vers l'avenir auquel il essaie d'adapter des valeurs issues de faits et de comportements qui tendent vers l'universalité.

Les films de montage, malgré l'effet de réel que dégage leur construction, cherchent une attestation émanant des institutions afin d'officialiser leur réalisation et, de ce fait, leur contenu. Un film réalisé sous l'égide du Ministère de la Guerre ne peut être "que vrai" et cette officialisation ancre le film dans la réalité des événements et des préoccupations sociales de l'époque de sa réalisation. Aussi, cette attestation ajoute à la tromperie, puisque, comme nous l'avons vu précédemment, ces films ne constituent pas une reproduction de l'histoire, mais traduisent les opinions des réalisateurs sur l'histoire:

" Je crains pourtant que ce type de films ne soit très déformant par rapport à la réalité historique qu'ils prétendent traduire. Paradoxe apparent: tous les documents filmés reproduisent fidèlement des séquences documentaires de l'époque, ce sont des sources, au sens historiographique du terme, aussi valables qu'un acte de notaire ou un procès verbal de gendarmerie. Et on pourrait penser que l'historien en serait satisfait. Mais- est-ce là où l'historien retrouve ses propres problèmes - on ne fait ni de l'histoire, ni du cinéma en étant passif devant des sources écrites ou filmées. Il y a avant tout un travail de décantation, de sélection, d'organisation de cohérence qui reste fondamental"¹

De manière générale le cinéma éprouve un besoin d'authentification face à des événements réels fugitifs et éphémères, qui sont, par définition, passés quand le cinéma s'y intéresse. L'ancrage des films dans la réalité est un moyen de combler cette frustration et de donner l'impression d'être malgré tout acteur de l'histoire au moment où celle-ci se met en marche et d'entraîner le spectateur dans cette marche dont il connaît déjà le dénouement. Mais nous avons pu constater à plusieurs reprises que des films de fiction qui ne cherchent pas de lien direct avec le réel par des moyens artificiels proposent au spectateur une réflexion personnelle d'autant plus approfondie que ce dernier peut s'identifier aux

¹ Denis RICHET. Le Cinéma au Service de l'Histoire. Les Cahiers de la Cinémathèque. N° 35,36

personnages des grandes sagas familiales ou des films d'aventures, qui allient divertissement, proximité d'un public large et message social et humain à partir du comportement des hommes acteurs de leur histoire.

*"Avec Ferro une chose était acquise - d'évidence, mais encore ne fallait-il pas la taire -: le film montrait au lieu de décrire et par là permettait de revenir à un état plus innocent de la réalité historique restaurant une fraîcheur du geste et de l'action que les récits et les discours avaient, pour le moins, tendance à estomper. Le passé devenait observable, on constatait de visu le grand nombre de femmes et de soldats dans les manifestations de Pétrograd ou bien les trottoirs vides, les rideaux des boutiques tirés autour des cortèges communistes à Berlin en 1930-32, au contraire les flonflons, les fleurs des nazis, les jeunes filles aux fenêtres. Ceci est d'un intérêt évident mais les images pourraient être fixes: le film n'est qu'une succession de photographies. L'étude en revanche des films de fiction telle que l'a esquissée Marc Ferro, tient compte du récit, de sa progression et de sa continuité, mais reste alors littéraire, faisant presque l'impasse sur les images. Elle pourrait être menée sur le texte du scénario. De plus, son but est de renvoyer à l'extérieur du film, de guetter, de surprendre des témoignages involontaires sur l'époque, la société, des lapsus, étant entendu que le contenu du film le dépasse toujours (ne serait-il pas plus raisonnable pour ne pas laisser filer le vif de la problématique de dire, après Christian Metz, que si le cinéma est un langage- un système de signes - le signifié excède le signifiant?) Tout cela repose sur le postulat de la latence de l'idéologie, derrière le voile. Le film révèle malgré lui, presque amorphe. Il renvoie aux particularités du contexte historique dans lequel il a été produit qui, à son tour, explique la production de l'œuvre."*¹

C'est en ce sens que les fictions qui prennent la résistance pour cadre au déroulement du récit filmique transmettent un message visuel et auditif, puisque les dialogues se chargent du message, généralement social, et de la relation affective au spectateur, sans avoir besoin de s'ancrer dans une réalité qui finit soit par devenir elle-même fictionnelle, soit par nuire à l'effet de réalisme qu'elle dégage et à l'état communicationnel et onirique qu'elle établit avec le spectateur.

¹ Christian JOUHAUD. Le Cinéma au Service de l'Histoire. Les Cahiers de la Cinémathèque. N° 35;36

8. Le film de résistance comme lieu de création du héros

"Entre la vie d'un personnage et sa consécration finale, c'est le temps d'un purgatoire" dit Pierre Nora.¹ En effet le héros est créé par le film qui transforme le personnage de départ par la somme des actions auxquelles ce dernier va prendre part et qu'il va dominer. Le scénario a donc pour mission de créer le héros qui, par définition, et en fonction du courant social, est attaché à la résistance. C'est ce "purgatoire" qui lui accordera son statut: il ne sera en effet adopté comme tel par le spectateur que quand il aura franchi un certain nombre d'obstacles et en sera sorti victorieux; donc, comme nous l'avons vu précédemment, la force de sa représentation sera fonction de la puissance de l'opposant, en l'occurrence de l'image donnée des Allemands.

D'autre part le héros est déterminé par le spectateur en fonction du ou des personnages auxquels il va pouvoir s'identifier. L'être humain s'est, de tous temps, construit des héros, reflets de l'homme transcendantal, en qui chacun voudrait se reconnaître.

*"Un personnage est une sorte de piège à cristallisations, élément indispensable d'une série de transferts et de relais de type essentiellement émotionnel. Le rôle du cinéaste est ainsi de créer des mécanismes de fascination chargés d'aliéner, une heure et demie durant, la liberté du spectateur. Le mot fin est la clôture institutionnelle de cette fascination et, parfois, dans les œuvres dites ouvertes, son prolongement sur le plan affectif, ou moral, ou strictement interrogatif"*².

Donc le personnage doit réunir un certain nombre de qualités qui vont lui conférer la force nécessaire pour éveiller un sentiment de protection chez le spectateur; or le contexte de la résistance est d'autant mieux adapté à ce schéma que le héros sera chargé de transmettre les valeurs issues de la résistance, tâche que seul un personnage positif peut assumer.

Nous allons donc voir comment le film construit son héros et quel statut ou quelle fonction il lui confère en essayant de dégager les raisons pour lesquelles le spectateur s'y identifie facilement, relation qui fera de la résistance un modèle comportemental et un ensemble d'actions héroïques qui divisera et divise encore la société française. Nous essaierons de déterminer aussi la place du héros dans le film et sa relation avec les autres personnages.

Correspondant 17 présente Jones, presque au début du film, comme un jeune journaliste dynamique et c'est son patron qui détermine sa qualité de héros en lui confiant une mission que nul autre n'est capable de remplir et en soulignant, qu'en tant qu'Américain, il est porteur de l'espoir que représente l'Amérique pour l'Europe: *"L'Amérique est la seule lumière qui reste au monde; c'est l'unique espoir qui reste au monde. Pour l'Europe il me faut un reporter qui sache dénicher des nouvelles, qui soit capable de découvrir un crime... Car c'est un crime gigantesque que l'on prépare là-bas.."*³ D'emblée le spectateur sait que

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997

² André FIESCHI. L'Irréel du Présent. Cahiers du Cinéma n° 197

³ Extrait du dialogue filmique: Correspondant 17

Jones est un homme professionnellement supérieur à ses collègues et qu'il va réussir pour donner au film sa raison d'exister. De plus le journaliste est confronté à une organisation puissante, qui met sans cesse sa vie en péril, mais son courage et son ingéniosité ont raison du réseau d'espionnage ennemi. Aussi le récit l'oblige à s'opposer au père de la jeune fille qu'il aime, situation dramatique qui amène Carol à se séparer de sa famille pour aller vers Jones, démarche qui lui assure aussi un statut d'héroïne "de second plan". Le personnage qui côtoie le héros, partage ses idées et le soutient dans ses actions est non seulement adjuvant dans le déroulement narratif, mais participe aussi de la construction du manichéisme présent dans ce type de film. Enfin il revient au héros l'honneur de transmettre le message patriotique destiné au peuple américain, c'est à dire d'assurer la propagande, objectif du film, afin que l'Amérique se décide à entrer dans le conflit. Jones est donc entièrement porteur du récit et se confond avec l'instance dirigeante du film, particulièrement avec le réalisateur.

La mission que Thorndyke s'est fixée dans Man Hunt suffit à déterminer son statut; il avait décidé, seul, d'abattre Hitler à la veille de la guerre, geste qui aurait évité la Deuxième Guerre Mondiale. Il est donc considéré comme héros dès le début du film et les aventures qu'il va vivre vont le confirmer dans son rôle. Il est pris par des nazis sans pitié, toujours filmés en contre plongée, s'évade, réussit à se débarrasser des nazis qui le poursuivent jusqu'en Angleterre, puis saute d'un avion en parachute avec la même détermination qu'au début du film. Lui aussi est chargé de protéger l'humanité grâce à sa force et son opiniâtreté; le spectateur doit lui en être reconnaissant et admirer sa force de caractère. C'est un héros solitaire puisque la fille qui l'avait aidé en Angleterre est morte et c'est donc sur lui que repose tout le récit.

Dans Saboteur Barry Kane, ouvrier dans une fabrique de munitions, est entraîné par le récit dans des aventures qui construisent peu à peu le héros; il est obligé de fuir après avoir été accusé de sabotage et sa lutte forcée contre les espions nazis révèle son courage et son patriotisme, d'autant qu'il s'oppose à la bourgeoisie. Le récit rebondit d'aventure en aventure et chacune contribue à la constitution du héros pour finir par la mort du saboteur qui tombe de la Statue de la Liberté. Cette fin glorieuse fait de Kane un héros unique, malgré les adjuvants proposés par le film, trop nombreux et aux apparitions trop furtives pour bénéficier du même statut. Il a libéré l'Amérique de l'infiltration des nazis et averti du danger qu'ils représentaient pour le monde.

Hang Men also die propose une construction un peu différente du héros; avant le début du film, Svoboda a tué Heydrich et le spectateur le reconnaît immédiatement comme le héros du film. Mais le récit lui fait rencontrer son protecteur, le Dr Novotny qui se trouve mêlé à l'aventure au même titre que Svoboda, qui est chargé de transmettre la morale du film en même temps que le message de mémoire destiné aux générations futures. La caméra souligne d'ailleurs la présence des deux héros, bien que différents dans leur engagement et leur comportement, en les faisant apparaître ensemble dans le cadre, souvent de dos au moment d'actions importantes, lors de l'exécution de Gruber par exemple, afin que le spectateur participe à l'action et s'identifie aux deux personnages. Les différences entre les deux héros, la différence d'âge en particulier, constituent une

complémentarité et une superposition qui les rend indissociables; ils renvoient à eux deux l'image de l'héroïsme: tous deux font preuve de courage, mais Novotny fait preuve de la sagesse acquise par l'âge et l'expérience alors que Svoboda a la fougue de sa jeunesse; le héros est une somme de qualités et ce dédoublement permet une identification plus aisée du spectateur à l'un ou à l'autre des personnages, qui écrasent tous les autres.

Hitler's mad Man qui traite du même sujet, construit ses héros sur le même modèle à ceci près que c'est le déroulement du récit qui transforme Nepomuk, un vieux marginal, en héros. Mais comme dans le film de Lang, c'est Karel, le jeune, qui est à l'origine du cheminement psychologique et politique du plus âgé. Dès le début du film, Karel est présenté comme un battant, meneur de groupe qui persuade les habitants du village qu'il faut résister contre l'occupant nazi, présenté comme une horde de tortionnaires et de destructeurs, montrés généralement en contre plongée. Nepomuk est un homme simple qui vit en retrait de la société; l'un symbolise l'engagement politique et intellectuel, l'autre la passivité qui touchait une grande partie des villageois de l'époque. Le film permet de montrer au spectateur de 1942 que le héros peut être l'un et l'autre à la fois. La fiancée de Karel toujours présente lors des actions dangereuses n'est pourtant pas reconnue par le film comme héroïne, car elle n'a pas d'ascendant sur les autres personnages. Mais la différence fondamentale avec Hang Men also die est la mort des deux héros; certes la fiction l'exige puisque le film est réalisé d'après une histoire véridique où le village de Lidice et ses habitants disparaissent. La mort des héros que le film a mis quatre-vingt cinq minutes à construire aboutit au néant, à une sorte de mort de la fiction. Mais en même temps cette mort sert les héros qui chantent l'hymne national lors de leur exécution et c'est cette image qui reste ancrée dans l'esprit du spectateur, l'image d'un dernier acte d'héroïsme avant que tout soit rayé de l'écran comme le village de Lidice l'est de la carte.

To be or not to be confère au héros un statut un peu particulier en jouant sur la confusion entre comédiens et personnages fictionnels perçus comme réels par le spectateur. C'est aussi parce qu'ils sont comédiens que ces personnages pourront devenir des héros, et en particulier Joseph Tura aidé par les circonstances et peut-être aussi parce qu'il était à Londres au début du film et au début de la guerre et que la relation avec la résistance était aisée en 1942. Le double jeu des personnages amène l'héroïsme de Tura à deux niveaux: d'abord il devient résistant, risque sa vie, mais il gagne grâce à ses dons de comédien qui semblaient discutables au début du film. Il gagne donc sur les deux plans et s'assure, à la fin du film, une vie confortable en donnant l'impression du devoir accompli. L'héroïsme est ici associé à l'ingéniosité du comédien face à des Allemands ridicules et crédules, mais le traitement comique du film estompe cette infériorité attribuée à l'ennemi. Sans l'ensemble de la troupe, Tura ne pourrait pas réussir, c'est pourtant lui qui dirige les opérations, qui a été le premier mêlé aux exactions du traître et c'est lui à qui le spectateur accorde le statut de héros.

Desperate Journey fonctionne sur le schéma classique de la construction du héros d'aventure. Les cinq hommes sont présentés dès le début du film comme des soldats intrépides, décidés à aller jusqu'au bout de leur mission. La

succession des actions périlleuses auxquelles ils participent ainsi que leur réussite quasi totale leur confère, dès le sabotage de l'usine, le statut de héros. Ils sont intelligents et courageux et le spectateur sait qu'ils réussiront tout ce qu'ils entreprendront. La mort de deux d'entre eux a peu d'incidence et ne déplace pas la reconnaissance des héros par le spectateur: les morts n'acquièrent pas de qualité supplémentaire parce qu'ils sont morts en se battant contre l'ennemi, mais sont assez vite oubliés par le public captivé par la suite des aventures des trois autres aviateurs et ces derniers, qui réussissent à regagner l'Angleterre en volant un avion, restent les héros à part entière et rendent un hommage total aux soldats de la RAF.

Dans Casablanca Lazlo apparaît sous les traits du héros dès le début du film; son apparence physique en est probablement la raison: jeune et bel homme, il porte un costume blanc, est accompagné d'une jeune et jolie femme, ce qui donne au couple une allure bourgeoise et quand on apprend que Lazlo est un chef résistant et qu'il est venu récupérer des lettres de transit, on sait qu'il occupera une place centrale dans le récit. Pourtant, c'est Rick qui, par l'abnégation dont il fait preuve en aidant le mari d'Ilsa, possède les qualités généralement attribuées au héros. Mais Lazlo fait partie de ces gans qui savent s'imposer par leur charisme et leur charme; de plus il manifeste des qualités patriotiques attendues chez un résistant, l'audace et le goût du risque par exemple quand il fait jouer la Marseillaise par l'orchestre du cabaret. Dans ce film le spectateur est davantage acteur que le récit de la construction du héros et des actions qu'il développe.

Why we fight construit les héros grâce aux oppositions et au montage des documents. Chaque peuple est lié à son passé par son histoire et les légendes qui l'entourent. Les Allemands sont animés par la soif du pouvoir, les Alliés par l'amour de la liberté et les soldats américains apparaissent comme les sauveurs de la liberté et de l'Europe en particulier; ils acquièrent donc le statut de héros et l'image les traite de la même façon que les nazis en gros plans; mais les nazis sont tristes et pensifs alors que les soldats américains incarnent la force et la victoire. Dans ce film de montage à vocation particulière il n'y a pas un héros, mais l'héroïsme est symbole de tout un peuple et de son armée en particulier.

La Croix de Lorraine met en scène un soldat français démobilisé dont l'omniprésence dans les différents lieux utilisés par le film contribue à la construction de l'image héroïque. Il est présent lors de chaque action déterminante et responsable du déroulement narratif. Il décide de s'évader en profitant de la crédulité des Allemands, représentation qui, si elle favorise le début du récit, ne contribue pas à la création du héros puisqu'elle aplanit la force de l'adversaire. Il rencontre par hasard un jeune résistant, événement qui va décider de l'exécution des Allemands par les habitants du village et de l'incendie de leurs habitations. Ce prisonnier ne devient pas héros grâce à ses qualités ou à ses engagements, mais grâce aux hasards de la narration qui donne l'impression que ce personnage est à l'origine d'une résistance organisée. Par contre le jeune résistant, qui semble âgé d'une quinzaine d'années, reste un personnage annexe; il en aurait peut-être été autrement si ce film avait été réalisé en France, où, encore aujourd'hui, on insiste auprès des jeunes générations sur la jeunesse des résistants. Mais le peu de crédibilité que le spectateur accorde à l'ampleur

démessurée des actions dessert aussi la grandeur du héros en minimisant la possibilité d'identification.

Si This Land is mine de Renoir propose plusieurs types d'héroïsme, chacun d'eux est attaché à un personnage particulier, mais c'est le personnage central de Lory qui cristallise le concept d'héroïsme que le spectateur doit intégrer pour accéder à la démarche propagandiste du film.

En effet Paul est présenté dès le début du récit comme un héros qui affronte physiquement les dangers, dont le courage n'a d'égal que la détermination. Le directeur d'école apparaît sous les traits d'un homme intelligent et politiquement engagé, convaincu que la mort pour la Patrie fabrique des héros, concept attesté par le courage et la lucidité lors de son arrestation: *"mais chacun de nous qu'ils exécutent gagne une bataille. Parce qu'il meurt en héros et que l'héroïsme fascine les enfants. Je ne vous demande pas de mourir. Pas tout de suite. Mais si vous pensez à tout ça, cela vous aidera quand nos amis vous rendront visite."*

Par son discours et sa personnalité, Sorel fait figure de maître à penser, représentation perpétuée depuis l'Antiquité, et à ce personnage faisant autorité que le film confie le rôle de construire le héros et personnage central, Lory. Albert Lory, personnage ordinaire au début du film, étouffé par sa mère, est effectivement transformé par le récit filmique, grâce à la répétition, sous des formes différentes, de l'idéologie résistante, si bien, qu'à la fin, ce personnage héroïsé par sa propre évolution, devient à son tour porte-parole de cette même idéologie: *" je sais que pour chaque Allemand tué, beaucoup de citoyens innocents sont exécutés. Mais l'exemple de leur héroïsme est contagieux et notre résistance grandit. Il est facile aux pays libres de parler d'héroïsme, mais il est difficile d'en parler ici, notre peuple mourant de faim. La vérité est que plus nous avons faim, plus nous avons besoin de héros. [...] Bien que le sabotage accroisse notre malheur, il écourte notre esclavage. "*

La lecture de la Déclaration des Droits de l'Homme ponctue la transmission des idéologies: *"ils brûlent les livres, mais ils ne brûleront pas nos mémoires"* et le *" au revoir, citoyens!"* de la part de Lory à ses élèves lors de son arrestation parachève l'image du héros en mettant en évidence sa détermination et son esprit de sacrifice. L'image du héros est d'ailleurs perpétuée par Louise, qui, après la fin du film, continue la lecture de la Déclaration des Droits de l'Homme. tout au long du film Lory est peu à peu animé des qualités intellectuelles, puis physiques du héros et il est présenté comme sauveur des libertés de la Patrie, comme modèle pour chacun des spectateurs.

Dans Salute to France Jacques, présenté dès le premier plan, domine entièrement le récit qui lui accorde la possibilité d'incarner différents personnages, dont la superposition renvoie à l'image de la France. Jacques à lui seul construit donc une allégorie qui associe la vie traditionnelle des Français, l'actualité mêlant l'image de Pétain et celle de de Gaulle, un retour à la Première Guerre Mondiale, l'incarnation de la résistance et de la France, un porte parole qui appelle les autres pays à l'aide. Jacques représente le Français idéalisé, telle que l'était et l'est encore la France à travers la résistance et les valeurs développées par la Révolution. Ici le héros n'est pas construit grâce aux épreuves

qu'il est capable de dominer, mais à la place que lui confère le récit qui construit à travers lui une image de plus en plus forte de la France.

Neal est lui aussi présenté dès le début de Ministry of Fear. Et comme Kane dans Saboteur il est mêlé malgré lui aux activités d'un réseau d'espions nazis. C'est donc la puissance de l'ennemi, le fait que, comme Kane, il soit opposé à la bourgeoisie, les risques pris, accentués par les jeux d'ombre et de lumière qui construisent peu à peu le héros; mais c'est un héros sans idéal, son seul objectif est de gagner comme celui du film est de montrer les dangers du nazisme. Le héros naît donc de la force de l'ennemi et des risques qu'il représente pour l'Amérique. Neal se présente donc à la fin du film comme l'unique sauveur du pays qui doit lui en être reconnaissant.

Dès l'évasion du bague, Matrac prend la direction du groupe de bagnards dans Passage to Marseille; c'est donc un homme respecté par ses camarades et aussi par le spectateur, qui lui accorde d'emblée sa confiance et son attention. C'est lui aussi qui est à l'origine du détournement du bateau, en s'opposant à l'équipage, envoyé de Vichy. Dès ce moment il acquiert le statut de résistant et de rebelle, appuyé par les dialogues qui explicitent son engagement: "*je hais les nazis, je suis patriote.*"¹ Il remet en cause la politique de la France en accusant Daladier et en revenant sur les Accords de Munich, ce qui accorde au personnage une dimension intellectuelle qui contribue à sa reconnaissance par le spectateur. Enfin il participe à des missions périlleuses dans lesquelles il va trouver la mort. Si la mort du héros est aussi la mort de la fiction, cette mort n'est pas vaine, puisque Matrac est chargé par le récit de transmettre à son fils et aux jeunes générations le message des résistants, à savoir qu'il est mort pour que l'humanité vive enfin libre. Ce message assure symboliquement le passage entre les générations et en même temps la continuité du récit dans l'imaginaire du spectateur. Matrac est donc présenté comme un héros solitaire, à qui son fils est censé succéder, les autres personnages adjuvants n'étant là que pour mettre en valeur ses qualités.

Comme Why we fight, la Bataille du Rail met en évidence ses héros grâce aux oppositions et au montage, bien qu'il ne soit pas un film de montage. L'ensemble des personnages qui incarnent les cheminots résistants sont considérés comme une image globale de la résistance, ceci grâce à l'idéal commun qu'ils partagent et à la force qui naît du groupe. Si le film n'utilise pas d'images d'actualités pour montrer la force de l'ennemi, il inclut des séquences fictionnelles, telle l'exécution des otages, qui produit un effet semblable à l'insertion de documents. Le récit est construit sur l'opposition permanente entre les résistants et les Allemands et sur un rapport de forces qui sera favorable aux cheminots. Ce procédé permet au spectateur de considérer les gagnants comme les héros du film, sans qu'un personnage particulier soit mis en exergue. Bien qu'il soit plus difficile au spectateur de s'identifier à un groupe, d'autant plus qu'il est constitué par des rapports professionnels, ce film est resté un film culte de la représentation de la résistance auquel fut accordé une crédibilité historique, peut-être précisément, parce qu'il ne construit pas de héros unique.

¹ Extrait du dialogue filmique: Passage to Marseille

Les Maudits commence avec la réquisition du docteur par les nazis et cette première action a déjà héroïsé le médecin, car la construction du récit, en huis clos, ne propose plus d'autre occasion au personnage de se surpasser. Il est désormais seul face à ses ennemis et, pour que le récit reste crédible, il ne peut tenter que des actions de déstabilisation, telles que faire courir le bruit de la propagation d'une épidémie. Ce sont les circonstances et en particulier la discorde qui règne dans un groupe où chacun veut sauver sa vie, groupe qui est de toute façon condamné à disparaître par le récit. La disparition progressive de l'ennemi contribue à l'héroïsation du docteur qui est le seul rescapé, sauvé par les Américains. Ici encore le héros est isolé, le récit ne lui accorde quasiment pas d'adjuvants et le place, seul, contre un bloc d'ennemis d'autant plus redoutables qu'ils n'ont plus rien à perdre.

Clément utilise un procédé différent pour Le Père Tranquille. M. Martin est, au début du film, un homme "ordinaire" que le récit héroïse peu à peu en nous faisant découvrir l'opposition entre son apparence extérieure et l'importance de ses responsabilités au sein de la résistance. Ce procédé permet au film d'accentuer la représentation de la clandestinité tout en laissant régner une atmosphère lourde où le danger reste implicite. De plus le spectateur, qui en sait davantage sur la vie de M. Martin que sa propre famille, devient complice de ce dernier, partage ses inquiétudes ainsi que son statut de héros; l'identification est donc totale: Martin protège sa famille, mais expose le spectateur. Le va et vient entre le spectateur et la diégèse procède de l'héroïsation du personnage. A la fin du film le fils Martin rejoint le maquis par idéal patriotique et partage, avec son père, l'admiration du spectateur; ce dénouement, qui propose un type de héros secondaire, permet de mettre en évidence deux aspects à la fois opposés et complémentaires de la résistance pour en donner une représentation plus complexe et moins manichéenne.

Au Cœur de l'Orage procède comme Why we fight et La Bataille du Rail; la résistance est incarnée par le maquis du Vercors, c'est à dire par un groupe indissociable; les hommes qui le composent sont implicitement tous des héros, puisque partie intégrante du groupe, mais n'apparaissent à l'écran qu'au nom de l'ensemble des résistants. De plus le spectateur est averti dès le début par un carton que le film traite de l'héroïsme, met en scène des héros véritables puisqu'il est construit à partir de documents réels: "*ce film n'est pas l'exploitation romancée de l'héroïsme et de la mort*"¹. La mort devient donc synonyme d'héroïsme et une voix off ne cesse de le rappeler tout le long du récit en prenant à témoin le spectateur qu'elle pousse au respect et à l'admiration: "*Souvenez-vous de cet hôpital, de ces infirmiers! Nous les retrouverons tout à l'heure, fusillés par l'ennemi*"². Les documents d'actualité viennent attester cette perception de l'héroïsme et le procédé d'héroïsation ne relève pas ici de l'identification du spectateur, qui ne peut se retrouver ni dans un groupe, encore moins dans des individus qui semblent avoir choisi la mort pour être considérés comme des héros. Contrairement aux films où la mort du héros signifie aussi la mort de la fiction et afflige le spectateur, la mort est présentée ici comme un moyen

¹ Extrait du carton de présentation: Au Cœur de l'Orage

² Extrait du dialogue filmique: Au Cœur de l'Orage

transcendantal de dépassement de soi-même, qui, en forçant l'admiration, conduit à l'état de héros.

Retour à la Vie présente des situations qui font essentiellement appel à l'affectivité du spectateur et le récit laisse à ce dernier une certaine liberté pour choisir ses héros, parce qu'il nuance et tente d'expliquer les comportements de ses personnages, tout en prenant parti pour ceux qui font preuve de certaines qualités humaines. Mais ces valeurs ont évolué avec le temps et les personnages qui furent considérés comme des héros par le public de 1949 ne sont peut-être plus les mêmes aujourd'hui.

Le Retour de Tante Emma pousse systématiquement le spectateur à héroïser le seul personnage que l'image ne montre pas: tante Emma. Elle rentre de déportation et subit la cupidité de sa famille; elle éveille donc la compassion du spectateur et "le politiquement correct" impose le respect aux anciennes victimes des camps nazis. Contrairement aux films précédents, le héros ne s'affirme pas par sa force, mais par sa faiblesse et elle est seule, face à l'ensemble de sa famille.

Dans Le Retour d'Antoine, Antoine rentre de la guerre et son statut d'ancien combattant, en particulier en 1949, lui confère le titre de héros puisqu'il a risqué sa vie pour libérer le pays. Mais l'accueil qui lui est fait et les difficultés qu'il rencontre dans sa vie civile retrouvée balaient rapidement l'aura que la guerre lui avait conférée. Ce film amène précisément le spectateur à s'interroger sur l'héroïsme en démontrant que la valeur héroïque est artificiellement construite grâce aux événements et qu'elle est éphémère, totalement dépendante d'un changement de circonstances.

Il est possible que Jean, dans Le Retour de Jean ait été considéré comme un héros lors de la réalisation du film, parce qu'il tue, seul, un tortionnaire de la Gestapo. Mais le récit nuance la portée de cet acte en explicitant le raisonnement préalable de Girard et en présentant l'Allemand comme une victime. Malgré tout le raisonnement de Jean propose deux interprétations possibles de son acte, donc deux possibilités pour le spectateur de considérer l'héroïsme: "*Je veux essayer de comprendre. Qu'est-ce qu'une patrie qui a des écoles de torture? Vous vous êtes mis en dehors de l'humanité. On se retrouve dans notre chère France avec des Français*".¹ Ces considérations justifient l'acte de Girard qui ne peut être interprété comme impulsif ou vengeur, mais taxent aussi ce dernier d'un nationalisme qui place son action au niveau des comportements ordinaires. Girard est probablement un héros en 1949: il est intelligent, propose une analyse intéressante et peu courante pour l'époque de la situation sociale de l'Allemagne et ses considérations nationalistes en font un patriote: à ce titre il est digne d'admiration. Par contre le nationalisme, paradoxalement présenté comme un danger depuis les expériences humaines vécues lors de la Deuxième Guerre Mondiale, ne le place plus aujourd'hui au rang des héros. C'est en cela que le film est précurseur de représentations modernes, tant sur la définition de l'héroïsme que sur les réalités de cette période.

Le Retour de René attribue au personnage le statut de héros dès le début du film, puisque celui-ci est honoré en tant que le 1500^{ème} prisonnier rapatrié. Il est à ce titre décoré par les autorités locales, mais cette cérémonie commémorative

¹ Extrait du dialogue filmique: Retour à la Vie

tourne rapidement au pastiche, quand René se rend compte qu'il a tout perdu. Le décalage entre les deux situations transforme le héros en pauvre homme, redevenu civil, il ne lui reste rien. L'héroïsme ne grandit pas l'homme, d'autant qu'il n'est pas responsable de sa situation, due au hasard. Ici encore le récit se transforme en pastiche de l'héroïsation qui n'est qu'un fait de société et qui n'a pour objectif que de mettre en valeur les représentants bourgeois de la société. L'ancien héros reste seul, face à ses problèmes.

Le Retour de Louis joue sur la notion d'héroïsme à deux niveaux. Au début du film, Louis qui revient du stalag, tant attendu par sa famille, est considéré par le spectateur comme le héros. Il le restera jusqu'à la fin en se plaçant au-dessus des rancœurs stupides et en faisant preuve d'une grandeur d'âme et d'une tolérance peu communes à l'époque: *"J'ai dit à Elsa que, chez nous, les gens étaient plus intelligents. Il y a pire que les guerres, c'est leur stupidité; ça nous a rendus un peu moins bêtes"*.¹ Mais l'évolution des autres personnages, la famille de Louis en particulier, active au sein de la résistance, va les amener peu à peu à supplanter le héros et à occuper la place centrale du récit, grandis par l'effort qu'ils ont fait pour accepter la jeune allemande et abolir le fossé tout récent entre la France et l'Allemagne. L'héroïsme n'est donc pas le fait d'un seul homme et l'image du héros ne s'acquiert pas seulement grâce à la guerre et à la participation du personnage à des actions reconnues comme valeureuses par la société, puisque c'est elle qui fait le héros.

Five Fingers présente Diello, dès le début du film, comme un homme malin et déterminé. En s'opposant aux Allemands, considérés comme crédules, il réussit à leur dérober les plans du débarquement et à les vendre à l'ennemi, non sans prendre de risques. Il acquiert donc le statut de héros par la force de sa position et par sa domination sur l'ennemi; mais un héros ne peut être ni traître, ni malhonnête. Il perd donc sa qualité de héros à la fin du film : en effet il a été payé en fausse monnaie et finit par être arrêté. Victime du récit qui ne pouvait finir que sur un dénouement acceptable et moral, il redevient malfaiteur, ce qui ne gêne pas le spectateur qui ne s'était pas identifié à un personnage amoral.

Dans Un Condamné à Mort s'est échappé, Fontaine porte entièrement le récit; il est donc d'emblée assimilé au héros par le spectateur qui attend de lui qu'il confirme la qualité qu'il lui a attribuée. Nous savons déjà que le prisonnier a été arrêté pour faits de résistance et qu'il a subi la torture, état de fait qui suscite dès le départ l'admiration du spectateur. Mais c'est par l'opiniâtreté, la patience et la témérité qu'il met au service de la préparation de son évasion que Fontaine acquiert son statut de héros. De plus le spectateur met en relation l'objectif de l'évasion et l'appartenance du prisonnier à la résistance pour construire son héros résistant: s'il s'évade, c'est pour regagner la résistance et se mettre au service du pays alors que rien dans la narration ne le laisse entendre. C'est un homme qui a toutes les qualités du résistant, c'est un héros solitaire qui prend tous les risques pour la liberté de son pays et le film fonctionne en effet sur le suspense qui entoure la réussite ou l'échec de l'évasion. Les autres personnages sont quasi inexistantes.

¹ Extrait du dialogue filmique: Retour à la Vie

La Chatte et La Chatte sort ses Griffes font de Cora le héros à part entière. Elle est vouée à l'héroïsme dès le début du récit, d'abord parce qu'elle est femme de résistant et qu'elle protège son mari. C'est une femme forte, jeune, jolie et dynamique: elle possède toutes les qualités qui transforment le personnage en héros. Les deux récits emmènent Cora dans des aventures quelquefois rocambolesques, fondées sur la prise de risque afin que la jeune femme s'impose définitivement comme héroïne résistante. Elle se sort des situations les plus difficiles pour atteindre son objectif: se faire enfin reconnaître comme résistante à part entière. Elle sait jouer sur ses qualités de femme, mais sait aussi se comporter comme un homme. Elle suscite l'admiration, représente un idéal qui renvoie au spectateur l'image dont chacun peut rêver, domine les hommes du groupe et les protège, reste modeste et simple. Les résistants qui l'ont accompagnée dans le péril des actions et qui l'ont soutenue restent des personnages de second plan et le récit n'a fabriqué qu'un seul héros qu'il a perfectionné pendant 207 minutes pour qu'il atteigne son apogée avec le dénouement.

Marie Octobre construit aussi un héros féminin; Marie apparaît aussi au début du film comme une femme déterminée, mais le sentiment qui guide ses actes est la vengeance. Elle se mesure à cinq hommes, anciens résistants, bourgeois et parvenus, auxquels le récit n'accorde aucune complaisance. Ils sont lâches, s'accusent mutuellement des pires ignominies, essaient d'échapper à ce tribunal en se soutenant mutuellement, chacun doutant de l'autre. Cette atmosphère confère à Marie une sorte d'aura qui fait oublier au spectateur le motif de ce huis clos et qui conserve à cette femme la place centrale du film. Il faut ajouter que son désir de vengeance n'a d'égal que l'amour qu'elle portait à Castille, trahi par un homme du réseau et que l'amour justifie son comportement, d'autant qu'en 1959, les rancœurs ne sont pas éteintes. Ce film, calqué sur le modèle de la tragédie classique, fait de Marie le héros et la victime. Le dénouement fait d'elle une criminelle, mais le fait qu'elle se rende volontairement à la police permet au spectateur de s'identifier à un personnage honnête, qui n'a fait qu'amener un lâche et un criminel à se dénoncer et qui a contribué à l'épuration de la société. Enfin elle a gagné, seule face à cinq hommes odieux et elle a eu le courage d'affronter la réalité alors qu'elle avait décidé du dénouement dès le début du récit, qu'elle maîtrise entièrement.

Avec Les Honneurs de la Guerre nous retrouvons une représentation plus mitigée de l'héroïsme. Aucun des deux camps opposés ne bénéficie d'une quelconque supériorité au début du récit: les Allemands, fatigués, attendent le moment de la reddition, les Français fêtent la victoire. Les opposants s'observent quand l'arrivée d'un capitaine allemand, qui ne veut pas se rendre aux résistants, vient perturber le cours du récit. Les résistants, qui se trompent sur les intentions des Allemands en position de repli, sont prêts à déclencher à nouveau les hostilités. La situation repose sur un malentendu qui n'avantage aucun des deux camps, à la fin du film, une voix hors champ que le spectateur peut attribuer à un des résistants, vient transmettre un message destiné à perpétuer la mémoire et les valeurs issues de la résistance, à cultiver le respect envers les victimes qui ont donné leurs vies pour la France. A travers cette voix, la résistance domine le film

et c'est à ce titre qu'elle prend la place du héros, mais d'un héros implicite, allégorique qui justifie le récit tout en donnant de l'héroïsme une conception proche de celle de Cayatte dans Retours à la Vie. Le héros n'est ni gagnant, ni perdant, c'est un phénomène social; il aide la société à retrouver son identité et les valeurs mises en évidence par la résistance l'y aident. Nous pouvons d'ailleurs constater que les films réalisés autour des années 60 proposent déjà une vision moins caricaturale du héros et qu'un tournant s'amorce, de façon générale, quant à la représentation de l'héroïsme, comme nous l'avons déjà constaté ultérieurement quant à la représentation globale de la résistance. Héros et résistance sont donc étroitement liés, même si le rôle attribué par le récit au héros dépasse celui que le film confère à la seule résistance et aussi le complète.

En revanche, Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, film américain, revient à une représentation plus catégorique du héros. Le récit accorde à Julio la possibilité d'être élevé au rang de héros grâce aux actions qu'il accomplit dans la résistance par amour pour Marguerite. Le mari de celle-ci, chef local de la résistance, s'efface, malgré les tortures qu'il subit, au profit du jeune aventurier qui mêle deux enjeux, celui de sa réussite et du dépassement de soi-même grâce à la résistance et celui de la conquête de l'être aimé. L'amour sans bornes qu'il voue à Marguerite lui accorde les qualités nécessaires pour qu'il se distingue dans la résistance et offre sa vie à la fois à la France et la femme aimée: il est jeune et beau, riche, téméraire, capable de s'opposer à sa propre famille, allant jusqu'à tuer son cousin, va jusqu'au bout pour prouver son amour. Comme Marie Octobre ce film relève de la tragédie classique, où le héros meurt pour l'être aimé, où le sacrifice est total. Le spectateur s'identifie totalement à un homme comme Julio, qui symbolise l'abnégation de soi, l'amour total, qui apporte le rêve à travers une forme prisée du spectateur, celle des grandes sagas. La mort du héros peut prendre ici deux significations; elle coïncide avec la fin de la fiction, donc signifie aussi la mort du film, mais la mort de Julio n'a en fait rien à voir avec la résistance, il est mort par amour et nous retrouvons ici l'image du mythe des amours impossibles, mais aussi, par sa mort, il redonne Marguerite à son mari, qui, lui a travaillé dans l'ombre pour la résistance. La mort du héros dégage en même temps la morale du film et en constitue la seule issue possible.

Les Maudits, comme Marie Octobre, se déroule dans un huis clos dont le but est d'opposer des personnages, dont l'un est promis à la mort. La situation renvoie donc les invités au repas d'anniversaire l'un contre l'autre et seul, l'un d'entre eux pourrait désigner le héros. La résistance devient alors l'enjeu de la construction du héros, mais il est impossible au spectateur de savoir si l'un d'eux est sincère, puisqu'ils s'accusent mutuellement et que le récit ne confirme, ni n'infirme leur situation. Cette confusion fait émerger un personnage: le capitaine SS, dont le comportement ne varie pas et qui devient donneur de leçon: *"c'est un honneur de se sacrifier pour ses camarades... Je ne suis pas un barbare, je respecte les lois de la guerre; je suis un soldat au service de l'ordre"*.¹ Même s'il est difficile au spectateur de s'identifier à un SS, la situation propose des interrogations et en 1964, on a déjà pris un certain recul face aux événements de cette période. Sans penser que l'identification du spectateur à un capitaine SS puisse être totale, nous

¹ Extrait du dialogue filmique: Le Repas des Fauves

pouvons imaginer que certains puissent trouver en cet homme certaines caractéristiques de l'héroïsme, d'autant qu'il domine le récit, puisqu'il est seul maître de la situation. Il incarne donc la puissance et la volte face effectuée à la fin du film le rend beaucoup moins antipathique. Malgré tout, le suspense et l'étude psychologique combrent le manque d'héroïsme.

Dans Le Franciscain de Bourges le doute n'est pas permis sur l'identité du héros. Même si le spectateur peut penser au début du film que les deux jeunes résistants vont jouer ce rôle, Alfred apparaît rapidement pour imposer son charisme et son amour d'autrui. Bien qu'il soit allemand et religieux, le spectateur s'identifie facilement à ce jeune homme doux qui n'a d'autre but dans la vie que faire le bien, même si la situation peut sembler grotesque et peu crédible; en effet le suspense et l'opposition entre ce religieux allemand et ses concitoyens brutaux mettent un voile sur le manque de crédibilité du récit. En outre un spectateur croyant, pour qui la religion n'a pas de frontière, peut tout à fait adhérer à l'histoire qui confirme l'héroïsme d'Alfred jusqu'à la fin. Il ne trahit pas les siens et rentre dans son pays avec ceux auxquels il s'est opposé tout au long du film. Il a donc toutes les qualités du héros: il protège les jeunes résistants par sa force morale, par le charisme que lui donne sa foi, il est profondément bon et capable d'une totale abnégation; de plus il est droit et honnête. Déjà Le Repas des Fauves marquait un tournant dans le cinéma qui renvoyait une image moins manichéenne des Allemands, mais le Franciscain de Bourges est totalement novateur et révolutionne l'image traditionnelle de l'Allemand qui n'a toujours pas cessé d'être confondu avec l'ennemi et cette nouvelle représentation marque, avec l'ouverture européenne et la curiosité des jeunes générations ou l'envie de parler des anciens combattants, le début d'un changement de perception des antagonismes et le recul que la société française commence à prendre avec son histoire.

Nous retrouvons avec Paris brûle-t-il une construction narrative qui, comme dans les films de montage ou la Bataille du Rail ne met pas un héros en évidence, mais un groupe de résistants, procédé qui permet aussi d'insister sur l'union de la résistance et l'importance de la France Libre. Le récit place les actions au service des résistants et procède à leur héroïsation bien que Choltitz apparaisse humainement proche du spectateur; mais ce dernier conserve un rôle suffisamment passif pour ne pas supplanter les résistants. Mais les actions résistantes et leur préparation sont le fait d'un groupe, permettent de placer de Gaulle au centre des discussions à travers le CNR et aboutissent à la libération de Paris; lors de la représentation des différentes actions, le film met en œuvre un éclairage successif des différents résistants, groupes ou individus, mais cette technique est insuffisante pour fabriquer des héros, car le happy end n'est pas le fait d'un personnage en particulier. Comme dans Au Cœur de l'Orage ou Paris brûle-t-il c'est la résistance que le récit héroïse pour l'ensemble de ses actions et le rôle qu'elle a joué dans la libération de Paris. Mais cette conception de l'héroïsme n'apparaît pas avec la même force car le spectateur ne s'identifie pas à un seul personnage, mais à tous, successivement.

L'Armée des Ombres commence avec l'évasion de Gerbier après avoir été arrêté comme résistant en vue d'un interrogatoire. Un personnage qui s'évade de

la Gestapo lors des premières minutes du film est d'emblée considéré comme le héros par le spectateur qui s'identifie à lui immédiatement. Ensuite le récit se charge d'ancrer le personnage en dégageant l'importance de ses responsabilités au sein de la résistance et en exposant ses qualités: par sa force de caractère et de décision, il protège le groupe; c'est un homme d'action, réfléchi et calculateur, il suscite l'admiration du groupe et de ses supérieurs, donc celle du spectateur, de plus il traverse avec succès toutes les épreuves que le récit lui impose. Sa respectabilité lui accorde la protection à la fin du film et ses compagnons, adjuvants pour le récit, n'ont pour fonction que la mise en valeur de Gerbier. Le film ne fait pas mourir son héros à l'écran et le spectateur en conserve donc l'image ; mais la mort hors champ et hors temps filmique, annoncée par un carton, procède d'une valorisation du héros, sans tuer la fiction, et fournit à l'imaginaire du spectateur la possibilité de construire à son héros une autre vie entre la fin du film et la mort de ce dernier.

Dans Les Patates le processus d'héroïsation fonctionne sur un schéma simple: le spectateur éprouve rapidement de la compassion pour Clovis en prise à des difficultés matérielles dues à l'Occupation; la présence à l'écran de sa femme et de ses enfants rendent encore plus crucial le manque de nourriture et la compassion du spectateur se transforme en admiration pour cet homme ingénieux, capable de prendre des risques pour protéger sa famille de la faim. De plus sa réussite éveille la jalousie de ceux qui sont moins débrouillards et moins téméraires; cette opposition entre Clovis et les habitants du village décuple encore le mérite de cet homme simple auquel tout spectateur, et en particulier celui qui a vécu cette époque difficile, peut s'identifier. Et la représentation des difficultés quotidiennes et de l'approvisionnement en nourriture n'est pas anodine, puisque l'ensemble des Français étaient concernés par ce problème, beaucoup plus que par un engagement politique ou social et si ceux qui réussissaient à se débrouiller étaient jaloués, c'est qu'ils étaient admirés. Donc la reproduction fictionnelle de cette situation crée facilement un type de héros qui n'a peut-être pas l'envergure des grands héros de la résistance qui donnent leur vie pour la Patrie, mais qui reste plus proche d'un large public.

Le Chagrin et la Pitié, comme les autres films de montage, ne construit pas de héros, il donne à voir les héros préalablement fabriqués par les médias et la société dans un espace public de plus en plus élargi, il les met en valeur et leur accorde la place que la société leur a conférée. Cette place honorifique qui leur est attribuée tient d'une volonté délibérée du réalisateur, mais aussi de l'opposition entre résistants et collaborateurs qui ne peuvent pas exister dans le film en tant que porte parole, puisque la parole ne leur est pas donnée. Ce sont donc des témoins qui se contentent d'être présents à l'image et de répondre dans le sens des questions posées, mais ils ne s'expriment pas. Les héros de la résistance s'imposent donc facilement, puisqu'ils se sont présentés comme tels et que le film les impose comme tels, personnes-personnages que le spectateur peut reconnaître et qui créent la confusion entre réel et fiction, car le film les a investis d'un rôle de jeu et de représentation.

Il en est de même pour Français, si vous saviez avec quelques nuances près: le film confère aux collaborateurs un droit d'expression plus large et les questions,

moins orientées, amènent un Français, engagé dans la Waffen SS à dire "*j'ai préféré que mes enfants soient sans mémoire*"¹, paroles qui ont un impact important sur le comportement du spectateur et l'appréhension qu'il a de la collaboration. Le fait que cet homme regrette ses actes en public, qu'il mêle sa famille et sa vie privée ultérieure à ses regrets, éveille la compassion du spectateur. Malgré tout une volonté d'identification totale de ce dernier à ce personnage reste impossible dans ce film dont le récit a pris le parti de faire l'apologie de la résistance et du gaullisme en particulier; mais le sort réservé aux collaborateurs et le temps que le film accorde à la représentation de l'épuration permet des interrogations et empêche les résistants présents à l'image d'obtenir le statut de héros à part entière.

Dans Le Train, le récit déplace la perception de l'héroïsme d'un personnage sur l'autre. Anna, une jeune femme allemande, juive et bourgeoise, que le spectateur reconnaît rapidement comme l'héroïne du film, n'apparaît pas dès le début du récit, mais après Julien, présenté comme un homme du peuple, qui fuit avec sa famille devant l'occupant. En effet Anna fuit son pays, et son passé, rapporté par la propre voix du personnage, suffit au spectateur pour s'identifier à la jeune femme qui a perdu son mari parce "qu'il aimait la liberté"; à partir de ce moment elle est considérée comme résistante et l'admiration qu'elle suscite est d'autant plus grande qu'elle est allemande et juive, donc exposée à tous les dangers. Sa solitude et son courage éveillent rapidement l'admiration et la compassion du spectateur qui s'identifie rapidement à la jeune femme. Mais peu à peu le récit confère à Julien un rôle de protecteur et Anna s'efface progressivement jusqu'à disparaître, seule et abandonnée, à la fin du voyage. Le rebondissement de la fin confirme Julien dans son rôle de héros car, au mépris de sa vie et de celle de sa famille, il accepte de reconnaître la jeune Allemande devant la Gestapo. Il redevient l'homme fort et protecteur, courageux et honnête, Français de surcroît, auquel le spectateur peut s'identifier et à qui il peut attribuer le statut de héros. Des deux héros construits successivement par le film, le public gardera l'image de Julien, d'une part parce qu'il est le dernier, qu'il appartient à la classe populaire et que ses qualités humaines, même si c'est l'amour pour Anna qui fut le mobile de ses actes, en particulier le courage et la force morale le rangent au rang des héros. Cette héroïsation de Julien constitue aussi un hommage à la résistance ordinaire et qui a pu être considérée comme passive, que peu de films mettent en évidence et sur ce plan les héros du Train s'opposent au type d'héroïsme présenté dans les autres films; pourtant les héros sont construits sur les mêmes principes, grâce à l'identification du spectateur aux personnages, mais ne renvoient pas la même image. Ces héros-là semblent même plus vrais, parce que plus proches du public, et ne donnent pas l'impression d'obéir à la volonté d'une société qui ne peut s'empêcher de s'inventer des grands hommes ou d'embellir encore leur image.

Judith Therpauve est désignée, dès le début du film, comme l'héroïne du récit. C'est une femme malheureuse, solitaire, que la narration va transformer en une femme dynamique, tournée vers l'avenir, même s'il lui est difficile de se détacher de son passé de résistante, en une femme qui ira jusqu'au bout de ses convictions

¹ Extrait du dialogue filmique: Français, si vous saviez

et qui défendra la liberté comme elle l'a fait dans le passé. Elle s'oppose au pouvoir et à la forme de dictature passive qu'il instaure, elle se bat pour ses idées politiques qu'elle affiche comme étant de gauche, alors que le gouvernement de l'époque était de droite. Le film associe donc passé et présent filmiques, ainsi il construit une superposition entre les convictions et les valeurs des résistants et l'état permanent de résistance contre le pouvoir en place. Judith incarne toutes ces valeurs, se bat pour les défendre à la fois contre les hommes du passé et ceux du présent et se donne la mort parce qu'elle ne peut admettre son échec, mais surtout parce que ces valeurs sont mortes. La mort de Judith correspond ici à celle de la fiction, plus rien ne peut se passer, pas même dans l'imaginaire du spectateur, puisque le héros est mort. Avec le mot " fin" tout est mort. Le film a détruit le héros qu'il avait construit de toutes pièces parce qu'il ne pouvait plus exister dans sa réalité temporelle, mais cette mort confère au héros, hormis la force qu'il avait acquise par ses qualités et les épreuves qu'il avait dû traverser, une aura et une empreinte dans la mémoire du spectateur qui, en plus de l'admiration dont il fait preuve envers cette femme, l'oblige à s'interroger sur les rapports de force entre le pouvoir et les médias et sur la liberté toute relative dont jouit notre démocratie.

Escape to Victory ne met pas en évidence de héros individuel, mais construit son opposition entre Français et Allemands sur le modèle d'une représentation populaire, un match de football. Les héros seront donc populaires et l'équipe des Français, associée à la résistance locale forme une représentation globale qui permet d'associer le peuple et la résistance dans la construction d'une image héroïque. La représentation héroïque n'est d'ailleurs pas construite sur le schéma habituel; ce n'est pas la somme des difficultés dépassées par les personnages qui aboutissent à l'héroïsation, mais seul le dénouement apporte des éléments en vue de conférer à l'équipe des Français un statut de héros; en effet ces hommes s'imposent devant les Allemands qu'ils ne laissent pas gagner et surtout refusent l'opportunité d'évasion proposée par les résistants. Leur respect des règles, comme c'est l'usage chez les sportifs, leur honnêteté et leur abnégation en font des hommes supérieurs, dignes d'admiration et forts devant l'ennemi; malgré tout le récit ne leur propose pas un rôle de protecteurs. Seul leur comportement les a élevés au rang de héros; mais, parce que le spectateur a plus de difficultés à s'identifier à un groupe qu'à un héros solitaire, cette identification est facilitée par le choix que fait le film de présenter des personnages à travers un sport populaire, procédé adapté au public contemporain de la réalisation du film et au public actuel.

The big red One est un film à la gloire des soldats américains qui se sont battus contre le nazisme, mais qui furent aussi les libérateurs de l'Europe. Le récit met en valeur quatre hommes, mais c'est leur commandant qui bénéficie de la place de héros. En effet ce sergent est presque le seul personnage réellement existant dans le film: il monopolise l'image et le son, prend les décisions que les autres ne discutent pas, participe à toutes les grandes batailles décisives de la libération de l'Europe, se montre intrépide et proche des peuples en détresse, il ne peut pas perdre. Il constitue le type de héros traditionnel, fort et protecteur, proche de l'image du père, personnage central d'une épopée guerrière. Les trois

autres soldats s'effacent à son profit et l'ennemi qui reste implicite lui laisse occuper tout le récit.

Papy fait de la Résistance met en scène un héros moderne, calqué physiquement et psychologiquement sur les héros de séries télévisées. Super-Résistant prend l'apparence physique de Zorro et combat pour les mêmes valeurs, la justice et la liberté. Sa seule apparence physique renvoie le spectateur au concept du héros solitaire, protecteur et invincible, qui émane des vieilles légendes, de Siegfried à l'Homme au Masque de Fer et que la télévision rediffuse régulièrement depuis la fin de la guerre. A partir du moment où le spectateur a identifié le héros, les personnages secondaires s'effacent et, quel que soit leur rôle dans le film, ils ne peuvent plus être élevés au rang de héros. Paradoxalement Super-Résistant n'apparaît pas au début du film et n'est présent qu'à des occasions relativement rares, mais quand il entre en action, c'est pour rétablir une situation désespérée et sauver les membres de sa famille qui, à eux seuls, incarnent toute la résistance. De plus, lors du retour des personnages dans le temps de réalisation du film, le dénouement confirme le statut de héros du fils Bourdelle; il est devenu Ministre des Anciens Combattants parce que la société a reconnu ses mérites et la valeur de ses actions. Comme dans Le Père Tranquille, la mise en évidence de sa vie clandestine, le double statut que lui accorde le film et sa présence relativement rare à l'image en tant que travesti ajoutent encore à l'extraordinaire et contribuent à la démarche d'héroïsation de ce personnage qui jouit d'une double représentation. Guy-Hubert Bourdelle possède toutes les caractéristiques du héros de film d'aventures.

Hôtel Terminus, film sur la vie de Klaus Barbie, n'accorde pas à l'ancien chef de la Gestapo de Lyon une représentation héroïque, même si celui-ci occupe une position centrale dans le film. Comme dans les autres films de montage, nous ne pouvons pas constater l'émergence d'un personnage ou d'une personne héroïques; malgré tout la construction du film confère aux victimes, à ceux qui ont souffert à cause de Barbie, une image héroïque à laquelle s'identifie facilement le spectateur, ne serait-ce que par compassion ou par un sentiment de révolte longuement entretenu par les témoignages et les médias. La position des personnages dans le film est d'ailleurs le reflet exact des personnes qui sont venues témoigner au procès; ils occupaient la même place: face à des juges, position de Ophuls dans le film, ils étaient soutenus par un public favorable à leur cause, ému et enclin à la compassion lors de leur témoignage. La seule différence que nous pouvons souligner est que le film n'organise pas la défense de l'accusé. Les personnages du film se superposent entièrement aux personnes, aux victimes qui sont devenues des héros fabriqués par la société, qui, depuis des années cherche son identité à travers la souffrance qui doit accorder la grandeur.

Merci la Vie n'a pas pour objectif de créer des héros; la déconstruction du récit ne le permet d'ailleurs pas. Ce film a plutôt pour vocation de proposer des constats et des interrogations sur les comportements sociaux et les relations qui s'établissent entre les différents événements. Les deux jeunes filles, à travers lesquelles le récit s'élabore, apparaissent plutôt comme des anti-héros: l'une, dépravée, profite des plaisirs de la vie, l'autre mène une vie calme et rangée; ni l'une, ni l'autre n'a l'étoffe d'un héros. Joëlle, égoïste, n'est pas capable de

protéger quelqu'un et Camille cherche la protection d'un père impuissant à lui apporter son aide. Même la résistance est présentée sous un aspect négatif à travers les déclarations du médecin qui pense que son appartenance à la résistance autrefois lui donne le droit de commettre des exactions aujourd'hui. Ce film prend donc le contre pied de l'héroïsme, ce qui met en évidence un contenu, un message et des constats négatifs. La jouissance de la vie et les comportements ordinaires ne sont donc pas compatibles avec la notion d'héroïsme et ces personnages n'ont pas pu ou n'ont pas su trouver les occasions ou les événements qui pouvaient faire d'eux des héros. Ce film, par la mise en scène de ce type de personnages, se démarque totalement des autres films.

Dans Hôtel du Parc, reconstitution historique, construit à la manière des films de Ophuls, le comédien interviewer occupe la place centrale du récit et s'impose auprès du spectateur comme protecteur de la société et garant des réponses données. En dégageant le côté scandaleux de l'idéologie de Vichy, les interviewers se placent au-dessus des interviewés; moralisateurs et porte-parole de la société, ils obligent les pseudo collaborateurs à avouer leurs erreurs. Mais, si cette démarche les montre comme protecteurs de la société et supérieurs à leurs vis à vis, elle ne suffit pas en en faire des héros: en effet si le spectateur s'identifie plutôt à eux qu'aux anciens collaborateurs, il ne partage pas d'émotions avec eux, il ne leur est pas redevable d'un quelconque sacrifice.

Comme Le Train, le Bateau de Mariage fait glisser le concept d'héroïsme d'un personnage sur l'autre. le récit présente Mauve, au début du film, comme une femme déterminée, forte, capable de protéger Pierre, son mari, face aux difficultés professionnelles qu'il rencontre, soumis aux autorités de Vichy et incapable de s'y opposer. Mais, peu à peu, Pierre évolue, devient lui-même protecteur en soutenant les exclus et en se rebellant contre ses supérieurs. Il prend le risque de se faire révoquer en expliquant à ses élèves qu'ils doivent se révolter pour vivre libres et acquiert de ce fait la considération et l'admiration du spectateur qui vit avec le personnage les transformations qui s'opèrent chez lui. A la fin du film, Mauve s'efface pour laisser le statut de héros à Pierre, devenu résistant grâce à sa femme et à l'amour qui est né avec son désir de combat pour la liberté.

Boulevard des Hirondelles, comme Lucie Aubrac accordent à Lucie la place centrale du récit et aussi son développement, puisque c'est elle qui décide des actions et de leur enchaînement. Elle apparaît dès le début des films comme une femme déterminée et dynamique, prête à tout pour sauver son mari et la part de romanesque contenue dans les films ajoute à la grandeur du personnage et à l'adhésion du spectateur. Comme dans les autres films qui construisent un héros féminin, la femme, encore associée à la faiblesse dans la représentation collective, prend d'autant plus d'ampleur quand elle se transforme en héros. De plus les deux films annoncent que la fiction est réalisée d'après des faits réels et ce chevauchement du réel et de la fiction accentue encore l'identification à une femme dont il connaît l'image réelle grâce aux médias au moins. Dès le moment où elle affirme avec détermination qu'elle passera tous les 14 mai avec son mari, nous savons qu'elle ira jusqu'au bout de ses forces et de son imagination pour le sauver et le protéger. Par son audace, elle réussit une première fois à faire libérer

Raymond et ne reculera devant aucun sacrifice, tout en respectant au maximum les règles de la prudence et de la clandestinité, pour réussir l'attaque du camion allemand qui transporte les prisonniers. Elle est au centre des décisions et de l'action, la première sur le terrain, au mépris de tous les dangers et, non seulement elle protège son mari, mais soutient et pousse le Groupe Franc dont elle fait partie, elle tient tête aux nazis, même à Barbie. A la fin du film, elle est appelée par le Général de Gaulle, fait d'autant plus remarquable que le héros est une femme. Le force du personnage transforme tout son entourage en personnages secondaires, même Jean Moulin dans le film de Berri. Elle réussit à supplanter le personnage considéré par l'Histoire comme le héros de la résistance; ce statut de héros suprême attribué au personnage fictionnel valut au couple Aubrac, dans la réalité, les ennuis que nous connaissons. Ces interférences entre la fiction et le réel ont mobilisé des historiens, des anciens résistants, des journalistes et la justice, de sorte qu'il est difficile de dire si les accusations étaient dirigées contre les personnages ou contre les personnes. Ce cas de reconstruction fictionnelle du héros, qui trouve ses prolongements dans la réalité et non, comme c'est généralement le cas, dans l'imaginaire du spectateur, est un cas unique et fait preuve de la puissance de la fiction, des images et représentations qu'elle génère. Peut-être, le héros n'a droit d'existence que dans la fiction et s'il se construit grâce à l'identification et à l'adhésion du spectateur au personnage, il entraîne aussi jalousie et rivalités, même inconscientes ou non exprimées, quand le héros sait rester à la place qui lui est attribuée, c'est à dire dans la fiction.

Après cette analyse, nous pouvons constater que tous les films présentent un ou plusieurs héros, sauf Merci la Vie qui démontre que notre société est plutôt un reflet de " l'anti-héroïsme" et Retour à la Vie qui, à travers l'image du héros, préfère montrer l'homme tout simplement et que deux types d'héroïsation se dégagent du récit filmique: d'une part la transformation d'un personnage isolé en héros grâce aux qualités du personnage, mises en évidence par la part et l'essence même des actions que lui réserve le récit et d'autre part l'héroïsation d'un groupe d'individus, appartenant à un même cercle, luttant pour une même cause que nous pourrions appeler "héros collectif".

Le héros individuel se construit grâce au jeu de l'identification du spectateur au personnage que le récit veut héroïser; le spectateur est alors soumis à un processus de fascination qui assure des échanges essentiellement émotionnels entre lui et le personnage et le processus ne fonctionne que si le spectateur peut se retrouver dans le personnage, soit sur un plan de réalité, c'est à dire que le personnage doit être proche du spectateur à la fois socialement et psychologiquement, soit sur un plan onirique, et le personnage vient alors combler les rêves du spectateur qui lui est généralement opposé . C'est pourquoi de nombreux films mettent en scène des personnages jeunes, riches et bourgeois, doués de force physique et morale et d'une ambition suffisante pour atteindre un objectif considéré comme inaccessible. C'est un moyen de combler le vide laissé par les rêves inassouvis du spectateur. Mais le héros ne peut constituer cette griserie chez le spectateur que si des interférences se forment entre la vie de l'un et de l'autre; le héros ne doit donc pas sembler totalement inaccessible. C'est pour

cette raison qu'il est mis en difficulté par le récit, procédé qui crée un mouvement d'avance et de recul du héros vers le spectateur.

La fonction du héros est aussi de protéger, ce qui justifie sa puissance et sa supériorité qui forcent l'admiration du spectateur.

"Le héros constitue d'abord une image protectrice: sa figure est assez puissante pour qu'on le croit capable de nous défendre. D'autant que le but qu'il semble poursuivre participe d'un souci de promouvoir le bien d'une communauté. La figure du héros plonge ses racines dans les images sécurisantes que l'enfant a formées au contact de ses parents. Le héros est un personnage sur lequel nous projetons la capacité de préserver notre intégrité corporelle, psychique, spirituelle, voire l'intégrité territoriale ou nationale recelant symboliquement la valeur des premières".¹

Fort est de constater que la France a toujours eu besoin de héros dont elle a cultivé l'image, que ce soit Jeanne d'Arc, Napoléon ou de Gaulle; le nombre de commémorations, de statues érigées en hommage aux grands noms, de rues portant le nom d'hommes célèbres prouve le retour de la nation vers des hommes qui constituent les racines de son identité et la République, qui lui a enlevé l'image des rois, doit trouver une substitution. Ces personnages héroïsés par la République représentent tant des moments de l'histoire que la création de mythes qui deviennent symboles de la France.

"On peut se demander si de Gaulle n'est pas déjà un personnage mythique et légendaire. De Gaulle atteint ce niveau exceptionnel d'une personnalité devenue le symbole d'un moment de l'histoire et qu'il est en train d'entrer dans la mythologie nationale."²

Il est évident que, si tant de films rendent hommage à la France Libre, l'image de de Gaulle reste centrale, même si sa présence au pouvoir dans les années d'après guerre et les pressions qui pouvaient être exercées sur les médias justifient à la fois le nombre de films sur la résistance gaulliste et la place qu'occupe l'unificateur de la résistance.

Le héros individuel occupe une place idéalisée dont le rôle est rassurant pour le spectateur. En se projetant en lui, ce dernier espère dépasser ses propres insuffisances et devenir meilleur; le héros lui sert alors de guide, lui montre le chemin et éclaire ses orientations politiques et éthiques. Le héros fait partie de nos illusions d'enfant, il rend le rêve possible et renvoie ses prolongements dans l'avenir. Il se situe au cinéma au point de rencontre de trois démarches: celle de l'esthète, celle du narrateur et celle de l'historien qui explique.

En revanche la création d'un "héros collectif" fonctionne différemment. Le concept de héros émane de la force ajoutée de plusieurs personnages appartenant à un même ordre, une même classe sociale et ils ont des orientations politiques et morales communes. Cette union et cette unanimité constituent une force incontestable pour le spectateur qui s'identifie alors à ce concept de puissance et non plus à la figure d'un personnage. La notion d'héroïsme ne trouve son sens alors qu'à travers le groupe généralement mis en évidence à un niveau socioprofessionnel, tels les cheminots dans La Bataille du Rail, les joueurs de

¹ Ilana REISS-SCHIMMEL. Français, qui sont nos héros. L'Histoire. Avril 2000

² Maurice AGULHON. De Gaulle, histoire, symbole, mythe. L'Histoire. Avril 2000

foot dans Escape to Victory ou encore les résistants dans les Honneurs de la Guerre. Le groupe finit par incarner une valeur considérée comme héroïque par le spectateur qui s'y identifie par le même procédé que l'identification à un personnage, par le désir d'appartenance à ce groupe.

Enfin les films de montage ou assimilés imposent leurs héros avant de les construire. Le héros est présenté comme tel, puisque issu du réel et élu "héros" préalablement au film par la société, par son histoire et par ses historiens. Le récit construit par le montage poursuit ce travail d'héroïsation, mais ne crée pas de nouveaux héros. Ce héros là résulte de la science historique, si tant est que nous puissions dire que l'histoire soit réduite à une science, de la construction du mythe par la société dans son besoin de recherche identitaire et des témoignages à travers leur contenu et à travers l'image du témoin.

Ces trois types de héros restent néanmoins une construction de notre société qui a besoin de ses grands hommes pour retrouver des bases pour édifier l'avenir ou qui, à défaut, crée des héros auxquels chacun peut s'identifier, individuellement ou collectivement. L'être humain ne peut progresser sans modèle, il ne peut non plus aller de l'avant sans image sécurisante.

Quant aux deux films qui ne créent pas de héros, ils constituent un retour de la société sur elle-même, un regard vers le réel qui se produit à deux périodes significatives. Retour à la Vie fut réalisé en 1949, à la fin du Gouvernement Provisoire assuré par de Gaulle, moment où les anti-gaullistes et les différents partis politiques se réveillent et commencent à rejeter la pensée unique qui associait la France à la France Libre. Socialement aussi, cinq années ont suffi à amener les citoyens à s'interroger sur les conséquences de cette guerre, sur les raisons d'être de l'épuration et les oppositions humaines nées de ces quatre années d'occupation. ce film a donc pour objectif de revenir à une situation plus réelle en chassant les héros et l'image identificatoire de la France qui s'y rattache et de montrer que les lendemains de la guerre ne furent pas si glorieux.

Merci la Vie par contre arrive à une époque où la France a pris du recul, commence à se situer plus à gauche et ce film propose un bilan rétrospectif du siècle finissant. L'année 1980 est plutôt le reflet du Sida ou de la montée de la violence et de la délinquance, période où les héros n'ont plus leur place. Le retour à l'héroïsme engendré par la résistance ne fait pas avancer les choses et ce retour sur le passé constitue un aveuglement et une régression sociale.

Ces deux films sont les seuls à renvoyer aux Français une image de leur réalité sociale et à ne pas cultiver l'image héroïque de la résistance que la société veut à tout prix ancrer dans l'esprit des jeunes générations.

Après cette première approche d'une quarantaine de films, qui nous a permis de dégager un certain nombre d'éléments constitutifs du film proposant une représentation de la résistance, la question n'est pas de savoir si ces films transmettent un savoir historique ou s'ils participent d'une fidèle restitution de la réalité, nous n'avons pas qualité pour en juger. L'intérêt nous semble plutôt de voir quelles traces ils laissent dans l'imaginaire du spectateur, quelles représentations ils construisent et comment s'articulent les images et les sons dans une construction de sens qui n'est pas historique au sens scientifique du terme, mais qui renvoie à l'histoire ou l'utilise comme matière première particulièrement bien adaptée au récit filmique, à ses contraintes et à ses ouvertures.

Il est évident que la connaissance historique, comme nombre d'autres connaissances, se trouve de plus en plus sous la dépendance des médias et qu'elle va se confronter à des informations émanant de sources différentes, savoirs scolaires ou traditions orales. Et curieusement le cinéma transmet le même message qu'une certaine tradition orale qui veut que les jeunes générations conservent la mémoire de la résistance pour s'appuyer sur ses valeurs. Ces savoirs vont interférer dans nos mémoires diffuses pour construire une connaissance et des références qui vont résulter de la somme des informations et des images récoltées et le film, dont la particularité est de pouvoir allier les images et les sons, tient une place centrale dans ce processus. Il ne construit pas seulement des savoirs, mais des émotions, vecteurs de ces savoirs vers une nouvelle forme d'expression de l'histoire ou des histoires.

D'abord le spectateur aborde le film tout autant pour son sens, pour la dramaturgie construite par le récit, que pour les savoirs qu'il contient, qui restent souvent accessoires, qui passent même inaperçus, comportement d'autant plus pertinent que les savoirs sont devenus dans notre société une absolue nécessité et qu'ils renvoient au domaine scolaire.

*" Le film est aussi bien apprécié dans son sens que dans son essence. On jugerait volontiers que dans une société dominée par les idéologies, ce regard là a pu prendre le dessus. Il est évident qu'Abel Gance et Jean Renoir proposent deux visions contraires de la Révolution Française: la première bonapartiste et pré-fasciste, glorifie l'homme providentiel; la seconde, marxisante, ignore jusqu'à l'existence des grands hommes. Or, dans un cas comme dans l'autre, le cinéaste sélectionne dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, et il laisse de côté les autres, sans avoir à justifier ou à légitimer son choix. Ainsi il se fait plaisir et fait plaisir à ceux qui partagent sa foi, et qui constituent son public. Que la cause ainsi défendue soit largement partagée, et le business tout comme le prestige du cinéaste y trouvent leur compte. Pas nécessairement l'analyse historique, c'est à dire l'intelligibilité des phénomènes."*¹

Le plaisir de voir le film procède aussi de l'intensité et de la qualité de la mémoire que le récit laisse globalement dans l'esprit du spectateur et la distinction entre un film dont l'histoire n'est que le cadre et celui dont l'histoire

¹ Marc FERRO. Y a-t-il une vision filmique de l'histoire? Hors Cadre n°5. 1987

est l'objet n'est pas fondamentale: tous deux construisent une représentation de l'histoire.

Nous ne porterons donc pas un regard essentiellement érudit sur les informations historiques véhiculées par le film, mais nous essaierons de faire le point sur les images qui dominent notre mémoire et de voir comment se compense le vide que laisse une représentation fragmentée et parcellaire de l'histoire.

Ces récits filmiques, qui s'appuient sur l'histoire pour développer leur construction narrative, créent un vide que nous pouvons appeler historique, puisqu'ils s'affichent comme une représentation de l'histoire ou se réclament d'une entité habilitée à attester le récit; mais ils parlent seulement d'histoire, partent d'un événement ou même d'un point reconnu par l'histoire pour construire une histoire obligatoirement fictionnelle, puisque reconstituée, quel que soit le type de film. L'absence d'une représentation historique dans sa globalité construit donc un vide que ce même récit comble au moyen de différents éléments.

La psychologie des personnages est constituée en fonction de la symbolique attachée au mot résistance et de l'imaginaire collectif qui s'est cristallisé, d'année en année, autour de ce concept par la somme des représentations récoltées par le spectateur. Un résistant ne peut être que patriote, courageux et intelligent, puisqu'il doit être supérieur à l'ennemi: cet état de fait est déterminé par l'histoire parce que la résistance s'est trouvée du côté des vainqueurs et il s'adapte particulièrement bien au récit filmique. Mais aussi le personnage résistant fait appel au spectateur, il est l'élément indispensable aux transferts émotionnels et entraîne ce dernier, par système identificatoire, à l'intérieur d'un récit que le film veut confondre avec l'histoire. Le personnage se voit donc conférer un rôle instrumental qui a capacité d'agir sur la société au nom de l'histoire et qui comble le vide créé par l'absence d'une histoire scientifique et explicative. De même tous les films porteurs d'un message de paix à travers leurs personnages affichent leur intention d'influer sur l'histoire à venir et envoient leurs personnages fictionnels dans le réel, dans l'histoire présente et future afin de s'opposer à un courant de pensée. Cet ensemble de moyens mis en œuvre par le récit est une façon d'entraîner le spectateur sur un autre chemin que celui de l'histoire.

La création de stéréotypes procède aussi d'un rapprochement et d'un éloignement de perceptions à connotation historique; en effet les stéréotypes renvoient le spectateur au concept de résistance, mais ne font que remplir le vide laissé par le manque de représentation de la résistance. Ils constituent des objets isolés qui obligent le spectateur à construire un lien artificiel entre ces paradigmes et l'histoire, à partir de son savoir et de la reconnaissance qu'il a de ces objets. Ces stéréotypes relèvent donc de spéculations sur les connaissances historiques du spectateur et l'histoire dite empirique est indispensable à la reconnaissance et à la compréhension de ces signes. Ils remplissent donc l'image à défaut de représentation globalisée du réel.

Nous avons pu constater d'autre part que le cinéma ne prend en compte ni les raisons, ni les circonstances de l'engagement dans la résistance des personnages qu'il met en scène. L'acte par lequel l'individu met sa vie en péril est considéré comme allant de soi, ce qui permet de faire l'économie de la complexité de

situations politiques et sociales, mais élude la représentation du contexte des origines de la résistance. Le cinéma donne l'impression qu'il était plutôt difficile de ne pas être résistant alors que la résistance a été le fait d'une minorité de français. En effet la seule représentation des résistants, et de résistants choisis par le récit, à l'exclusion de tout environnement non résistant, donne le sentiment d'une idéologie et d'un système dominants d'où il était difficile d'être exclu et l'absence d'engagement universalise le concept de liberté attaché à l'image de la France, quand le spectateur fait coïncider son savoir avec les représentations filmiques. Le vide créé par l'absence de représentation de l'engagement est comblé par les actions beaucoup plus spectaculaires pour le cinéma; elle permettent, au nom de l'engagement de mettre en jeu la vie du personnage, de jouer sur les émotions du spectateur, de mettre en évidence la résistance gaulliste; elles occupent la plus grande part du récit et pallient aux manques de représentations historiques.

Ces actions servent de cadre à une dramaturgie qui se charge de soutenir l'ensemble du film et de faire le lien entre les différents éléments qui, par addition constituent l'ensemble de la représentation de la résistance. Cette dramaturgie repose essentiellement sur les interférences entre les sentiments des personnages, l'amour en particulier, et leur expression dans le cadre spécifique que constitue les conjonctures politiques et sociales. Ils conduisent à des situations qui permettent aux personnages d'exprimer leurs forces et leurs faiblesses, dans un mouvement d'approche et de recul envers le spectateur afin que ce dernier se sente concerné par un personnage qui peut présenter des comportements semblables aux siens. La dramaturgie utilise aussi le thème de l'amour impossible et des couples maudits, thème récurrent qui induit le rôle et l'importance de la résistance en même temps qu'il permet au spectateur de retrouver ce climat romanesque qu'il recherche. L'amour et les complications qu'il entraîne se substitue donc à la seule représentation de la résistance.

Aussi le cinéma occulte certains aspects des conjonctures politiques et sociales pour construire un hommage quasi unanime à la résistance et à ceux qui l'ont représentée et abonde ainsi dans le sens des institutions et des idéologies dominantes qui imposent une certaine vision du monde. Si l'image du traître apparaît dès la fin de la guerre, il n'est pas Français et ne s'appelle collaborateur qu'à partir des années 70. Laissant de côté les dissensions qui animent le pays, il met en évidence " une certaine image de la France" considérée comme une entité, personnifiée sous le concept de Patrie. Il ne donne pas véritablement la parole à la collaboration qui continue à porter la honte du pays et ce vide est comblé par l'omniprésence de la résistance et l'hommage qui lui est rendu, indissociable de l'image de la France. Le manichéisme qui apparaît dans les films est d'ailleurs propice à l'exclusion de ceux qui viennent noircir l'image de la France.

Et le film se voit dans l'obligation d'attester la réalité de son récit pour l'ancrer à nouveau dans un cadre qui doit être considéré comme réaliste par le spectateur, afin que la narration soit replacée dans un cadre historique. Il est donc évident que le réalisateur a pleinement conscience des manques et du vide historique créé par la fiction. Cet ancrage dans le réel est donc un moyen de combler ce vide qui, s'il ne nuit pas à la compréhension du récit, enlève à ce dernier la puissance que

pourrait lui conférer un rapport direct avec l'histoire "réelle". Ce procédé participe de l'envie et du besoin qu'a le cinéma de retrouver et de faire vivre l'histoire en train de se faire, alors qu'il n'en a pas les moyens, puisque l'histoire est toujours passée, par définition et que le présent du film restera fugitif. L'illusion de réel produite par le film fonctionne par défaut et les moyens techniques utilisés ne compensent pas les manques d'histoire et de réalité.

Enfin l'héroïsation des personnages résistants produit sur le spectateur un effet de fascination et d'aveuglement qui minimise l'occultation d'éléments constitutifs de l'histoire. Le héros vient se superposer au mot résistance qui lui-même se confond avec l'image de la France et cette représentation unique domine entièrement le récit filmique qui, ainsi, occulte ses propres manques et le vide historique qu'il construit. De plus l'identification totale de l'individu au héros résistant fait de chaque spectateur un résistant virtuel, doté des qualités requises par la nation et la démocratie et lui permet d'oublier qu'il n'a pas été intégré comme actant de son histoire.

Le film qui prend pour cadre ou pour objet la résistance n'explique pas, il ne construit que des illusions. La voix off qui sous tend le récit de certains films se contente d'explicitier les relations entre les personnages, de rappeler éventuellement des événements ou des repères temporels, mais en aucun cas elle ne fait de relations entre les différents éléments historiques pour en construire une chronologie ou des relations de cause à effet. Il se contente de construire des modèles, d'observer des phénomènes ou les atmosphères dans lesquelles se déroule le récit et évoluent les personnages, ou de reproduire, en particulier à travers les témoignages, la tradition orale et les injonctions ou le politiquement correct émanant des institutions ou du pouvoir en place. Les deux films qui se démarquent de ce regard traditionnel émanent d'une volonté d'opposition de la part des réalisateurs et non d'une décision d'analyse approfondie ou de représentation de l'histoire.

Ces films s'inscrivent d'ailleurs, de manière générale, dans la classification des films dans leur rapport à l'histoire proposée par Marc Ferro:

"Il est apparu que les discours sur la société émanent de quatre foyers:

- *Les institutions et idéologies dominantes, qui expriment aussi bien le point de vue de l'Etat, d'une église, d'un parti ou de toute organisation qui porte en elle une vision du monde.*
- *Les opposants à cette vision, qui élaborent une contre histoire ou une contre analyse, pour autant qu'ils en ont la capacité et les moyens.*
- *La mémoire sociale ou historique, qui survit par la tradition orale, ou par des œuvres d'art légitimées.*
- *Les interprétations indépendantes, scientifiques ou non, et qui procèdent à leur propre analyse.*

Un deuxième mode de classification des films et autres œuvres culturelles porte sur leur mode d'approche, selon qu'elles abordent les problèmes sociaux et historiques:

- *par en haut (from above), c'est à dire en observant le pouvoir et ses instances*

- *par en bas (from below), si ces questions sont analysées à partir des masses, paysans ou ouvriers, pêcheurs...*
- *le troisième mode approche les phénomènes du dedans (from within) lorsque le narrateur s'investit dans son analyse par un mouvement d'aller retour avec l'objet de son étude, lorsque par exemple le réalisateur explicite sa démarche en voix off ou discute avec sa caméra (Dziga Vertov dans l'Homme à la Caméra)*
- *le quatrième mode d'approche aborde les problèmes en construisant des modèles, par dehors (from without), en reconstruisant un objet social ou politique sans viser la reconstitution, par un travail formel".¹*

Le film qui traite de la résistance peut s'inscrire dans cette classification à ceci près qu'il relève d'approches combinées et ajoutées, qu'il ne peut être considéré comme un film sur l'histoire, mais comme un film qui parle d'histoire, entre autres, et qu'il construit, intentionnellement ou non, un vide destiné à occulter certains aspects de l'histoire pour placer le récit filmique en évidence. Même ce qui donne l'impression d'être présent, telle la collaboration, ne s'exprime pas et ce type de films ne semble pas avoir prioritairement souci du champ historique dont il entend rendre compte.

¹ Marc FERRO. Y- a t-il une vision filmique de l'Histoire? Hors Cadre n°5, 1987

DEUXIEME PARTIE

Le film de résistance, lieu de construction de relations spatio-temporelles complexes.

Dans le film qui se réclame d'une représentation de l'histoire et de la résistance en particulier, l'espace établit une relation étroite entre les personnages, le récit et la temporalité. Il est l'expression de lieux en même temps que celle d'un cadre qui se limite aux dimensions de l'écran, il peut établir une relation avec la réalité comme il peut transporter le sujet dans un univers imaginaire.

Quel que soit l'espace choisi, c'est un espace clos, immobile, non évolutif, limité par le champ, saisi à un moment déterminé et le film qui parle d'histoire a défini cet espace comme historique, dans un sens élargi du terme, puisque les personnages qui sont en relation avec l'histoire vont y évoluer. Nous pouvons donc considérer que le choix de l'espace montré fait par le réalisateur correspond à sa conception de lieux historiques et participe d'une volonté de polariser le spectateur sur un espace déterminé. Aussi le lieu est censé proposer au spectateur des traces de l'événement, créer un système analogique, moyen d'attestation du réel. Mais la reconstitution historique se déroule obligatoirement dans un autre lieu, puisqu'elle reparaît dans un autre temps et c'est la relation entre personnages, actions, récit et lieu qui détermine la dimension spatiale. Dans le cadre de cette relation, l'espace cinématographique d'un film qui parle d'histoire est proche de ce que Pierre Nora appelle " les lieux de mémoire", puisqu'il s'agit d'un espace recréé à la fois par la mémoire qui subsiste des événements et pour la mémoire: il s'agit en effet d'une démarche à volonté mémorielle et d'un espace où doit se reconstituer notre mémoire de l'histoire ou d'une histoire de notre passé. A cet effet nous prendrons le mot " histoire" dans son sens le plus courant, c'est à dire un savoir empirique et universalisé par les informations émanant de sources tenues pour officielles. Et l'espace se transforme en une sorte de tribune où s'énoncent les principes de notre société à partir de récits qui ont à voir avec l'histoire; c'est un lieu d'où parlent les personnages qui ont un message à transmettre aux citoyens. Il constitue une sorte de passage entre l'histoire du passé et l'espace humain contemporain de la réception du film, il est l'espace de la transmission:

"Du coup, le lieu de transmission du patrimoine devient à son tour patrimoine, dans un processus de redoublement en abîme où se perpétue, comme pour ruser avec l'histoire, la mémoire de nos continents engloutis".¹

Cette remarque redouble encore de pertinence quand le film annonce qu'il a été réalisé dans l'espace réel où se sont déroulés les événements; il y a alors confusion entre l'espace d'où s'énonce le récit et sa part d'histoire et le lieu où évoluent les personnages. Le récit se confond alors avec l'histoire et ce procédé procède de l'illusion de réel à laquelle le spectateur adhère facilement à cette tromperie. En aucun cas le lieu ne peut être la réalité, puisque le temps a fait son œuvre et le lieu, privé des personnages et des actions originales perd sa réalité et devient systématiquement fictionnel.

1. L'espace filmique, un non-lieu historique.

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 2151

Le lieu cinématographique, dans les films qui parlent d'histoire, a cette particularité qu'il est le cadre d'événements reconstitués par le film et qu'il est déterminé en fonction du récit, mais il doit aussi donner une impression de réel en contribuant à la représentation globale de faits qui se déroulent dans une période précise, généralement connue du spectateur, et le choix du lieu est totalement dépendant de la temporalité et du contenu du récit. A cet effet le réalisateur reconstitue un cadre, sorte de lieu apocryphe, consécution et emboîtement de lieux morcelés non situés par rapport au hors champ, sans relations évidentes entre eux, souvent définis par l'ajout d'objets paradigmatiques et stéréotypés, dont l'objectif est un ancrage dans l'époque par fonction de reconnaissance et d'assimilation à la temporalité.

Dans son acception juridique le non-lieu est défini comme une décision par laquelle une juridiction d'instruction déclare qu'il n'y a pas lieu de poursuivre un inculpé.¹ Avoir lieu signifie occuper une place à un moment donné; cette place et ce temps sont annoncés par le récit comme réels. Or ni l'un, ni l'autre ne sont réels puisque aucun des films n'est réalisé sur le vif, en lieu et en temps réel, exception faite de quelques plans qui s'imbriquent dans la fiction par le montage. Comme un inculpé, le personnage qui évolue hors du temps et hors de l'espace réels, bénéficie d'un non lieu, il devient lui aussi virtuel et ne peut être chargé de transmettre des faits réels.

Telle est la définition que nous proposons du non-lieu: c'est la portion d'un espace, d'ordre matériel et idéologique, rendue significative par des éléments symboliques, qui occupe le champ de l'imagination et conduit à des actes "historiques" manqués.

De plus cet espace se trouve morcelé par le montage et les ellipses temporelles et l'absence de liens conduit à une déconstruction et à un morcellement de l'espace qui jouent sur la perception que peut en avoir le spectateur. Aussi le cadrage est généralement serré, ce qui diminue le champ et transforme le hors champ en un espace entièrement imaginaire.

Correspondant 17 est censé se dérouler à Amsterdam alors qu'aucun élément ne permet au spectateur de reconnaître les lieux. De plus aucun lien spatial n'existe entre l'Amérique et l'Europe, où Jones est envoyé, pas plus qu'entre les intérieurs et les extérieurs où nous retrouvons le héros. L'image nous montre des bureaux, des rues et un vieux moulin en plans suffisamment serrés pour que le lieu n'apparaisse pas comme réaliste. Le lieu de l'action consiste en portions d'espace déterminé par le choix esthétique et idéologique du réalisateur et les éléments symboliques qu'il propose servent le suspense construit par la poursuite des espions. L'escalier du moulin est étroit, l'espace restreint et la fuite quasi impossible. Nous ne parlerons pas d'acte historique pour ce film qui ne côtoie l'histoire que par l'idéologie propagandiste qu'elle permet de dégager.

Il en va différemment pour Man Hunt qui, dès le début du film, montre en plan large le repaire d'Hitler au milieu d'une forêt. Aucun indice ne situe ce lieu qui se veut la reproduction d'un lieu réel, Berchtesgaden, peut-être. Et précisément dans ce lieu, Thorndyke ne tue pas Hitler, acte non conforme à la réalité. Ce non-lieu

¹ Dictionnaire Petit Robert. 1970

l'autorise donc à manquer son acte. Les éléments symboliques qui situent le lieu dans un champ historique sont les drapeaux nazis à l'intérieur des bureaux et le décor sombre des rues, ainsi que la caverne qui contribuent à la construction du suspense. Cet espace filmique est donc composé de portions d'espaces différents et éloignés les uns des autres, et ne peut qu'alimenter l'imaginaire du spectateur qui construit une globalité spatiale afin de pouvoir y ancrer les personnages et un récit qui n'a à voir avec l'histoire que les drapeaux nazis.

Le décor de Hang Men also die est essentiellement constitué d'intérieurs: une seule pièce de l'appartement des Novotny qui ouvre sur une chambre, tel un décor de théâtre, les couloirs de l'hôpital, l'intérieur vide de la baraque des prisonniers et une place qui ressemble à un décor en carton-pâte. Aucun élément faisant référence à l'histoire ne vient s'ajouter à ce décor, seul le récit parle de résistance, soutenu par les dialogues. La victoire des résistants, qui permet au film de transmettre un message sur les valeurs résistantes, ne trouve aucun ancrage spatial et le récit se transforme en une suite d'aventures qui parlent de résistance sans que celle-ci soit visible. La représentation de l'histoire avorte pour devenir une lutte entre des personnages qui sont transportés d'un cadre à un autre dans un espace adapté uniquement aux aléas du récit. Un couloir d'hôpital ou une place de village restent des lieux communs où évoluent des personnages que le film qualifie de résistants et la baraque vide, où est donné le message patriotique de la résistance reste un endroit apocryphe qui se contente de construire une atmosphère dramatique.

Hitler's mad Man, qui reprend le même sujet, choisit des lieux complètement différents. Les réunions des résistants ont lieu dans la cuisine d'une ferme, endroit modeste et triste, qui, comme la baraque du film précédent, contribue à créer une atmosphère et à situer socialement les personnages. Karel et Nepomuk, les deux représentants principaux de la résistance se retrouvent dans une grotte, allusion à la clandestinité, mais aucun objet symbolique n'a trait à la représentation de l'époque. La préparation des actions passe uniquement par les dialogues et leur réalisation par l'image où des hommes se battent contre des SS en uniforme. Le film ne construit aucune relation entre les différents lieux occupés par les personnages et l'ancrage dans la période historique est le fait de l'imaginaire du spectateur. Seuls les objets liés au décor distinguent les classes sociales, le maire, considéré par le récit comme un traître, habite un intérieur relativement cossu et dispose du téléphone, alors que les résistants vivent dans la forêt ou s'entassent dans une pièce sombre. Des objets aux connotations religieuses investissent ce film jusqu'à la mort des résistants et s'ils renvoient à un mode de vie, ils n'ont avec la résistance qu'une relation allégorique et psychologique. Le film, jusqu'à l'exécution des otages se déroule dans un non-lieu qui renvoie de la mort une image sacrificielle et religieuse, mais aucunement historique.

To be or not to be se déroule dans un univers théâtral et seuls des drapeaux nazis distinguent la scène du théâtre des bureaux de la Gestapo où se poursuit le déroulement de l'action. Ceci montre que les éléments symboliques suffisent à qualifier le lieu et tout espace arborant des symboles nazis, émanation d'une idéologie se bornant à montrer la force et le danger auxquels vont s'opposer les

résistants, peut se transformer en bureau de la Gestapo. Les différents morceaux d'espace dans lesquels se déroule l'action semblent contigus, séparés simplement par des portes qui suffisent à indiquer le changement d'espace. Quatre endroits principaux construisent le cadre de l'action: la loge et la scène au théâtre, une pièce de l'appartement des Tura et les bureaux de la Gestapo, mais le cadre reste suffisamment étroit pour que le spectateur confonde ces lieux qui ne se distinguent même pas par les personnages qui les occupent puisque les nazis sont aussi bien sur scène et que les comédiens résistants investissent les bureaux SS pour y jouer la comédie. Mais cette confusion de l'espace ne fonctionne pas vraiment dans la mesure où le film n'établit à la fois aucun lien et aucune différenciation entre ces lieux. La confusion s'opère par contre au niveau de l'action qui devient peu claire et qui fait manquer une véritable représentation de la résistance qui ne reste en fait que sur la scène.

Desperate Journey prend le parti de situer sur une carte de l'Allemagne le village dans lequel l'action va se dérouler, procédé qui n'apporte aucune information dans la mesure où ce village ne présente aucun intérêt particulier pour le spectateur qui s'empresse de l'oublier. Ce procédé n'a pour fonction qu'un ancrage artificiel du lieu dans le réel, qu'un effet illusoire de rapport entre le récit et ce village qui n'a pour intérêt que de se trouver en Allemagne. Contrairement aux films précédents, les cadres sont larges et les mouvements de caméras, les travellings en particulier nous montrent les grandes étendues que les soldats anglais devront franchir et qui constitueront un obstacle à leur réussite. Ce procédé contribue donc à l'héroïsation des personnages et n'est que concrétisation d'une idéologie. Ces grands espaces sont de plus présentés comme peu accueillants: grandes étendues de marécages, forêts immenses, une ville dont les rues ressemblent à un labyrinthe dans lesquelles les personnages tournent en rond, une usine gigantesque dont les soldats ne retrouvent plus l'issue. Les personnages sont en mouvement perpétuel dans ces lieux occupés par les SS et cet espace semble abriter un jeu de cache-cache dont l'enjeu est d'arriver le premier et de ne pas se faire prendre. Tout l'espace est occupé à la fois par les soldats anglais et les SS, sans qu'un territoire soit délimité et les ellipses de temps qui, en même temps, rapprochent les différents lieux de l'action, donnent à penser que ces hommes se déplacent terriblement vite, ce qui ajoute encore à l'hommage qui leur est rendu. Le sabotage de l'usine devient l'aboutissement du suspense et non plus un acte d'opposition à l'ennemi. la représentation historique a encore échoué.

Dans Casablanca l'espace est limité au morceau de rue qui conduit au cabaret, à la salle de cabaret et à une pièce contiguë; la dernière scène se déroule dans la chambre de Lazlo et Ilsa, devant la porte, seule portion de cet espace qui ait été montré. Ce décor reconstitué, où les personnages passent sans transition d'un intérieur à l'autre, transforme le film en une sorte de pièce de théâtre réduite à une suite de dialogues. Ce décor, qui prend des allures exotiques grâce à la lumière et aux dominantes blanches, a pour fonction la mise en valeur des personnages et principalement les relations amoureuses qui les unissent. Cette représentation nourrit l'imaginaire du spectateur et entretient ses rêves, bien plus qu'elle ne donne une image de la résistance. La tentative d'émergence de l'histoire

par la mise en parallèle d'images de Paris en noir et blanc et du décor artificiel et luxueux de Casablanca met seulement en évidence l'intrigue amoureuse entre Rick et Ilsa, au détriment de la représentation historique.

Dans La Croix de Lorraine, comme dans un certain nombre d'autres films, le spectateur se trouve face à l'image d'un camp que le récit présente comme un lieu de détention pour des soldats français démobilisés. Ce camp est entouré de barbelés, dominé de miradors, représentation qui renvoie le spectateur à la notion de déportation. Mais l'évasion de ce camp est possible et cette image pose problème quant à son rapport à l'histoire. L'essentiel de l'action des résistants se passe sur la place d'un village, décor reconstitué et artificiel, tellement limité qu'il induit l'impossibilité de montrer le reste du village et qui réduit l'incendie de ce village à la destruction de deux maisons. Les Allemands qui arrivent par la seule rue visible se font tous tuer au même endroit et en quelques minutes, comme dans un western. La réduction de ce décor et l'impression de proximité entre le camp et ce village, par manque de liaison entre les espaces, transforme l'action et le sacrifice des résistants en un jeu rocambolesque qui n'a plus rien à voir avec l'histoire.

Du fait de la vocation purement idéologique et de sa construction visant à une représentation essentiellement intellectualisée de la résistance, l'espace, dans This Land is mine, revêt, pour le spectateur, un aspect peu important. Contrairement à Salute to France qui présente un espace morcelé, l'espace dans This Land is mine est peu varié et présente une continuité pour le spectateur, allant de la cuisine de Lory à l'école, lieux dans lesquels se déroulent les activités du héros; chaque facette de la résistance est attachée à un espace spécifique: la résistance armée, par les déplacements de Paul, a pour cadre l'appartement de Louise, la rue, et la gare, espace emblématique des sabotages; mais c'est là aussi que se trouve le bureau de Georges, donc cet espace est à la fois représentatif de la résistance et de la collaboration. Ce film obéit à la même construction spatiale que la plupart des autres films: l'espace, morcelé à la fois par le tournage, le montage et les ellipses temporelles, se soumet à la transmission de l'idéologie, annihilant toute possibilité de construction d'un hors champ spatial historique. Ici la représentation de l'espace est rendue significative par des éléments d'ordre idéologique qui conduisent à une représentation manquée d'actes historiques.

L'espace dans Salute to France revêt un aspect particulier du fait de la déconstruction du récit et de la volonté affichée par le film de présenter la résistance et la France sous forme d'allégorie. Les différents espaces s'enchevêtrent, se superposent et s'éloignent en fonction de la construction de sens. Beaucoup moins qu'une représentation du débarquement, le bateau donne au film l'occasion de réunir trois soldats engagés dans la lutte, un Français, un Anglais et un Américain. Cette image permet, dès le début du film d'évoquer l'internationalisme, idéologie récurrente du film. Puis l'espace se morcelle pour laisser libre cours à des représentations de la France qui s'éparpillent dans le temps et construisent un flou spatial dans lequel viennent s'insérer des images évoquant les traditions françaises liées à la résistance, les sabotages, la libération et les exécutions. Ces portions d'espace sont marquées de signes rappelant la résistance tels que la Croix de Lorraine ou le drapeau français ou représentatifs

de la France, tels que le fromage, le vin ou les monuments de Paris. Mais, face à ce film, le spectateur ne cherche pas une continuité spatiale, car Salute to France, dès le début, ne propose pas de récit construit et nous ne sommes pas surpris de voir Jacques, à la fin, dans un lieu vide, seulement délimité par des barbelés, appeler à l'aide pour sauver son pays. Et paradoxalement, le spectateur perçoit une impression de réalité spatiale, car le film ne s'affiche pas comme une représentation du réel et que les lieux s'adaptent à sa déconstruction et à l'image allégorique qu'il propose. Le choix de l'espace ne nuit donc pas à une représentation historique, mais la favorise plutôt dans la mesure où ici, c'est le récit qui s'adapte au lieu et non les lieux qui sont choisis en fonction du récit.

Ministry of Fear et Saboteur proposent des représentations spatiales assez semblables pour des films dont les récits sont très proches. Comme dans Man Hunt, l'espace dans lequel évoluent les personnages est considérable, donc davantage morcelé, car il doit s'adapter à un montage rapide qui sert le suspense et les qualités du héros. Saboteur présente une succession de lieux qui va de l'usine où s'est déroulé le sabotage jusqu'à la statue de la Liberté en passant par des étendues désertiques, un vieux hangar qui sert de repaire aux espions et une maison bourgeoise, domicile de ces nazis. Cette succession d'espaces égare le spectateur, puisqu'ils n'ont pas de relation de sens avec les actions développées par le récit. Ils provoquent simplement une impression de déplacement simultané à celui du héros; en effet le lien entre la mort du saboteur et la statue de la Liberté n'est pas évident et ne construit aucune signification historique, même si nous pouvons y trouver une représentation allégorique. Pourtant cette statue peut être assimilée à la mise en évidence d'objets symboliques qui occupent l'espace en vue d'une construction de sens spécifique. L'association de ces portions d'espace aboutissent à un mélange des genres et associent le western, le film d'aventures, le film d'espionnage et d'aventures au romanesque, mêle les ouvriers honnêtes et la bourgeoisie nazie, conduit le spectateur à imaginer le nazisme comme une organisation d'espions infiltrés en Amérique et contribue à la non représentation de l'histoire. Nous retrouvons la même représentation du nazisme dans Ministry of Fear associée à des intérieurs bourgeois et cossus, à un univers ésotérique ainsi qu'une accumulation de portions d'espaces qui, dans un espace global plus réduit que dans le film de Hitchcock, contribuent à développer le suspense en favorisant la fuite et à mettre en évidence les qualités du héros. De plus aucun objet spécifique ne vient jalonner cet espace apocryphe, qui perd tout rapport avec la période historique. Il n'est conçu que pour s'adapter au rythme du récit et favoriser l'imaginaire du spectateur. Pouvons-nous imaginer que ces deux films relèvent d'une vision américaine du nazisme et des événements d'avant guerre ou qu'ils s'inscrivent dans la continuité du cinéma américain d'avant guerre?

En revanche, Passage to Marseille, réalisé la même année que Ministry of Fear, réduit les portions d'espace pour inscrire la fin du récit qui correspond à la représentation de la résistance, et en particulier de la France Libre, dans un espace réduit, mais marqué des signes afférents à la représentation de la résistance, de la Croix de Lorraine principalement. Si le lieu ne vit que par les objets et les personnages qui l'occupent, il est suffisamment réduit pour ne pas induire de confusion dans l'esprit du spectateur. La transition entre le bagne et

l'Angleterre est assurée par la représentation du bateau et malgré les ellipses de temps, l'espace filmique ne semble pas morcelé ou incohérent. Malgré tout, l'espace qui doit abriter la résistance n'existe que par sa relation avec les objets, c'est un lieu où ne se passe aucune action et il ne prend aucune signification spécifique dans la représentation de l'histoire. Il n'a de relation avec la résistance et de réelle existence que dans l'imagination du spectateur, qui ne voit qu'un bureau et des avions camouflés à l'extérieur. nous pouvons donc affirmer qu'il entre dans le cadre des non-lieux.

Dans La Bataille du Rail l'espace est particulièrement réduit, d'une part parce que tout le récit se déroule dans une gare, d'autre part parce que le réalisateur fait essentiellement le choix de gros plans. Le bâtiment, qui n'apparaît d'ailleurs que rarement, n'est pas situé par rapport au lieu, seuls les trains et le matériel afférant aux chemins de fer définissent l'espace comme celui d'une gare et les affiches ainsi que leurs slogans, (*Pour le pays, pour ta famille, pour le ravitaillement, toi cheminot, il faut engager et gagner la lutte contre le sabotage. Peine de mort aux saboteurs!* ou encore *entrée interdite aux juifs*), connues ou non du spectateur, suffisent à inscrire l'action dans un cadre historique puisque l'ennemi des cheminots porte l'uniforme SS et qu'un carton situe le film en juillet 1944. Les résistants émettent d'un vieux grenier dont la position par rapport à la gare n'est pas précisée et qui ne comporte aucun signe de reconnaissance. Le choix d'un lieu unique et l'utilisation des gros plans sur le matériel et les actes des personnages deviennent réducteurs et inscrivent l'action dans un champ fermé, excluant toute autre représentation, donc existence de la résistance. Il semble que rien ne se passe dans un hors champ imaginaire et l'idéologie s'affiche grâce à la restriction du champ. Cette organisation de l'espace correspond bien à un non-lieu; nous y apporterons tout de même une restriction, car le récit se déroule dans un lieu unique et le morcellement de l'espace constitue une sorte de puzzle que le spectateur peut à tout moment reconstituer; ce parti pris focalise le spectateur sur une action unique qui prend malgré tout un aspect historique, attesté par l'introduction du film, bien que l'acte "historique" soit partiellement manqué. C'est aussi à ce titre que le film est resté une référence quant à la représentation de la résistance et que d'autres films, tels que La Chatte sort ses Griffes ou Lucie Aubrac se sont appuyés sur l'organisation restreinte de l'espace pour mettre en scène des sabotages de trains.

Les Maudits, comme Marie Octobre ou Le Repas des Fauves, présente un espace clos que les personnages ne quittent pas tout au long du récit. De cette technique résultent des plans serrés et des gros plans qui interdisent toute représentation d'un espace vide de personnages. Dans Les Maudits la relation est établie au début du film entre l'extérieur du sous-marin et l'intérieur d'une pièce qu'aucun élément permet de situer, si ce n'est la représentation de l'aigle hitlérien. Les deux tiers du film se déroulent dans cette pièce où les personnages se retrouvent autour d'une table, seul objet apparent tant les cadres sont serrés. La fin du film consiste en une course poursuite dans un entrepôt qui est situé par la bande son en Amérique du Sud. Les objets qui occupent ces espaces sont peu significatifs, si ce n'est un canot dans le sous-marin, symbole d'une possibilité d'évasion pour le docteur, pris en otage par des SS qui fuient l'Europe. Les objets

symboliques contenus dans cet espace ne suffisent pas à ancrer le lieu dans un contexte historique, les aventures et l'idéologie développées par le récit dans ces lieux vides de rapport à l'histoire en font un film d'aventures et de société, bien qu'un carton l'inscrive dans un cadre historique. Le Repas des Fauves, réalisé dix-huit ans après Les Maudits, est calqué sur le même modèle. Le film se déroule principalement dans une pièce, sorte de salle à manger bourgeoise, où se retrouvent tous les personnages. La librairie qui se trouve au rez-de-chaussée est le lieu où se dévoilent les secrets entre les personnages, mais aussi entre les personnages et le spectateur. Cette pièce ne comporte aucun objet symbolique, si ce n'est des livres qui constituent tout de même une relation avec la résistance si nous considérons l'engagement d'un libraire face aux interdits. La porte de la salle de séjour symbolise l'enfermement et la liberté selon le déroulement du récit. Le seul détail qui inscrit ce film dans l'histoire est l'uniforme porté par le capitaine SS. La configuration des lieux, entièrement adaptée aux aléas du récit, n'apporte aucune information sur l'histoire et ce film pourrait s'enraciner dans n'importe quel autre structure spatiale, à condition que le lieu soit clos. Il en va différemment pour Marie Octobre qui se déroule dans une autre temporalité; le spectateur ne cherche donc pas dans ce film un ancrage à la fois spatial et temporel. Comme dans les deux autres films, des meubles cossus indiquent que l'histoire se passe dans un milieu bourgeois, sorte de huis clos mondain. Seul un portrait de Castille, ancien résistant trahi par un camarade, constitue un rappel du passé et renseigne le spectateur sur l'objectif de ce huis clos. Mais le spectateur ne connaît pas Castille, il ne fait pas partie des héros de la résistance que l'histoire a conservés. La salle à manger, portion d'espace dans laquelle se déroule la totalité du récit, se présente comme une scène de théâtre sans issue possible et la pièce jouée relève d'une tragédie classique qui manque son rapport à l'histoire, mais qui n'en demeure pas moins une peinture de mœurs intéressante quinze ans après la fin de la guerre; cet autre huis clos fait appel à l'imagination du spectateur qui doit reconstituer les événements passés, mais dépeint une situation qui reflète les prolongements d'un fait en rapport avec l'histoire. Le choix de l'espace ne revêt pas tout à fait la même importance quand l'action filmique ne s'inscrit pas dans une temporalité historique, c'est-à-dire quand elle n'est pas censée coïncider avec le temps de l'événement. malgré tout le rapport à l'histoire se transforme en relation personnelle entre les personnages.

Dans Le Père Tranquille le lien avec l'extérieur définit la vie clandestine de M. Martin; il est résistant à l'extérieur et père de famille chez lui. En dehors de son appartement dont le film montre principalement la salle à manger, le bureau et la serre, la représentation de la résistance s'effectue dans un café, lieu de rendez-vous des résistants, dans un grenier d'où partent les messages pour Londres, dans la forêt où un traître est exécuté et, à la fin du film, un restaurant abrite les habitants du village pendant l'explosion de l'usine de sous-marins. Ce cloisonnement de l'espace met en évidence la représentation de la clandestinité, mais la résistance n'apparaît qu'à travers la préparation et le résultat des actions et les dialogues. Les seuls objets qui habitent cet espace dans un objectif de rapport à l'histoire sont les drapeaux français et américains, l'émetteur dans le grenier et les tractions dans lesquelles les résistants se déplacent. C'est au spectateur

d'imaginer le contexte en fonction de ces objets, bien que le film construise quelques relations spatiales entre les différents lieux occupés par M. Martin. En effet bien que le champ soit ici assez large et que les mouvements de caméra permettent au spectateur d'apprécier la configuration spatiale, le hors champ reste le fruit de son imagination et la représentation partielle de l'histoire ne suffit pas à reconstruire un univers historique. L'acte historique est partiellement manqué, même si la construction du champ se dispense de la présence d'objets symboliques et artificiels, les lieux choisis n'ayant pas de lien direct avec l'histoire. Cet espace prend une configuration historique grâce au type des actions qui l'emplissent et au mode de vie des personnages.

Les cinq sketches de Retour à la Vie utilisent des portions d'espace qui finissent par construire une continuité des représentations spatiales et les images d'intérieurs proposées par les différents récits donnent l'impression d'un espace théâtral statique, que les personnages investissent à tour de rôle. Ce constat découle d'une absence de relations entre intérieurs et extérieurs et de la succession de récits relativement courts. De plus aucun élément spécifique et symbolique de l'époque ne définit ces lieux, seul un changement de mobilier distingue la famille bourgeoise de Tante Emma et la ferme de Louis. Les portions d'espace telles que la gare, un morceau de rue en cadre trop serré pour qu'il puisse être situé, la cour de la ferme ou la place du village ne constituent pas l'espace global que recherche le spectateur qui crée, d'emblée, un lien entre les différents sketches. Mais, comme Marie Octobre, cette suite de récits ne s'inscrivent pas dans la période concomitante à celle de la résistance et il est impossible au film de faire référence à sa temporalité diégétique de façon artificielle. C'est pour cette raison qu'il ne conduit pas à un acte historique manqué et que l'espace qu'il définit ne peut être qualifié de non-lieu. Ce film ne met pas en scène d'actes "historiques", mais des actes qui découlent de l'histoire tout en proposant une peinture sociale d'après guerre.

En revanche Five Fingers ancre son récit dans le temps au moyen d'un carton qui annonce que l'action se passe en 1944. L'espace est réduit à l'intérieur d'un bureau de l'ambassade et à une pièce de l'appartement de la comtesse, espace totalement apocryphe, occupé par un mobilier traditionnel, dans lequel un coffre-fort occupe une place centrale. Les seuls éléments qui renvoient à l'époque de l'occupation allemande sont des tractions à Croix gammée dans un décor extérieur reconstitué, l'aigle et le buste de Hitler à l'intérieur du bâtiment. Bien que le film affirme qu'il est réalisé d'après une histoire authentique, le spectateur se trouve devant une sorte de farce théâtrale qui se déroule sur une scène dont l'espace est limité à quatre murs. Le rendez-vous avec l'histoire est manqué, par manque d'un espace construit qui conduit à la construction d'une action unique et individuelle; la représentation de l'histoire est livrée à l'imagination du spectateur.

Un Condamné à Mort s'est échappé ne donne au héros aucune possibilité d'échapper à l'enfermement d'une cellule étroite, portion d'espace particulièrement limitée, qui interdit au film toute représentation d'une vie extérieure. Les objets qui ont pour fonction de rendre l'espace significatif, ne construisent de relation qu'avec l'univers carcéral. Une cuillère et une épingle

permettent à Fontaine d'envisager une évasion, mais la restriction de l'espace lui fait perdre son statut de résistant. Avant la fin du film, le spectateur sait que, quelle que soit l'issue, l'action ne s'inscrira pas dans un cadre historique et après la réussite de l'évasion, la relation historique reste à construire. L'absence d'espace empêche toute relation sociale et, sans relations humaines, il est difficile de rencontrer l'histoire. Cette cellule étroite, doublée de la solitude du héros constitue un non-lieu historique typique.

La Chatte et la Chatte sort ses Griffes présentent des constructions spatiales proches des films d'espionnage et de propagande américains. La multiplication des lieux favorise la possibilité de fuite et construit le suspense. Les différents lieux se succèdent rapidement au rythme des aventures pour donner une impression d'action et contribuer au développement de la tension. L'espace est donc construit pour s'adapter au récit et à la construction du héros. Les scènes qui se passent en intérieur se situent dans l'appartement de Cora dont une seule pièce est représentée, décor statique et reconstitué. Les actions de résistance ont lieu principalement dans une gare ou le long des rails de chemin de fer, allusion à La Bataille du Rail dont les cadrages sont assez semblables. Ces trains constituent d'ailleurs un élément qui, s'il ne renvoie pas à une symbolique essentiellement historique, fait référence à un film qui fut considéré comme un film culte de la représentation de l'histoire. Outre les trains, les objets symboliques qui jalonnent cet espace sont nombreux: un émetteur caché dans une lampe torche, des affiches allemandes, un poste de radio chez Cora, doublé du son de Radio Londres, des feux pour baliser les terrains d'aviation, un paquet de cigarettes, symbole de la clandestinité et de la reconnaissance des agents dans un café, des drapeaux à Croix gammée et un portrait de Hitler dans les locaux de la Gestapo, les tractions de la Gestapo dans la rue. Chaque lieu se voit attribuer un objet relatif à l'histoire et ne semble apparaître sur l'écran que pour accueillir une nouvelle action dont Cora sera le héros. Cette construction relève bien d'une volonté idéologique de construire une relation étroite entre héros et résistance et réduit le film à un récit d'aventures dans lequel l'histoire ne sert que de prétexte et s'inscrit parfaitement dans cet espace morcelé.

Dans Les Honneurs de la Guerre, l'espace semble divisé en fonction des deux camps adverses qui l'occupent. La place du village, telle un décor de théâtre, est le domaine des Allemands, la campagne constitue celui des résistants. La terrasse du restaurant est le lieu central du film, ornée de guirlandes, elle renvoie à l'époque de la libération. Une banderole qui porte l'inscription " Vive de Gaulle " symbolise la résistance repliée dans un coin de campagne qui, avec sa guinguette, tient plus de la Partie de Campagne de Renoir que d'une représentation historique. Dans le village, la guerre est en train de renaître, à la campagne, les résistants s'amuse pour oublier la guerre. Les uniformes allemands permettent d'inscrire le film dans un temps historique, les guirlandes ayant des connotations très diverses. Une sorte de barrière sépare ces deux représentations spatiales, elle constitue en même temps une non représentation de l'histoire, puisque contraire au savoir du spectateur. Cette représentation de l'espace affiche l'idéologie qu'elle construit, en montrant que Français et Allemands sont des hommes avant d'être des soldats; cette idéologie constitue l'objectif du récit, anéantissant toute

représentation de l'histoire. La division de l'espace est un moyen artificiel de marquer une opposition de fait et, caricaturale, elle nuit à toute crédibilité.

Le décor des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse sert d'abord la représentation du luxe et permet l'introduction de personnages aisés, dont les relations amoureuses et sociales sont destinées à produire du rêve. Cet espace luxueux qui entoure Julio et Marguerite s'oppose au décor modeste et triste dans lequel évolue Etienne Laurier, chef de la résistance. L'aménagement de l'espace sépare à la fois les personnages et les actions, montrant un milieu résistant aisé, là où l'engagement de Julio se confond avec son amour pour Marguerite et un autre univers, celui d'Etienne, responsable local de la résistance, menant une vie clandestine dans un vieux grenier au-dessus d'un atelier de couture. Malgré sa vie dans l'ombre, Etienne a été arrêté et torturé alors que Julio fréquente les mêmes restaurants que les SS. Ces deux portions d'espace ne se chevauchent pas, chacun des deux résistants restant dans l'univers spatial qui lui a été attribué, de sorte que le spectateur construit deux champs imaginaires opposés et deux représentations de la résistance. Il semble d'ailleurs qu'il soit beaucoup plus attiré par la représentation onirique à laquelle il a plaisir à s'identifier. Les objets qui investissent l'espace sont, dans l'ensemble, peu significatifs; un buste et un portrait de Hitler, ainsi que des drapeaux nazis définissent le siège de la Gestapo, les rendez-vous clandestins ont lieu dans les couloirs de métro et un journal sert de signe de reconnaissance. Les résistants se déplacent en vélo dans un quartier, dont l'image récurrente est attachée aux résistants. Le film abonde en vues colorées de Paris, comme dans un dépliant touristique. De plus chaque portion d'espace est liée à une couleur: les couleurs fauves de l'Argentine et le rouge et or des restaurants qualifient l'univers de Julio, le gris, celui d'Etienne, le vert renvoie à la couleur des uniformes allemands et le noir et or est la couleur des cavaliers. Ces couleurs riches influencent le comportement du spectateur et la représentation qu'il se fait de la résistance. En effet l'espace fauve, rouge et or de Julio se confond avec celui des Allemands qui fréquentent les mêmes lieux et l'association entre la résistance et les Allemands est facile si le spectateur se laisse porter par le film. L'idéologie, dont l'objet est d'associer le chemin initiatique, qui amène à la résistance, au développement de la passion amoureuse, est construite par le choix de lieux antinomiques qui nourrissent l'imaginaire du spectateur et mettent en évidence l'aspect esthétique du film, ce qui contribue à faire échouer la représentation de la résistance.

Autant-Lara annonce dès le début du film que le Franciscaïn de Bourges a été réalisé sur les lieux réels de l'action. quelques vues extérieures montrent une grande bâtisse aux murs épais. On ne voit de l'intérieur qu'une cellule et des couloirs étroits, des lieux fermés et sombres et, que cet espace réduit au maximum soit réel ou non, n'apporte au film ni attestation, ni référence à l'histoire. Seuls les uniformes des SS inscrivent le récit dans la période historique et les barreaux de la cellule, ainsi que les lourdes portes de la prison, qui s'ouvrent et se referment, séparent l'espace en deux mondes, celui de la captivité, sordide, noir, empli de cris de désespoir et celui de la liberté et de la force. Alfred assure le lien entre la prison et un café dont le patron a été défini comme résistant par le récit. C'est la seule représentation de la résistance proposée par le film. La

réduction maximale de l'espace donne l'impression de lieux clos anonymes, trop peu significatifs pour qu'ils puissent entretenir un lien avec l'histoire; dans ce film, l'acte historique est absent.

Comme dans Le Père Tranquille ou Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, le café est aussi le lieu de rendez-vous des résistants de Paris brûle-t-il? Ce film construit lui aussi un espace parcellaire, dont les différentes portions se succèdent rapidement, sans une transition qui permette de recréer une globalité spatiale et pourtant, l'action se situe à Paris. Un nombre relativement important d'éléments symboliques veulent faire revivre la libération de Paris au spectateur, qui ne voit de la ville qu'une place, un morceau de rue et Notre Dame. Ces éléments sont étudiés pour marquer l'opposition entre l'occupant et les résistants: des drapeaux à Croix Gammée sur les murs, un défilé de troupes allemandes près de l'Arc de Triomphe, un gros plan sur la couverture de Mein Kampf occupent l'espace filmique afin de poser la situation historique, alors que des tractions marquées des lettres FFI, des vélos, des brassards à Croix de Lorraine, le drapeau tricolore et les chars français entrant dans Paris sont censés reconstituer le concept de résistance. Ces deux parts de l'espace apparaissent dans le film en montage alterné, ce qui donne l'impression d'un tout alors que le film ne montre vraiment que des intérieurs restreints: les résistants se retrouvent dans un bureau exigü, les Allemands sont essentiellement représentés dans le bureau de von Choltitz. Les images des opposants se succèdent dans le défilement des changements d'espace et, si cet ensemble renforce l'idée d'opposition et l'idéologie résistante, elle n'aide en rien à une représentation de l'histoire. En effet la création d'une vue d'ensemble émane de l'imagination du spectateur.

L'Armée des Ombres construit un espace large, donc parcellaire, comme l'exige la technique filmique. Il veut, par ce procédé, donner une image plus complète de la résistance, en transportant le héros de France en Angleterre, moyen de rendre un hommage à la France Libre. Les risques que prennent les résistants sont symbolisés par le bureau de la Gestapo, le camp d'internement où Gerbier séjourne après son arrestation évoque la mort avec ses barbelés et ses miradors qui s'oppose aux bureaux luxueux de la Gestapo. Mais un drapeau français flotte à l'entrée de ce camp, ce qui tendrait à prouver qu'il a été arrêté par la police française. Un morceau de ruelle est situé par le récit à Marseille, parcelle d'espace récurrente, et François se retrouve dans un bar, puis dans le bureau cossu de son frère qui, d'après le récit se trouve à Paris. La cuisine d'une ferme, aux meubles poussiéreux et rudimentaires, sert de cadre à l'explication de la clandestinité et à la représentation d'anonymes qui cachent bénévolement des résistants. Gerbier est emmené à Londres où il se retrouve dans le bureau de de Gaulle, puis dans les souterrains lugubres et vides d'une prison, après avoir été arrêté lors de son retour en France. Puis ses camarades le cachent dans une maison isolée, lugubre et noire pour respecter la notion de clandestinité. Chacun de ces lieux est le cadre d'une action et il est évident que la multiplicité des portions d'espace colle au récit et aux nombreuses actions qu'il développe. Le seul lien entre deux lieux différents est le sous-marin qui emmène Gerbier en Angleterre; sinon le spectateur ne dispose d'aucun moyen pour essayer de reconstituer un espace global crédible. La confusion des espaces finit par

dérouter le spectateur qui perd le lien entre les actions et entre les personnages et nuit à la compréhension du film. Les tractions qui doivent délimiter l'espace des résistants de celui des nazis sont attribuées aux deux camps et cet objet ne constitue même plus un élément symbolique, capable de déterminer l'espace. Par contre ces objets foisonnent dans le bureau de de Gaulle (Croix de Lorraine, médaille, drapeau anglais, appel du chef de la résistance dans un cadre, les couleurs de la France) et contribuent à la mise en évidence de l'idéologie du réalisateur. Ce film est bien un hommage à la France Libre, mais ne donne aucune représentation de l'histoire, puisqu'il est impossible de construire une globalité de l'espace, donc des actions qui s'y déroulent et d'expliquer les causes ou les conséquences de ces actions, tant ce morcellement de l'espace conduit au morcellement du récit.

Dans Les Patates l'espace se limite à la maison de Clovis et à celle de son père, intérieur et extérieur, et au champ de pommes de terre. La route et le train assurent la liaison entre la zone occupée et la zone libre où les parents d'un ami de Clovis ont une ferme, entourée de terrains cultivés. La Ligne de Démarcation est symbolisée par la présence d'un camion bâché, qui assure le passage, moyennant de l'argent. Ce camion permet au spectateur de construire une représentation imaginaire de la Ligne de Démarcation, par conséquent une image négative de la résistance, par assimilation de deux représentations, celle du film et celle qu'il s'est construite grâce à des informations véhiculées par les témoignages: la tâche que certains résistants assumaient bénévolement, pour protéger les juifs en particulier, en leur faisant franchir la Ligne de Démarcation, se confond avec la notion du profit réalisé par le chauffeur du camion, au détriment d'êtres humains en détresse. Ce jalonnement de l'espace par le camion construit donc une ambiguïté quant à la représentation de l'histoire qui transparait grâce à l'organisation spatiale.

L'espace clos dans Le Train procède de la mise en évidence d'un microcosme, représentatif de la société de l'époque. Les quelques plans réalisés en extérieur ne montrent que les abords directs de la voie et une fontaine en gros plan, où Anna va se laver, ce qui apporte au récit une touche d'érotisme. Seuls le début du film qui montre l'exode, la bande son qui renvoie à la Radio de Londres, un bombardement du train et la présence de la Gestapo à la fin du film rappellent au spectateur l'époque historique. Le reste du récit fait abstraction de la guerre et le fait que le spectateur apprenne que Anna était une jeune juive, en fuite devant le gouvernement nazi ne change rien au sens du récit qui privilégie le développement de l'intrigue amoureuse entre Julien et la jeune femme. Les objets qui renvoient à une représentation de l'histoire servent une idéologie qui tend à montrer que les Français ne pouvaient être que résistants, ce qui permet de taire le phénomène de la collaboration. L'histoire ne répond pas à la convocation, sa représentation n'étant que le fait de la présence de quelques objets dans un espace non historique.

Comme Marie Octobre, Judith Therpauve ne subit pas l'obligation d'un enracinement dans la période de la guerre, puisque le temps filmique est en décalage avec le temps réel. Le journal assure la liaison entre la période historique et le temps du film. Il apparaît dès le début du film, posé sur une table,

chez Judith, dans un intérieur vide qui renvoie la détresse de cette femme et son dégoût de la vie. Le titre de ce journal "La Libre République" apparaît suffisamment clairement pour pouvoir être lu par le spectateur, qui comprend d'emblée que l'idéologie du film porte sur le concept de liberté. Si le film ne s'inscrit pas dans la période à laquelle il se réfère, il est ancré dans le temps de sa réalisation, idéologiquement surtout, puisque le récit porte l'essentiel du message, mais aussi l'espace qui le constitue ne nécessite pas l'ajout d'éléments multiples pour devenir significatif. Judith Therpauve appartient à ces films, dont l'objectif est la transmission de l'idéologie et de l'histoire de l'époque de sa réalisation, période transitoire entre un retour sur les valeurs du passé et l'acceptation de nouvelles valeurs économiques et d'autres structures sociales et politiques. La maison dépouillée et vieillie de Judith s'oppose à l'imprimerie qui opère sa restructuration et, en cela, l'espace est représentatif de l'histoire de 1978.

Escape to Victory nous ramène à l'époque de la guerre en utilisant l'espace d'un terrain de football pour assurer la transition entre les années 40 et 1980, et associer les idéologies de la résistance et les valeurs sportives actuelles. Le film commence dans un camp de prisonniers en Allemagne, entouré de barbelés, représentation à mi-chemin entre un camp de prisonniers et un camp de concentration. Les uniformes SS évoquent la force et la guerre, mais les internés semblent libres et organisés. Hatch assure la liaison entre ce camp que le film situe arbitrairement en Allemagne, et Paris, où il prend contact avec la résistance. Le personnage se trouve donc tantôt à Paris, tantôt en Allemagne afin d'organiser, sur le stade national français, un match de foot entre l'équipe allemande et une équipe formée des prisonniers français. De Paris le spectateur peut voir une partie d'un café, lieu de rendez-vous des résistants, comme dans Le Père Tranquille ou Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse, des morceaux de rues, dans lesquels flotte le drapeau à Croix gammée pour signifier l'occupation et les égouts, qui doivent permettre l'évasion des joueurs prisonniers. Cette organisation spatiale oblige à des va et vient peu crédibles et s'adapte à une fiction totalement irréaliste; même le café, endroit sombre et lugubre, qui pourrait renvoyer l'image de la clandestinité, ne participe pas d'une représentation historique, noyé dans une succession d'images et d'espaces irréalistes. L'image des Allemands, préoccupés du bien-être des prisonniers dans un camp qui n'a rien à voir avec la réalité, devient grotesque et le film laisse le soin de la représentation historique aux seuls drapeaux à Croix Gammée. Même l'imagination du spectateur est bridée par la juxtaposition de ces non-lieux.

The big red One multiplie les portions d'espace en informant le spectateur des changements spatiaux à l'aide d'un carton. Cette technique permet aux soldats américains de couvrir un espace gigantesque en peu de temps; le film débute en Afrique du Nord en 1942, se poursuit en Sicile, puis les héros participent au débarquement à Omaha Beach, poursuivent leur périple en Belgique, puis en Tchécoslovaquie. L'Afrique consiste en un désert de sable et de roches au milieu duquel se dresse un village isolé, lieu où le réalisateur peut accrocher les drapeaux français et anglais, dont la fonction est de renvoyer à la période historique. Une plage minée et hérissée de barbelés symbolise le débarquement, des autres pays nous ne pouvons voir que la campagne et la forêt; seuls des fours

crématoires, censés se trouver en Tchécoslovaquie, découverts par les héros, nous renvoient à l'extermination nazie. En dehors des cartons, aucun repère ne guide le spectateur, qui confond rapidement les différents lieux, d'autant plus qu'ils n'apportent aucun sens supplémentaire au développement du récit, si ce n'est qu'ils contribuent à la construction d'une idéologie pro-américaine. Ce défilement rapide d'espaces semblables exclut tout événement et toute référence sérieuse à l'histoire.

En revanche Papy fait de la Résistance s'inscrit dans un espace réduit qui va, de manière générale, de la maison des Bourdelle au siège de la Gestapo. La représentation de l'occupation permet au film une économie de l'espace, puisque les Allemands et les résistants cohabitent dans cette maison bourgeoise et inversement, l'économie d'espace donne l'image de l'occupation. Les actions réalisées par les résistants se passent dans des lieux clos ou réduits par le champ: c'est ainsi qu'ils transportent l'aviateur anglais dans un coin de la cour de la maison, à la barbe des Allemands et la réduction de l'espace rend les SS grotesques, ce qui sert la comédie. Super Résistant saute à l'aide d'une corde dans une grande pièce que le film ne situe pas et les Bourdelle se retrouvent avec les chefs SS autour d'une grande table, dans une maison bourgeoise inconnue du spectateur. Aucun lien ne met les portions d'espace en relation et seule la Croix Gammée qui figure sur les drapeaux de la Gestapo et sur les brassards évoque la présence de l'ennemi, tout comme la Croix de Lorraine dessinée sur un tronc connote la résistance. L'opposition de ces deux croix provoque une situation caricaturale grotesque, au service du genre comique, et, si elle évoque la présence des deux camps, elle n'en montre pas l'existence et déprécie les actions des résistants en même temps qu'elle les ancre dans la fiction. La reconstitution d'un plateau de télévision à la fin du film a pour objectif de jouer sur la temporalité en créant une impression de réel, ce qui met en évidence l'idéologie du réalisateur en constituant une représentation satirique de la résistance et en montrant l'esprit calculateur et intéressé des résistants. A travers ce procédé, cette œuvre vaudevillesque apporte une autre représentation de la résistance à un niveau idéologique et social, mais ne construit pas de réel rapport à l'histoire.

Merci la Vie présente, avec l'espace, une relation spécifique, en enchevêtrant représentations spatiales du film et celles du film dans le film. Cette technique construit un chevauchement des espaces qui accentue encore l'effet de morcellement, sorte de puzzle entre les lieux du passé et du présent, où le spectateur a du mal à trouver des repères. La plage, une maison moderne et un coin de rue côtoient un quai de gare, où s'organise un départ pour la déportation, des voûtes sombres, où des SS martèlent de leurs bottes, le sol noir et pavé. L'imagination du spectateur est indispensable à la création d'allégories qui donnent son sens au film et qui fait émerger l'idéologie contenue dans le film, à savoir que les catastrophes sont de toutes les époques et que l'une renvoie à l'autre. Seuls des grilles, des tractions, les roues du train en gros plan et les uniformes SS déterminent le passé, le studio de cinéma évoque le présent. Le concept de résistance n'apparaît qu'à travers les dialogues et ce film a manqué l'acte historique pour ne conserver que l'idéologie et la morale qui se rappellent au présent et remettre en question la notion de devoir de mémoire.

Les personnages du Bateau de Mariage évoluent principalement dans un espace clos, qui va de la maison à l'école en passant par une portion de rue toujours filmée sous le même angle. Le monde privé, c'est à dire la maison, est séparé du monde professionnel, l'école, par un grand portail qui apparaît souvent en plan serré; ce portail divise l'espace et oppose le lieu où Pierre vit libre, de celui de l'école, où il subit les pressions du pouvoir de Vichy. Le drapeau français qui flotte dans la cour de l'école symbolise le culte à Pétain et le mobilier rudimentaire dans la ferme de Pierre implique un milieu social modeste et une référence au passé, sans que l'époque soit réellement précisée. Seuls l'action et les dialogues recadrent le film dans son époque. Les morceaux d'espace que les personnages parcourent sans cesse permettent au spectateur d'imaginer la vie du couple et sert l'idéologie en se confondant avec un parcours initiatique: chaque fois que Pierre revient à l'école, son comportement évolue et tend, un peu plus chaque jour, vers la liberté et l'insoumission. Mais l'espace filmique, réduit et étouffant, ne permet aucune représentation de l'histoire, même si un café, lieu de rendez-vous des résistants, comme dans plusieurs autres films, symbolise l'opposition d'un collègue de Pierre au Gouvernement de Vichy.

Les deux films sur la vie des Aubrac, Boulevard des Hironnelles et Lucie Aubrac proposent deux constructions différentes de l'espace et, de fait, des rapports différents au réel et à l'histoire, puisque ces deux films s'affichent comme des représentations de la réalité. Les lieux sont choisis, dans les deux films, en fonction des étapes du récit que le film développe, et, en privilégiant certains lieux, le réalisateur met aussi en évidence certaines péripéties plutôt que d'autres.

Boulevard des Hironnelles montre la maison des Aubrac, l'extérieur avec sa grille d'entrée, la salle de séjour, lieu attaché principalement à Lucie et aux décisions qu'elle va prendre. Cet espace est à peu près semblable dans Lucie Aubrac, mais Berri prend le parti de montrer aussi la chambre, lieu attaché à la représentation du bonheur du couple et situe la maison en faisant apparaître à l'écran la plaque de la rue Esquirol. La première arrestation de Raymond a lieu dans une vieille maison dont nous ne voyons que l'escalier, des couloirs et l'entrée d'une pièce, espace à peu près identique dans les deux films. Cette maison évoque le début de la tragédie et implique la suite du récit. La vie professionnelle de Lucie est symbolisée par quelques plans du lycée, un couloir et une salle de classe en plan serré dans le film de J. Yanne, alors que le film en montre les abords, la cour de récréation en particulier et qu'il insiste plus longuement sur les plans intérieurs, bien que les cadrages soient serrés, afin que Lucie puisse, à travers le dialogue qu'elle a avec ses élèves, transmettre son message sur le sens et le rôle de l'histoire. Après la libération de Raymond, le couple part en vacances, mais leur séjour n'est pas localisé dans Boulevard des Hironnelles, alors que Berri précise que les Aubrac sont à Carqueiranne, endroit de la zone non occupée où ils se trouvent en sécurité. La librairie et son arrière-boutique, l'imprimerie où sont réalisés les faux papiers ainsi que le garage où les résistants préparent leurs actions sont filmés en plans tellement rapprochés dans les deux films qu'ils sont peu significatifs; ils sont déterminés par les actions qui s'y déroulent et les récits ne les situent pas par rapport aux autres espaces qu'ils

présentent. Les deux films montrent les rendez-vous de Lucie avec le colonel allemand à l'hôtel Carlton, le magasin de Maurice avec sa cabine d'essayage et les bureaux de la Gestapo où flotte le drapeau nazi. Aussi le film de J. Yanne montre la couverture du livre de Vercors, qui ancre la résistance dans un contexte plus chargé idéologiquement.

Mais Boulevard des Hironnelles fait l'économie de la maison de Caluire et, en même temps ne représente pas l'arrestation de Raymond et de Jean Moulin, qu'il laisse à la bande son le soin d'annoncer, ce qui montre que le choix de l'espace est fonction du récit. La différence est fondamentale, car cette séquence fait du film de Berri, quinze ans après le procès de Barbie, un film sur Jean Moulin et surtout sur sa mort qui reste énigmatique et qui n'a jamais inspiré le cinéma pour des raisons probablement à la fois sociales et historiques. Cette séquence qui fut tournée dans la maison du docteur Dugoujon construit, isolément, un rapport direct avec l'histoire et cet espace ne rentre pas dans la définition du non-lieu: aucun élément symbolique ne rend le lieu significatif, cet espace ne rend pas compte d'une volonté idéologique, le film le précise suffisamment en situant l'extérieur de la maison et en montrant sa configuration extérieure pour ne pas obliger le spectateur à combler le vide spatial par son imagination; cette séquence est bien une rencontre avec l'histoire. La seule restriction que nous pouvons émettre est le morcellement de l'espace qui caractérise les séquences antérieures et postérieures, ce qui noie cette représentation de l'histoire dans un ensemble spatial discontinu et non défini et empêche le spectateur d'y porter une attention particulière. De la même façon l'insistance de Berri sur les images du parc de La Tête d'Or lui permet de mettre en scène le rendez-vous de Raymond avec Jean Moulin, qui apparaît là encore à l'écran et qui explique la relation entre cette rencontre et l'arrestation qui va suivre. A la fin du film, Boulevard des Hironnelles occulte aussi la maison des trois sœurs qui offre l'hospitalité au couple Aubrac, lieu important puisqu'il assure la transition entre leur fuite et leur départ pour Londres et qu'il est représentatif de l'organisation de la résistance. Par contre, Berri se croit obligé de présenter, au début du film, un talus où Raymond, aidé d'autres résistants, fait sauter un train. Cette référence à La Bataille du Rail est utilisée comme un élément symbolique destiné à ancrer le film dans la période historique et dans le cadre de la résistance en particulier; pourtant Raymond Aubrac n'a jamais fait sauter de trains, et ce morceau d'espace, rendu significatif par l'action symbolique, relève de l'imaginaire, même si le spectateur ne le repère pas obligatoirement et conduit à l'acte historique manqué.

Globalement nous pouvons dire que le film de Berri propose moins de non-lieux que celui de J. Yanne, même si l'espace y est morcelé par le montage et que les éléments symboliques, tels que les faux papiers, les drapeaux nazis, la radio de Londres, les tractions et les torches qui balisent le terrain d'aviation rendent à nouveau cet espace significatif, cinquante ans après. Lucie Aubrac est le seul film, parmi les quarante deux films étudiés, dont l'espace ne soit pas défini comme un non-lieu; c'est, en fait, le seul qui nous donne rendez-vous avec une partie de l'histoire.

Nous considérerons ensemble les films de montage qui, par leur technique de construction et l'introduction d'images d'archives ou d'actualité, ne répondent pas

à la même approche de l'espace, bien que leur construction spatiale aboutisse aussi à la création de non-lieux.

Why we fight propose une narration essentiellement fondée sur la juxtaposition d'images d'archives qui, soutenues par une voix off chargée de reconstituer un récit en créant la relation entre ces documents, construisent des espaces plus morcelés encore que le récit purement fictionnel. Entre les documents d'actualité apparaissent des reconstitutions qui ont pour objet d'attester ou d'expliquer les images extraites du réel. Le film passe d'un pays à l'autre, France, Allemagne, Angleterre, Russie, précisés par la voix off qui ancre le comportement des peuples dans les légendes de leur passé, technique qui morcelle l'espace et qui a la fonction essentiellement idéologique d'opposer la représentation du peuple allemand issu de "barbares" aux autres peuples qui ont toujours œuvré pour la liberté et les droits de l'homme. L'espace présenté par des images anciennes relevant de légendes ou de mythologie se confond avec le cadre; il est en soi un non-lieu caractéristique, car il ne montre pas un lieu, mais une image, il relève entièrement de l'idéologie et de l'imagination à la fois du réalisateur et du spectateur, il est en soi un élément symbolique et ne parle pas d'histoire. Quant aux documents d'actualité, ils sont soulignés par des images emblématiques et significatives par le choix des éléments qui les composent; c'est ainsi qu'un drapeau français apparaît en gros plan, que des bottes allemandes "marchent" en fondu sur l'Arc de Triomphe et qu'un Christ est prêt à tomber avec sa croix dans une église dévastée par un bombardement, autant d'éléments symboliques qui ancrent le film dans un contexte idéologique. La construction d'une représentation de l'histoire est bien le fruit de l'imagination du spectateur et nous pouvons dire que l'espace construit par ce film est un ensemble de non-lieux.

Français, si vous saviez, Le Chagrin et la Pitié et Hôtel Terminus obéissent au même type de construction. Ils consistent en une succession d'images d'archives ou d'actualité qui illustrent les réponses des témoins à des questions posées par des voix la plupart du temps hors champ, le tout rythmé par une voix off explicative. Plusieurs espaces sont donc à considérer: l'espace dans lequel se déroule l'événement présenté par les documents présentés comme reproduction du réel, l'espace constitué autour des témoins interviewés et l'espace d'où viennent les voix off ou hors champ, ainsi que certains éléments symboliques portés par la bande son.

Le Chagrin et la Pitié comme Français, si vous saviez, propose en particulier des images de de Gaulle et de Pétain que le récit met en opposition grâce à la voix off et au montage alterné. Ces documents sont choisis de sorte qu'ils contiennent les éléments symboliques nécessaires, tels que le drapeau français à Verdun ou la francisque et l'exposition sur le Juif Suss, qui délimitent l'espace de la résistance et celui de la collaboration. De plus la bande son contribue à la création de symboles, tels que la Marseillaise ou les voix de de Gaulle et Pétain. Ces portions d'espace morcelé par le montage et le récit, par le choix de lieux différents et sans relation géographique, ponctués d'éléments symboliques ne peuvent former une continuité qu'avec l'aide de l'imaginaire et du savoir antérieur du spectateur; ils relèvent de non-lieux et ne montrent pas d'actes historiques,

mais une reconstitution d'actes ayant eu lieu dans des espaces et des temporalités différents.

Hôtel Terminus procède de la même construction, mais les images d'archives apparaissent pendant les témoignages, technique qui permet de mettre en évidence les mensonges des témoins allemands, ce qui relève d'une démarche purement idéologique. Ces images sont porteuses d'éléments emblématiques, tels la radio de Londres, une plaque de rue en honneur à la résistance, le discours de Malraux et Jean Moulin au Panthéon, choisis en faveur des déclarations des résistants.

Ce film met aussi en œuvre une construction spatiale spécifique lors des témoignages, car les différents témoins, interviewés dans leur lieu de vie, construisent une sorte de continuité spatiale, en particulier en Allemagne, où Ophuls veut reconstituer la vie de Barbie. Le déplacement suivi par le spectateur se construit donc de témoin en témoin, de ville en ville, comme une sorte de voyage auquel participe le spectateur. L'espace est donc plus large et moins morcelé; malgré tout l'idéologie est représentée par l'introduction d'objets, tels qu'une piscine, des meubles et des intérieurs luxueux, constituant le cadre de vie des témoins proches de Barbie. Le lien entre l'espace présenté dans les archives et celui qui entoure les interviews réalisés dans le temps de la réalisation est recrée par l'imaginaire du spectateur et l'acte historique ne se constitue pas; le film reste un ensemble de documents qui parlent d'histoire et font parler de l'histoire en 1988.

Le Chagrin et la Pitié, autre film de Ophuls, procède de la même manière et inscrit les témoins dans leur lieu de vie; Tausend se trouve en Allemagne, dans une salle de restaurant, le jour du mariage de sa fille, Lamirand, dans une grande salle de la mairie et les frères Grave dans leur ferme. Mais, ici, le spectateur n'est pas invité au voyage, et l'espace apparaît très morcelé, puisqu'il ne s'adapte pas à une construction chronologique. Il en est de même pour Français, si vous saviez qui passe de Verdun à Nancy, où des poupées réalisées par des anciens collaborateurs, condamnés à mort, construisent une représentation idéologique de l'épuration peu courante dans le cinéma, mais un autre espace s'impose dans ce film, celui de l'interview. En effet, le lieu n'est généralement pas précisé, et le témoin est le plus souvent assis dans un fauteuil, derrière une table, dans un cadre tellement restreint qu'il est impossible de qualifier l'espace. ce lieu apocryphe tient du décor de théâtre ou du rendez-vous professionnel, aucun objet emblématique n'apparaît dans cet espace qui, indépendamment du récit, ne relève pas d'une quelconque idéologie; dans le présent de la réalisation, il renvoie à l'histoire par l'imaginaire du spectateur qui recrée, grâce à son savoir, les espaces dont parle le témoin ou les lieux attachés aux événements retracés: en cela seulement, cet espace fait partie des non-lieux.

Un autre espace s'impose dans ces films de montage, c'est celui de la voix off ou de la voix hors champ. La voix de l'interviewer est dans un hors champ complexe: soit elle se trouve dans le hors champ immédiat que le spectateur peut recréer par son imagination, soit elle coïncide avec des images d'archives et se confond avec l'espace donné pour réel, donc passé. Quand le témoin apparaît à l'image, la voix se trouve dans un hors champ poche de l'espace dans lequel se

trouve le témoin, mais quand elle est superposée à l'espace de l'événement, elle prend une dimension spécifique et nous pouvons considérer qu'elle occupe le champ de l'imagination ou le hors champ de l'imaginaire. Ce statut spatial particulier que lui confère le montage permet de dire qu'elle constitue un non-lieu, car sa constitution relève de l'imaginaire, mais cet espace reste une particularité du non-lieu que le spectateur conçoit comme un code cinématographique, mais qui constitue un espace spécifique non négligeable.

Quant à la voix off, elle est celle du narrateur, qui atteste et explique les documents insérés dans le récit. Elle constitue un espace sonore, dans lequel un personnage omniscient domine le récit. Cet espace virtuel est tout de même imaginable pour le spectateur et peut être considéré alors comme un hors champ qui s'ajoute à l'espace filmique et peut constituer un autre non-lieu. Le film de montage développe différents niveaux spatiaux beaucoup plus complexes que dans un film dit de fiction, et pourtant cette superposition de non-lieux, en fonction de la construction narrative, en fait bien un film de fiction.

La construction du non-lieu est donc fonction d'une interférence entre le lieu de l'existence réelle du film et un lieu que le réalisateur définit comme le lieu réel des événements. Cette volonté de superposition des espaces est impossible parce que le film est dépouillé de son espace existentiel, défini non seulement par le choix des lieux, mais aussi par les contraintes de la technique filmique, qui n'est pas adaptée à la temporalité du réel; or l'espace du réel est indissociable de l'espace temporel. Le film obligatoirement morcelé dans le temps, ne peut que représenter un espace parcellaire qui ne peut se réunifier que grâce à l'imagination du spectateur ou à son savoir historique. Et cette interférence entre espace filmique et espace réel construit une sorte de jeu de miroir et d'abîme où le récit se dédouble et se perd malgré les éléments emblématiques qui marquent l'espace filmique pour le rapprocher du réel. L'espace choisi comme cadre du récit n'est, en fait, pas moins virtuel que les espaces sonores construits par les voix off ou hors champ. Et ce hors champ reste d'ailleurs un élément fondamental dans la représentation spatiale; par définition, le film exclut le hors champ qui constitue le cadre élargi de l'action et la situe, alors que l'œil, dans la réalité, l'intègre pour une vision spatiale globalisée. Comme nous l'avons vu, le film développe plusieurs niveaux spatiaux qui s'imbriquent et se superposent, espaces artificiels qui ne peuvent constituer une réplique de la réalité.

Comme nous avons pu le constater dans cette analyse la construction de l'espace filmique aboutit la plupart du temps à des non-lieux plus ou moins évidents, et d'autant plus prégnants que le nombre et la variété des objets symboliques qui le définissent sont importants. En effet ces stéréotypes emplissent l'espace au détriment de l'existence du lieu et focalisent le regard du spectateur. C'est précisément parce que l'espace de la séquence de l'arrestation de Raymond Aubrac dans la maison du Dr Dugoujon n'est pas encombrée d'éléments emblématiques et que l'espace est décrit avec suffisamment de précisions, que ce film, le dernier en date réalisé sur ce sujet, n'est pas uniquement constitué de non-lieux et qu'il donne rendez-vous à une partie de l'histoire. Nous pouvons aussi imaginer que ce rapport à l'histoire n'est pas étranger aux ennuis que connurent les Aubrac.

D'autre part le concept de non-lieu est étroitement lié à la temporalité; les films qui ne se réclament pas de la période historique concernée, ne comportent pas de non-lieux. C'est le cas de Marie Octobre et Judith Therpauve, dont la représentation spatiale correspond au temps de réalisation du film. Les éléments emblématiques ont alors pour fonction de renvoyer au passé par rapport au temps filmique et le spectateur ne peut exercer aucune comparaison entre les lieux fictionnels et des lieux réels.

La création de ces non-lieux nuisent à la représentation de l'histoire, conduisent à la représentation d'actes manqués qui parlent d'histoire et la tentative de la part des réalisateurs de les ancrer dans le réel par des moyens artificiels accentue encore la présence de ces non-lieux. Nous pouvons donc conclure que ces films, qui ont pour objectif de retracer l'histoire, sont fictionnels, quelle que soit leur construction, puisque cette création de lieux artificiels et virtuels exclut tout rapport avec la réalité et un film comme le Chagrin et la Pitié a peut-être constitué un tournant dans la représentation de l'histoire, mais il n'en reste pas moins un film de fiction. A ce niveau encore, l'agencement de l'espace filmique et la construction du non-lieu sont un moyen de combler le vide historique et le vide spatial, crée par l'absence du lieu réel qui ne peut plus s'ancrer dans la réalité dès qu'il est hors du temps réel.

2. Un imbroglio temporel, source de confusion entre passé et présent, entre fiction et réalité, entre histoire et mémoire.

Cette complexité de la représentation temporelle n'est pas seulement le fait du cinéma historique, mais de l'histoire en général, qui fonctionne déjà sur deux niveaux temporels, puisqu'elle met en relation événements passés et présents: *"On recourt à l'analogie pour expliquer le sens ou les causes d'un événement lorsque cet événement reparait en un autre temps et en un autre lieu"*¹. Ce premier constat pose le problème de l'évaluation de l'événement représenté, à savoir que le cinéma ne donne pas les moyens et les outils nécessaires pour l'évaluer avec les critères contemporains à l'événement relaté, c'est à dire du moment où il s'est passé. Le regard porté sur l'événement ne peut donc être qu'un regard actuel, ce terme d'actuel ne cessant d'être mouvant en fonction de la relation passé / présent: *" Pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations; non le passé tel qu'il est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages, sa prégnance sur les présents successifs; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise"*².

De plus cette opposition passé / présent et présent / passé construit un système de valorisation du passé grâce à une combinatoire qui résulte de l'addition des informations et du vécu éventuel du spectateur. Le récit filmique joue alors le rôle d'échangeur entre les deux temporalités et d'agent structurant du passé en construisant sa représentation. En cela il produit systématiquement une fictionnalisation de l'événement historique, quelle que soit la forme de son expression:

"On voudrait montrer que sous ce terme d'image revient au premier plan une aporie qui a son lieu d'origine dans la constitution iconique de la mémoire elle-même.

*La paire récit historique/récit de fiction, telle qu'elle apparaît déjà constituée au niveau des genres littéraires, est clairement une paire antinomique. Autre est un roman, même réaliste, autre un livre d'histoire. ils se distinguent par la nature du pacte implicite passé entre l'écrivain et son lecteur. Bien qu'informulé, ce pacte structure des attentes différentes du côté du lecteur et des promesses différentes du côté de l'auteur. En ouvrant un roman, le lecteur se prépare à entrer dans un univers irréel à l'égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue; en revanche, ce lecteur est disposé à opérer ce que Coleridge appelait **wilful suspension of disbelief**, sous réserve que l'histoire racontée soit intéressante: c'est volontiers que le lecteur suspend sa méfiance, son incrédulité, et qu'il accepte de jouer le jeu du comme si - comme si ces choses racontées étaient arrivées."*³

Le décalage temporel, de la même façon que le non-lieu, contribue en effet à fictionnaliser le film et le rapport au temps proposé par le récit n'est plus

¹ Paul VEYNE. Comment on écrit l'Histoire. Ed. du Seuil. 1971 p.84

² Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard 1997. P. 2229

³ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. E. du Seuil. Sept. 2000. P. 339

primordial pour le spectateur qui accepte le passé du film comme une temporalité générique.

Aussi c'est à partir du présent mouvant dont nous venons de parler que s'établit le passé et en même temps le futur; ce passé est donc, lui aussi, instable et fonction à la fois du présent de réalisation du film et du présent de sa réception. Cette relation complexe charge donc le film de messages et de représentations mouvantes, à la fois fonction de l'éloignement du passé qu'il considère, du passé ou présent de sa réalisation et des connotations qui renvoient à cette temporalité et du moment de sa réception, plus ou moins éloigné du temps de sa réalisation, chargé lui aussi d'éléments implicites ou explicites afférents à la société et aux conjonctures de cette dernière temporalité, qui déterminera les critères de jugement.

" L'égale primordialité des trois instances temporelles se distribue à partir d'un centre qui est le présent. C'est le présent qui éclate en trois directions, en se redoublant chaque fois en quelque sorte: il y a trois temps: le passé, le présent, le futur; or, le présent du passé, c'est la mémoire; le présent du présent, c'est la vision; le présent du futur, c'est l'attente. certes, Augustin ne manque pas d'arguments: nous ne visons le passé que sur la base de vestigia - d'images-empreintes - présents à l'âme; il en est de même de l'anticipation présente des choses à venir. C'est donc la problématique de la présence de l'absent qui impose la triple référence au présent; mais, peut-on objecter, les vestigia, les traces, à supposer qu'il faille en postuler la présence, ne sont pas visées en tant que telles au titre du présent vécu; ce n'est pas à elles que nous faisons attention, mais bien à la passéité des choses passées et à la futurité des choses à venir; il est donc légitime de suspecter, comme le font les critiques modernes et postmodernes de la représentation, quelque métaphysique de la présence, subrepticement glissée sous l'instance de la présence au titre du présent du présent, cet étrange présent redoublé".¹

La reconstitution d'événements passés, leur reproduction ou leur représentation implique l'absence de l'événement quand celui-ci n'a pas été pris sur le vif, en lieu et en temps réels, en même temps que celle des protagonistes de cet événement et que son cadre. Comme nous l'avons vu précédemment, les documents d'archives ou d'actualité inclus dans un récit subissent cette même loi de l'absence, d'une part parce que le passé n'est plus présent, d'autre part parce que leur intégration dans un récit explicatif et narratif implique leur absence.

"Le "tel que" de la formule de Ranke ne désigne pas en effet autre chose que ce que j'appelle fonction de lieutenance. Le réellement passé reste ainsi inséparable du "tel que" effectivement passé. Je n'ai rien à changer aujourd'hui à cette tentative d'explication du concept de représentance-lieutenance. Je souhaite plutôt m'appliquer à une autre énigme qui m'apparaît résider au cœur même de la relation d'adéquation présumée entre la représentation historique et le passé. On se rappelle qu'Aristote, dans sa théorie de la mémoire, distingue le souvenir de l'image en général par la marque de l'auparavant. on peut alors se demander ce qu'il advient de la dialectique de présence et d'absence constitutive de l'icône

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 459,460

lorsqu'elle est appliquée en régime d'histoire à cette condition d'antériorité du passé par rapport au récit qui en est fait.

On peut dire ceci: la représentation historique est bien une image présente d'une chose absente; mais la chose absente se dédouble elle-même en disparition et existence au passé. Les choses passées sont abolies, mais nul ne peut faire qu'elles n'aient été"¹.

Le film est par excellence l'image présente d'une chose passée, donc absente dans le moment de réception, chargée, de plus, d'éléments ajoutés par les informations apportées au fil des années qui séparent ce passé du temps de réalisation et de réception de la re-présentation.

Le film s'inscrit donc dans une temporalité tridimensionnelle: le temps de l'événement qui se confond avec le temps historique, le temps de sa réalisation, plus ou moins proche du temps historique et le temps de sa réception, extrêmement variable, puisque les supports et le matériel actuels permettent de voir ou revoir n'importe quel film à n'importe quel moment.

Comme nous l'avons vu, cette triple dimension temporelle s'ajoute à la temporalité mise en œuvre par le récit filmique qui, lui-même, construit une confusion entre passé, présent et futur. Dans la plupart des cas le passé est affecté à la représentation de l'événement, se met donc au service du rapport à l'histoire, le présent renvoie au présent de la réalisation et à celui de la réception à travers le principe d'identification du spectateur aux personnages. Le présent de la réalisation et celui de la réception se confondent donc en une sorte "d'aujourd'hui" qui peut couvrir cinquante-six ans.

Nous utiliserons dans l'analyse suivante cinq notions temporelles: le temps réel, celui dans lequel se déroule l'événement, le temps de réalisation du film, le temps fictionnel, qui contient la représentation des faits, le temps mécanique, qui correspond à la durée du film et au temps de projection et le temps de réception qui est celui de l'époque à laquelle le spectateur regarde le film.

Correspondant 17 ne donne aucun repère temporel, si ce n'est par le dialogue entre Jones et son patron, " *l'histoire s'écrit sous le feu des canons*"², qui peut induire que ce récit se passe au moment de la déclaration de guerre ou peu de temps avant, étant donné qu'il est réalisé en 1940. Si la guerre n'était pas déclarée, il est évident qu'elle est imminente et que cette représentation du nazisme comme un réseau d'espions souterrains et organisés peut correspondre à la représentation que les Américains se faisaient d'un mal sournois, prêt à envahir l'Europe. Il n'en demeure pas moins que ce type de film est lié à la tradition cinématographique américaine. Nous remarquons que la réalisation de ce film est concomitante aux événements, du moins à leur préparation et que le récit ne fait aucun état des conjonctures politiques du moment, ce qui lui donne l'avantage de pouvoir toujours être considéré au présent. Aucun autre élément que le nazisme ne fait référence à l'histoire et ces nazis n'apparaissent pas sous une forme qui puisse correspondre à l'image qu'en donne l'histoire.

Si les nazis apparaissent aussi dans Man Hunt sous la forme d'espions infiltrés dans différents pays d'Europe et en particulier en Angleterre, ce film, réalisé en

¹ Idem; p. 366-367

² Extrait du dialogue filmique: Correspondant 17

1941, introduit l'existence de Hitler. Un carton au début du film situe cette fiction peu de temps avant la guerre et ce récit, reçu après la déclaration de guerre, peut être interprété comme une leçon aux peuples qui ont signé les Accords de Munich et qui ont permis à Hitler de développer son hégémonie. Si quelqu'un avait eu le courage de supprimer le dictateur, l'Europe ne serait pas dans cette situation et il prend alors toute sa dimension de fiction. Le temps de cette fiction est donc légèrement antérieur à l'événement d'après le carton de présentation du film et, en cent quatre minutes, la seule référence à l'histoire, une représentation simpliste de Hitler et de la Gestapo se situe dans les premières minutes du film.

Hitchcock ne situe pas Saboteur dans le temps de l'histoire et ce film, d'une durée de cent huit minutes, sorti en 1942, relate des événements atemporels, qui ne construisent aucune représentation de l'histoire, pas plus par la référence à un événement que par l'introduction à l'image d'objets emblématiques rappelant la période historique. Le seul lien établi entre la fiction et l'histoire est l'utilisation du mot nazi grâce aux dialogues. Mais le décalage temporel entre le temps de sa réception en 1942 et celui de cette même réception aujourd'hui fausse l'objectif de la fiction, qui, à l'époque de sa réalisation, était destiné à montrer le danger du nazisme par son existence souterraine et l'anonymat de ses représentants.

Hitler's mad Man est a contrario réalisé au moment de l'événement dont il est l'objet, mais se contente de mentionner la mort de Heydrich sans la représenter. L'événement déclencheur du récit reste donc implicite, mais nourrit la représentation de la résistance, ainsi que la dramaturgie. Par contre, le dénouement, quatre-vingt cinq minutes plus tard, reconstruit un rapport à l'histoire en montrant comment le village de Lidice fut rayé de la carte par les Allemands. Le réalisateur n'historise donc le temps fictionnel que dans les dernières minutes du film en représentant un fait historique relativement peu connu du spectateur actuel, alors qu'en 1942, il était d'importance et confirmait la cruauté des nazis et la terreur qu'ils entendaient faire régner. Par contre la représentation de la résistance occupe la quasi totalité du temps fictionnel et des quatre-vingt cinq minutes du film et ce rapport temporel contribue à la mise en évidence de l'inégalité des forces et de la mort inéluctable de la résistance. Ce film représente donc un fait que l'histoire n'a pas jugé bon de mettre en valeur et d'en faire un élément de référence.

Desperate Journey, réalisé en 1942, n'appuie pas son récit sur des faits historiques reconnaissables du spectateur. Aucun repère temporel ne permet de savoir pendant combien de temps dure la succession des actions présentées et, pendant cent sept minutes, les soldats anglais franchissent les obstacles qui vont permettre la représentation du sabotage d'une usine et de la résistance allemande sous les traits d'une jeune et jolie fille. L'action de résistance, c'est à dire le sabotage, est reconnue par le spectateur actuel parce qu'elle fait partie des stéréotypes relatifs à la résistance, mais elle ne se rattache à aucun fait reconnu comme réel. Des ellipses temporelles importantes, particulièrement le temps qui sépare les actions de ces soldats, créent des difficultés de repérage spatial, occultent la représentation d'un pays en guerre et mettent en évidence une succession d'actions héroïques qui ne servent plus qu'une idéologie, celle de valoriser la RAF. En 1942, ce film permettait de renforcer la confiance des

Américains en l'armée anglaise et d'amener le pays à entrer en guerre, aujourd'hui il semble désuet et hors des repères historiques que l'histoire a fabriqués.

Le début de To be or not to be est situé en 1939, puisqu'un carton annonce la déclaration de guerre, mais nous ne savons pas à quelle date s'arrête le temps fictionnel. De plus une combinatoire de temporalités provoque une confusion entre le temps diégétique et le temps de la deuxième fiction qui s'y insère, la pièce de théâtre. De plus aucune de ces temporalités ne contient d'événement historique repérable par le spectateur. En quatre-vingt dix neuf minutes, une troupe de théâtre se révolte contre l'idéologie nazie et la censure qu'elle a mise en place. Les temporalités se dédoublent, faisant confondre fiction et théâtre, jusqu'à la fin du film, où les acteurs tuent le traître et les chefs nazis. La fiction, devenue spectacle, contient une unité de temps et de lieu, qui en fait plus une tragédie classique que la représentation de l'histoire, même si elle renvoie à une action de résistance probable et qu'elle en crée une image. Il est évident, qu'en 1942, la censure nazie touche les artistes et qu'elle fait partie d'un quotidien qui ne touche malgré tout qu'une partie de la société, particulièrement l'intelligentsia et la bourgeoisie. Ce décalage des temporalités et la réflexivité qu'il construit éloignent le film de l'histoire par l'absence d'un événement connu du spectateur, la censure littéraire, parce qu'elle fut un enjeu important de l'organisation de la résistance, ayant focalisé le regard de l'histoire.

Casablanca, réalisé en 1942, est lui aussi contemporain aux événements dont il fait l'objet. Ce récit est organisé de façon linéaire, hormis les quelques flash back qui nous renvoient à Paris, avant le 14 juin 1939, puisque nous apprenons que Rick a quitté Paris à cette date. Ces références temporelles ne suffisent pas à affirmer que le patron du cabaret a quitté la métropole par refus de l'Occupation, mais peuvent le sous-entendre. Cette référence au temps est le seul élément du film qui, en cent deux minutes, renvoie à l'histoire. la construction narrative linéaire amène à l'objet du récit, la récupération de lettres de transit, qui doivent permettre à Lazlo, chef de la résistance, de fuir devant le danger qui le menace. Dans le temps de sa construction, le film ne propose aucune action de référence à l'histoire, si ce n'est la lutte entre la résistance et la police de Vichy, représentation des oppositions qui ont trait à l'histoire et qui sont connues du spectateur actuel. Par contre, en 1942, la possibilité, pour les responsables de la résistance, de fuir l'occupant et de rejoindre Londres, était un enjeu capital. De plus, avant 1942, date à laquelle le film fut réalisé, les informations sur les actions de la résistance étaient peu nombreuses, du fait de la clandestinité et du peu de temps d'existence de cette dernière qui n'en était encore qu'à ses balbutiements.

Why we fight, réalisé entre 1942 et 1945, est un film entièrement contemporain à l'événement qu'il représente avec l'aide d'images d'actualités qui constituent donc l'ossature du récit. Nous ne considérerons que le film qui a pour titre La Bataille de France et qui dure cinquante-huit minutes; les images d'actualité, qui sont peut-être les seules dont disposent les Américains à cette époque, représentent essentiellement les batailles, l'offensive allemande d'une manière générale, la Bataille de Dunkerque et l'armistice. il est difficile de dire que le récit soit linéaire, puisqu'il n'utilise que des images choisies en fonction de

l'idéologie qu'il veut mettre en évidence. En effet la représentation du réel permet de construire, à l'aide d'images mythologiques faisant référence au passé des différents peuples, une description psychologique de ces derniers, procédé qui détruit la relation des images à l'histoire. une simple allusion à de Gaulle constitue l'image de la résistance, doublée d'un rappel de la Révolution Française et de ses valeurs, comme inséparable de l'idée même du peuple français. Si à l'époque de réalisation du film, ce rapprochement pouvait sembler évident, il construit néanmoins une superposition des temporalités qui crée un lien direct entre Révolution et résistance. Quant à la représentation des batailles, elle n'est absolument pas significative dans la mesure où le film est obligé d'annoncer par un carton, doublé d'explications fournies par une voix, le contenu de l'image. Aujourd'hui, ce film souffre de la vulgarisation d'images stéréotypées créées par l'histoire dite officielle, que le spectateur ne retrouve pas ici et si la représentation de faits historiques occupe une importante partie du temps de projection du film, il n'en est pas pour autant un film historique. Son rapport de contemporanéité avec les événements représentés en fait malgré tout un document riche, qui montre quel était le lien entre l'événement et le peuple américain et comment le fait en train de se dérouler servait l'idéologie du moment, ainsi que les causes sociales et politiques.

Un an après Hitler's mad Man, Hang Men also die construit aussi son récit autour de l'assassinat de Heydrich qui, ici aussi reste implicite et annoncé par les dialogues. Mais Lang annonce au début du film qu'il ne "cherche pas à faire œuvre historique", ce qui place le spectateur dans une position spécifique, puisqu'il n'attend pas la représentation d'événements reconnus comme tels par l'histoire. L'événement réel, déclencheur du récit fictionnel, a lieu un an avant la sortie du film; il est donc contemporain de sa réalisation et, si deux films ont fait le choix de montrer la résistance en Tchécoslovaquie à travers la mort de Heydrich, cet événement a marqué l'année 1942 et l'Amérique en particulier, beaucoup plus que l'histoire générique, celle que véhiculent les médias et qui figure dans les livres scolaires. Mais, contrairement à Hitler's mad Man, le récit fictionnel n'aboutit pas à la représentation d'un événement issu de la réalité. Il donne en effet l'occasion au héros résistant d'interpeller l'avenir pour adresser un message aux générations futures, après avoir construit la représentation d'un comportement résistant à travers la dramaturgie. Comme tout film, celui-ci est perçu par le spectateur dans son présent narratif, présent qui est aussi celui de l'événement non représenté et finit au futur, qui correspond à celui du spectateur de 1943, mais au passé du public actuel, qui, rétrospectivement, peut évaluer l'impact de ce message sur les générations passées. Cette fiction de cent quarante minutes, qui se situe à un niveau temporel tridimensionnel, ne représente aucun événement historique et ne contient comme facteur d'historisation qu'un fait sous-jacent au récit et les conséquences de ce fait, le réveil et l'organisation de la résistance.

Aucun indice temporel ne nous permet de savoir à quel moment exact se déroule le récit de La Croix de Lorraine, réalisé en 1944, mais la déclaration de J.P. Aumont qui affirme avoir apporté des renseignements sur la France Libre, nécessaires à la réalisation du film, induit un léger décalage entre le temps de

réalisation et le temps fictionnel. Les premières minutes de ce film se déroulent en 1940, lors de la démobilisation, alors que des soldats français se retrouvent dans un camp en Allemagne. Seules les quelques images qui montrent le rapatriement de ces soldats par le train, renvoient à un fait inscrit dans l'histoire. Si le temps fictionnel commence en 1940, aucune indication, soit temporelle, soit historique ne permet de savoir sur quel laps de temps se déroule l'action, en particulier parce que la durée de l'ellipse temporelle lors du séjour dans le camp n'est pas perceptible par le spectateur, parce que le récit ne fait allusion à aucun fait extérieur connu, donc repérable; pourtant le séjour du héros dans le camp et les représentations qui en découlent occupent la plus grande part du temps du film, c'est à dire du temps mécanique. Le dernier quart du temps fictionnel est consacré à la représentation de la résistance qui se résume à la rencontre du prisonnier évadé avec un jeune garçon résistant, à la mort des Allemands, fusillés par les habitants du village et à l'incendie des maisons, succession de faits qui, d'après la présentation de J.P. Aumont, construirait une représentation de la France Libre. En effet l'histoire n'a pas encore commencé son travail d'écriture et cette représentation correspond à l'image que Aumont se fait de la France Libre d'après ce qu'il a vécu, vu et entendu. Si, en 1944, ces images pouvaient être considérées comme historiques, elles ne sont admises aujourd'hui que sous un angle purement fictionnel, parce que l'histoire qui s'est constituée depuis 1944 n'a pas pris en compte ces faits décrits par la fiction et par Jean-Pierre Aumont comme reflet de la réalité. Ce décalage entre la fiction et son attestation dans le réel pose le problème de l'écriture de l'histoire, des choix des éléments reconnus comme historiques depuis la fin de la guerre, sur un laps de temps de cinquante-six ans. Si nous pouvons admettre que les actions représentées dans cette fiction appartiennent à l'histoire, elles restent les souvenirs et le vécu d'un individu alors que l'événement, dit historique, relève, la plupart du temps, d'actions collectives ou collectivisées par plusieurs attestations identiques, soumises à un jeu de pressions sociales et politiques, puis médiatisées, donc transformées. Par contre le quotidien des individus a constitué les premières représentations de l'histoire, avant la mise en marche de la construction historique. Donc la représentation de la France Libre, attestée comme réelle par Jean-Pierre Aumont, qui apparaît comme fictionnelle pour le spectateur actuel est la résultante du décalage temporel entre le temps de réalisation du film, situé peu après les événements et le temps actuel de réception. Du fait de sa proximité de l'événement, ce récit construit un présent à deux niveaux: le présent de sa réalisation, qui recouvre pratiquement celui de l'événement et le présent narratif de sa réception qui n'est perturbé par aucune image que le spectateur puisse renvoyer dans un passé connu.

Passage to Marseille, réalisé en 1944, est le premier film qui prenne du recul par rapport aux quatre années écoulées, pour considérer la résistance au présent et utiliser sa représentation pour s'adresser au futur. Au début de la fiction, Matrac est engagé dans les FFL, puis un flash back nous ramène à son évasion du bagne, en 1940, puisqu'il entend la demande d'armistice, puis à un passé encore antérieur, où le spectateur apprend qu'il était journaliste et hostile à Munich. Sa mort, qui se situe dans le présent fictionnel, donne au récit l'occasion d'adresser

un message aux générations à venir; le futur fictionnel se substitue alors au futur réel. Ce film, contemporain de l'événement qu'il représente, se tourne déjà vers un passé proche et ce mouvement donne au spectateur l'impression de vivre au passé l'aventure de Matrac, en même temps qu'il accorde plus de crédibilité à la fiction en lui conférant une forme de réflexivité. En cent neuf minutes, le récit englobe donc au moins quatre années, de la vie du journaliste avant son arrestation, entre 1938 et 1939, jusqu'à sa mort que le film ne situe pas, mais qui a probablement lieu après 1942. Dans ce temps de projection, aucune allusion à un fait historique précis ne permet au spectateur de faire référence à l'histoire, mais le parcours de Matrac rejoint les représentations de la résistance, construites ultérieurement par la société et par l'histoire. A partir de ce film, il est donc possible de dire que l'histoire s'est appuyée sur les mêmes représentations de la résistance que le cinéma, sans oublier que celui-ci reflète aussi le climat social qui entoure sa réalisation. Pour le spectateur actuel, Passage to Marseille ne déroge pas à l'image de la résistance construite dès la fin de la guerre et perpétuée par une société en quête d'une identité positive.

Dans This Land is mine, réalisé en 1943, les différents niveaux temporels afférents à l'objet film se confondent; en effet le temps de la fiction coïncide avec celui de la réalisation, qui est en même temps celui de l'histoire et de la réception; tout au long des cent trois minutes, le film donne à entendre un appel à l'engagement grâce à la bande son, mais aussi à la mise en image de tracts et de journaux pro-résistants. La superposition des temporalités sert alors totalement l'objectif propagandiste du film dans l'immédiateté de sa réalisation et de sa diffusion. En revanche elle produit, lors d'une réception différée, un décalage, qui s'exerce dans la relation du film à l'histoire; en effet le spectateur, moins concerné par l'appel du récit à l'engagement, fixe davantage son intérêt sur la représentation simpliste et manichéenne de la résistance et de la collaboration. Comme Salute to France, This Land is mine opère un retour à la Première Guerre Mondiale grâce à une série de gros plans réalisés sur le monument aux morts, mais a contrario, Renoir utilise ici le passé fictionnel et historique à des fins idéologiques; en effet, dans ce film, le procédé amène le spectateur à se souvenir pour perpétuer les valeurs résistantes et rappeler le passé collaborationniste. Cette fiction se déroule d'ailleurs chronologiquement sur un laps de temps indéterminé, indifférent au spectateur asservi par la prégnance idéologique du récit concomitante au temps de réception. Contrairement à Salute to France, où la complexité de la combinatoire temporelle contribue à la construction du message adressé par Jacques au monde libre, This Land is mine met au profit du discours propagandiste une construction temporelle simple essentiellement ancrée dans le présent de la réalisation et de la réception. Dans le cas d'une réception différée, cette technique met en évidence la fonction narrative du film et particulièrement le sort réservé à Albert Lory; elle nous donne donc une certaine vision de l'histoire d'un résistant opposée à celle d'un collaborateur, l'idéologie restant étroitement liée à la vie privée de chacun d'eux.

Comme Correspondant 17, Man Hunt ou Saboteur, réalisés au début des années 40, Ministry of Fear, réalisé en 1944, est un film d'espionnage, dont les agents sont nazis. Le mouvement de balancier de la pendule, qui introduit le film,

associé au silence, donne au spectateur une impression de dilatation du temps et, ensuite, le récit, par manque de références spatio-temporelles, semble se dérouler hors du temps fictionnel. En quatre-vingt cinq minutes, il ne donne à voir aucun élément historique, aucun objet emblématique n'inscrit la narration dans un contexte ayant trait à l'histoire. seuls les dialogues informent le spectateur que les espions incarnent le nazisme. Ce film parle au présent, et les ellipses temporelles, exigées par le traitement de l'espace, ne sont pas perceptibles au spectateur qui ne dispose d' aucun point de référence. Il est curieux que Ministry of Fear, sorti en 1944, alors que les USA sont en guerre, ne s'inscrive absolument pas dans le contexte de sa réalisation, et qu'il donne encore du nazisme une image semblable à celle des films de 1940, même si le genre filmique utilisé est plus porteur, parce que plus attrayant et divertissant pour le spectateur dans un monde en guerre. En 1944, le savoir du spectateur était donc supérieur aux informations que pouvait contenir le film et il est difficile d'imaginer que ce récit ait captivé le public autrement que par le suspense qu'il entretient, l'atemporalité qu'il construit se situant tant dans son rapport au réel que dans le temps diégétique.

La même année, Salute to France accumule, en trente-quatre minutes, les références au temps réel, dont une partie sera retenue par l'histoire pour les transformer en événements historiques. Dès les premières minutes du film, une série de plans d'archives montre les préparatifs du débarquement en France, fait contemporain de la réalisation du film et aboutissement de quatre ans de guerre en même temps que finalisation du message filmique. Puis le film opère un retour à la Première Guerre Mondiale grâce à un montage d'actualités et reprend chronologiquement le passé, jalonné par des événements déjà historisés ou en mesure de le devenir: la montée du nazisme et des fascismes, une représentation des événements récents grâce à des images de Pétain et Hitler à Montoire ou de Gaulle en Angleterre. La fiction se greffe alors à nouveau sur l'histoire pour appuyer le concept de résistance mis en place par les documents et le présent diégétique se confond avec le présent de la réalisation. Jacques incarne la résistance à travers des actions fictionnelles différenciées des documents par les différents rôles attribués au même personnage, puis la voix de de Gaulle recrée le lien avec la réalité pour renforcer le message que Jacques adresse à l'internationalisme pour sauver la France. A la fin, le film se projette dans l'avenir en construisant une représentation de la libération de Paris, image symbolique qui se transformera en fait historique et qui conduit à une quasi superposition du futur diégétique et du présent réel. Dans un temps mécanique relativement court, Salute to France construit une chronologie qui mélange passé, présent et futur, dont la charnière a pour objet la coïncidence du présent diégétique et de celui de la réalisation.

En revanche, le temps fictionnel se trouve en décalage par rapport aux attentes de l'époque de réception; en effet, alors que le débarquement était en préparation, l'appel de Jacques n'a plus raison d'être, puisque la guerre est totale et que l'Amérique s'est rangée aux côtés de la France depuis trois ans déjà. Aujourd'hui, le message de Jacques se combine avec les représentations créées ultérieurement, fondées sur les valeurs patriotiques et morales de la résistance et peut être vu

sous un angle allégorique, qui montre la force et la détermination des Français ainsi que leur attachement à la patrie.

La Bataille du Rail ancre son récit dans le réel en reproduisant les événements quelques mois après leur existence, procédé qui crée une sorte de continuité de l'histoire en effaçant la marque temporelle qui marque la fin de la guerre. Le 22 juillet 1944 est la seule date qui situe le film dans le temps fictionnel, mais nous ne savons ni exactement quand il commence par rapport au temps réel, ni quelles relations temporelles les actions des cheminots établissent avec la réalité. Le récit fictionnel est construit chronologiquement, commence avec la préparation des actions qui doivent empêcher les convois allemands de circuler, et en particulier les convois d'armement et se termine par l'aboutissement de ces actions, le sabotage du train. Cette chronologie, ajoutée au décalage minime entre le temps de la réalisation et le temps de l'événement, contribuent à construire l'effet de réel et amener le spectateur à une confusion du temps diégétique et du temps réel; il est effectivement facile de penser que la reconstruction des faits ne peut être que fidèle au réel, car le temps n'a pas accompli son œuvre d'oubli et que les acteurs résistants se souviennent parfaitement des gestes qu'ils ont accompli quelques mois plus tôt. De plus, le temps de réception recouvre presque le temps de l'événement et celui de la réalisation. La confusion qui s'opère entre les trois temporalités contribue à ancrer la fiction dans la réalité, alors qu'aucun événement historisé par la suite n'est pris en compte par le film. Et, si La Bataille du Rail a servi de référence à la construction de nombreux films ultérieurs parce que ce film avait créé un rapport au réel indiscutable en 1944, si ses images ont participé de la création de stéréotypes destinés à signifier le mot résistance, il n'en reste pas moins que son rapport au réel est moins évident pour le spectateur actuel, précisément parce que l'événement contenu dans le récit n'a pas été ultérieurement historisé, et que seule une conception de la résistance de terrain a survécu avec le temps.

René Clément situe le début des Maudits le 18 avril 1945 à l'aide d'un carton introductif, mais aucun autre élément temporel ne situe la suite du film, et encore moins son dénouement. Ce film, inspiré par un fait divers des journaux de l'époque, profite du concours de Simon Wiesenthal, moyen d'inscrire la fiction dans la réalité. Si sa réalisation, en 1946, n'est pas tout à fait contemporaine de l'événement, elle coïncide avec la communication du fait par la presse et le temps fictionnel est alors contemporain de l'information que le spectateur acquiert de l'événement. Ce récit comporte deux segments temporels chronologiques, le huis clos où l'unité de lieu efface les ellipses temporelles, technique qui donne l'impression d'une dilatation du temps et les actions en Amérique du Sud et sur mer qu'un montage rapide précipite. Cette opposition des représentations temporelles crée un déséquilibre qui met en évidence l'analyse psychologique des personnages et contribue à la construction de l'idéologie. Ce film met en scène un fait ultérieur à la période 39-45, qui, de ce fait, n'a plus la même force représentative et n'éveille certainement pas le même intérêt que les événements vécus par une majorité de la population pour le public de 1946, qui sort d'une période difficile et qui aspire à retrouver une autre vie. Et cet événement précis n'a pas été pris en compte par l'histoire, qui a mis un certain temps à parler de la

fuite des SS vers l'Amérique du Sud, ce qui mettait en cause les autorités et les personnalités qui avaient soutenu les fuyards. Dans les cent cinq minutes du film, le seul rapport spatio-temporel à l'histoire se situe dans la première minute du film, quand le carton de présentation tente d'ancrer le récit dans la réalité de la libération "*18 avril 1945. Dans Royan libérée les habitants évacués regagnaient leurs foyers*". Le spectateur actuel éprouve donc des difficultés à se situer à la fois dans le temps fictionnel et dans le temps historique de ce récit qui semble définitivement condamné à rester dans un présent seulement narratif.

Les dialogues du Père Tranquille permettent d'en situer le temps fictionnel: nous apprenons que la fiction se déroule en 1943, car les Allemands déclarent qu'ils sont là depuis trois ans et demi. Ce récit développe des actions successives, sans que nous puissions évaluer leur chronologie, dans la mesure où le film ne construit aucune référence à des événements réels précis, connus du spectateur, que ce soit en 1946 ou aujourd'hui. Pourtant l'allusion à Jean Moulin lors du parachutage en France du traître venu de Londres et les contacts que M. Martin entretient avec l'Angleterre établissent un lien avec la France Libre, sans que, pour autant, cette représentation figure un fait précis, tant dans le temps historique que dans le temps fictionnel. En quatre-vingt quinze minutes, nous assistons donc à la reproduction d'actes, tels que le sabotage d'une usine qui constitue le dénouement du film, l'assassinat d'un traître et d'images qui renvoient à la notion de clandestinité, de danger et d'engagement et connotent le concept de résistance. Ce film fonctionne alors comme une représentation générique de la résistance, dont l'interprétation comporte peu de variantes au fil du temps et qui conserve une valeur de document malgré sa qualité de fiction, car il se démarque de l'histoire: comme il ne tient pas de la représentation précise d'un événement, il ne prend pas le risque d'être oublié par la construction de l'histoire dite officielle et parce qu'il n'affiche pas un objectif idéologique inscrit dans une époque, il reste encore d'actualité aujourd'hui.

Au Cœur de l'Orage présente à peu près les mêmes caractéristiques que la Bataille du Rail, réalisé trois ans plus tôt. Il se présente comme un document construit à partir d'images d'actualités inscrites dans le temps réel, c'est à dire quatre à cinq ans avant la réalisation du film, ces quelques années suffisant à ancrer le film dans le temps historique et non plus dans le temps réel, d'autant que l'immédiat après guerre fut une période passionnée, qui a vu naître les dissensions et l'épuration.

La construction particulière de ce film amène une superposition du présent de l'action grâce aux documents pris sur le vif et insérés dans le montage, du présent historique, car l'histoire de cette période est déjà en train de se construire, du présent de narration puisque documents et reconstitutions se fondent dans un montage raconté au présent, en même temps présent de la réalisation et du présent de la réception quand celle-ci a lieu en 1948. Aussi le récit prend le spectateur à témoin sur les différents niveaux de temporalité qu'il est en train de construire: à partir d'un document d'actualités, le narrateur, membre de l'équipe de tournage, attire l'attention du spectateur sur les images suivantes et crée une relation temporelle entre le passé, le présent et le futur du temps fictionnel, procédé qui amène une autre confusion entre le temps réel et profilmique et ce

même temps fictionnel. Ce film présente des relations temporelles complexes qui ont pour objet d'ancrer le film dans la réalité, technique soutenue par l'abondance de représentations d'éléments emblématiques qui, eux aussi, se situent à la fois dans le temps réel, dans le temps fictionnel et dans celui de la réalisation.

Et si cette confusion des temporalités rapprochait la représentation de l'événement en 1948, elle apparaît aujourd'hui trop nettement dans le film pour que le spectateur actuel l'admette comme un document, elle a transformé, au fil du temps, ce film en fiction, d'autant que les objets emblématiques se sont transformés en stéréotypes et que, si l'histoire a retenu l'existence des maquis et en particulier celle du maquis du Vercors, elle n'en a pas fait un élément central de la représentation historique de la résistance, principalement à cause des dissensions politiques entre de Gaulle et la résistance intérieure. Les maquis n'ont jamais été vraiment intégrés dans l'armée de libération et ce film est reçu aujourd'hui à la fois comme un document informatif et comme une représentation vieillie de la résistance, qui consiste davantage en souvenirs d'anciens combattants.

Retour à la Vie, qui ne prend pas pour objet la période 39-45, mais ses conséquences dans l'immédiat après guerre, s'inscrit dans une temporalité spécifique quant à la représentation de la résistance; il ne cherche pas à rendre compte de faits retenus par l'histoire, mais plutôt de comportements sociaux difficilement admis tant dans le temps de sa réalisation, contemporaine des faits réels que dans celui de sa réception en 1949, voire encore actuellement. La division du temps mécanique produit un découpage du film en cinq sketches, dont les temporalités ne s'ajoutent pas, mais se superposent. Les différentes fictions ont donc lieu en même temps et concernent des personnages et des récits différents, ce qui oblige le spectateur à globaliser les représentations, sans chercher à construire de chronologie.

Chaque sketch situe son temps fictionnel, temporalité qui correspond donc à la fois au temps réel, à celui de la réalisation et à celui de la fiction, grâce à des repères utilisés ultérieurement par l'histoire, tels que le retour des camps de concentration, l'occupation des lieux par les troupes anglaises ou encore la remise de décorations lors du retour des prisonniers. Ces repères temporels ont trait à la fois à des moments situés par l'histoire et à des faits commémoratifs, cultivés par la société qui porte sur son passé un regard nouveau et différent en fonction de l'évolution politique et des besoins relatifs à sa construction identitaire; or, l'image sociale que propose Retour à la Vie correspond à celle que la société a commencé à admettre après la projection du film d'Ophüls, Le Chagrin et la Pitié, en 1969, et qui s'est vulgarisée avec l'éloignement et la disparition progressive des anciens combattants. Cette coïncidence fait de ce film une représentation du passé, réalisée au moment des événements qu'elle met en images, qui s'adapte parfaitement aux conceptions actuelles d'une société qui commence à reconstituer et à accepter son passé. Si le spectateur de 1949 pouvait être choqué par ce film, il n'en est pas de même du public actuel qui retrouve dans ce film une représentation réelle des comportements.

Five Fingers situe techniquement à la fois le temps de sa réalisation et le temps réel dont il parle: un carton au début du film annonce que l'action débute le 4

mars 1944 et une voix off authentifie la fiction en la situant temporellement dans le contexte de sa réalisation: *"le 18 octobre 1950. Cette affaire d'espionnage est donnée pour vraie. L'auteur, ex-attaché militaire allemand, relève en détail une affaire sensationnelle, qui se serait déroulée à l'ambassade de Grande-Bretagne en Turquie en 1944"*.¹ La fiction établit donc elle-même le rapport temporel entre les événements qu'elle développe et le temps de sa réalisation. Comme dans Les Maudits, le temps de réalisation est contemporain de l'annonce de l'événement, mais si cette affaire commence en 1944, nous ne savons pas à quel moment elle se termine. Les ellipses temporelles sont peu évidentes dans ce récit chronologique et le nombre important de plans qui traduisent les actions menées à l'ambassade dilatent le temps pendant lequel Diello prépare le vol des documents et le moment où il est arrêté en Amérique, point final du film, paraît d'autant plus éloigné.

De plus ce fait n'a pas été historisé et il est, aujourd'hui, difficilement vérifiable, ce qui fait de cette fiction, particulièrement pour le spectateur actuel, beaucoup plus un film d'espionnage qu'un film historique. Par contre il appartient à l'actualité du spectateur de 1952 qui a pu en être informé par les médias.

La représentation d'un espace unique dans Un Condamné à Mort s'est échappé fait disparaître les ellipses temporelles qui ne concernent que le temps pendant lequel ne se produit aucune action significative. Ce temps, totalement dilaté, occupe les quatre-vingt quinze minutes du temps mécanique et interdit toute représentation d'actions brèves qui, généralement sont attachées à l'image de la résistance. Le récit chronologique se transforme alors en une étude de la psychologie du personnage, et se termine par l'évasion du résistant, le temps entre le début et la fin de la narration ne contenant aucun fait significatif qui construise un rapport à l'histoire.

Le temps fictionnel est situé par le film en 1943, et le temps pendant lequel Fontaine reste en prison est impossible à déterminer, mais est rendu très long par la technique de montage utilisée. Cette histoire, fictionnalisée à partir de la vie authentique d'un résistant, n'a pas été retenue par l'histoire, comme un fait significatif de la représentation de la résistance et son cadre, vide d'éléments faisant référence à l'histoire, en fait une fiction atemporelle, qui focalise l'attention du spectateur sur le comportement du héros et les qualités des résistants en général plutôt qu'un film à caractère historique. Et si le spectateur de 1956 pouvait y retrouver la proximité d'événements vécus ou entendus, il n'en est pas de même pour celui d'aujourd'hui.

La Chatte et La Chatte sort ses Griffes, réalisés à un an d'intervalle, ne donnent aucune indication temporelle pour permettre au spectateur de les situer dans l'histoire; seuls les images et le récit renvoient à la résistance. Au début du film, le mari de Cora se fait arrêter comme résistant, ce qui laisse supposer que le récit commence vers l'année 42, date à laquelle la résistance intérieure armée a commencé à se développer; il finit avec le sabotage d'un train transportant des V1, ce qui signifie que la guerre n'est pas terminée. Donc, les deux cent sept minutes de temps mécanique recouvrent un temps réel relativement court; les ellipses temporelles sont pourtant importantes, puisque le récit est

¹ Extrait du dialogue filmique: Five Fingers

essentiellement constitué d'une succession d'actions brèves qui se situent obligatoirement sur un laps de temps important. Le temps fictionnel qui contient, de façon évidente, beaucoup plus d'actions que pourrait n'en contenir le temps réel, empêche le spectateur de jouer le jeu et contribue à fictionnaliser le récit qui se détache de la réalité, donc de l'histoire. Et malgré le déploiement d'éléments emblématiques, dont l'objectif est un retour dans le passé, les vêtements de l'héroïne renvoient plutôt en 1959, temps de réalisation du film, qu'aux temps réels et fictionnels. Ce constat peut jouer sur la réception du film qui fait figure de fiction moderne, proche du spectateur des années 60, mais accentue encore le décalage pour le spectateur actuel, qui y voit l'imbrication de deux temporalités éloignées, ce qui nuit à la production de sens et davantage encore à une représentation historique. En fait, le temps fictionnel est confus parce qu'il ne détermine pas les repères entre lesquels il se situe, mais propose une quantité d'actions ponctuelles qui échappent à une construction narrative crédible pour fabriquer, par une succession de tableaux, un hommage à la résistance.

Comme Retour à la Vie, Marie Octobre présente des spécificités temporelles, car le temps fictionnel ne recouvre pas l'époque 39-45, mais le temps de sa réalisation, les années 60. La superposition de ces deux temporalités intègre le passé comme référence et objet de la narration. La durée du temps fictionnel n'est donc pas garante de la représentation du passé et le présent fictionnel prend toute sa dimension quand le pseudo Allemand dit: "*moi, le passé, je l'écrase*".

Dans ce film la durée du présent fictionnel recouvre totalement le temps mécanique, car ce récit en lieu clos occupe tout le temps mécanique, procédé qui, par l'absence de marques de montage, donne l'impression d'un plan séquence; le récit présente en effet une unité de temps et de lieu, symbolique de la tragédie classique et la dilatation du temps fictionnel met en évidence l'enjeu du récit. Cette construction temporelle a aussi des incidences sur le temps de réception, car le spectateur, qu'il soit celui de 1959 ou celui d'aujourd'hui, se trouve en décalage par rapport au temps de référence, c'est à dire au passé, ce qui fait que son rapport au film est constant, que l'éloignement du passé fictionnel soit de quinze ans ou de cinquante. La différence d'appréhension du film réside seulement dans le fait que la situation fictionnelle est encore un fait de société qui parle d'histoire pour le spectateur contemporain de la réalisation du film, alors que pour le spectateur actuel, elle fait partie de l'histoire afférente à la Deuxième Guerre Mondiale et de l'histoire sociale qui en découle.

En revanche, les Honneurs de la Guerre, film réalisé en 1960, s'inscrit temporellement dans le passé, après la Libération d'après les repères iconographiques. Le présent fictionnel sert de référence à l'introduction d'un passé, où il est question du "souvenir des absents" et un futur, introduit par une voix impersonnelle, tire de la fiction et du temps réel une morale qui a trait aux fonctions de l'histoire: "*l'histoire ne se répète pas; après cette guerre, nous ne ferons plus les mêmes erreurs que l'autre fois*".¹ Mais, contrairement à certains autres films, ce message ne s'adresse pas uniquement aux générations à venir, mais aussi aux personnages, par rapport au passé fictionnel et en fonction du passé réel.

¹ Extrait du dialogue filmique: les Honneurs de la Guerre

Ce film commence après la Libération et finit par la reddition des Allemands, les quatre-vingt cinq minutes de son temps mécanique étant consacrées à la représentation des résistants face aux Allemands, sans qu'aucun événement particulier ne survienne. Aucun repère temporel ne nous permet d'ailleurs d'estimer la durée de cette peinture psychologique, qui met en évidence le rôle des hommes dans la construction de l'histoire.

Cette représentation des Allemands en 1960 est novatrice et participe d'un courant de conceptions nouvelles, qui commencent à se détacher des représentations manichéennes précédentes. Cette période voit en effet se renouer les relations entre la France et l'Allemagne, mais le ressentiment contre l'Allemagne n'a pas disparu. Pour le spectateur actuel, cette fiction apparaît plutôt comme une explication de l'histoire, un rapport entre l'être humain et son passé, constitutif de l'histoire qui a retenu davantage les faits que l'implication des hommes.

Le début des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse se situe en Argentine, alors que la guerre a déjà commencé en Europe ou qu'elle est sur le point d'éclater, puisque le cousin de Julio est déjà engagé dans la SS et se termine par la mort de ce même cousin, alors qu'il dirige un détachement allemand en Bretagne. Mais aucun événement daté ne permet de situer avec précision la fiction dans l'histoire. De plus, les décors somptueux et les couleurs riches font oublier la guerre et créent un récit atemporel qui ne s'ancre plus dans le temps réel que par les éléments emblématiques qu'il contient. En cent cinquante-trois minutes, le récit propose une représentation de la résistance à travers la vie clandestine et évoque des actions dont le spectateur ne peut voir que les conséquences, l'arrestation de la sœur de Julio en particulier. Le seul événement montré est l'attaque du poste dirigé par le cousin de Julio, séquence indispensable au déroulement de la dramaturgie.

Le temps fictionnel couvre probablement trois ou quatre années, vu le nombre et l'importance des ellipses temporelles: nous passons en effet directement de l'Argentine dans Paris occupée, où de nombreuses actions se succèdent, Etienne Laurier a été arrêté, puis relâché et le cousin de Julio est monté en grade.

Ce film reconstruit, en 1961, une vision idéaliste de la résistance, parallèle à celle du couple maudit et mythique qui a nourrit la littérature et il n'est pas étonnant que ce remake, dont la première version avait été réalisée en 1921, ne propose pas de représentation historique de la résistance. La résistance a donc servi de cadre à cette deuxième version, s'adaptait au récit dans la construction et l'idéalisation du héros, donc des résistants. Le spectateur actuel se trouve face à une de ces grandes sagas familiales tant appréciées pour le rêve qui en émane, au détriment de la représentation de la résistance qui s'intègre difficilement dans un cadre historique traditionnel.

Comme Marie Octobre, le Repas des Fauves se déroule dans un lieu clos et le temps fictionnel recouvre le temps mécanique. Mais la fiction s'enracine ici dans le passé et non dans le temps de sa réalisation. Un carton annonce au début du film que ce repas a lieu en 1942, période rappelée par l'uniforme du SS. Le temps fictionnel est donc linéaire et chronologique, car aucune ellipse temporelle ne peut rompre l'unité de lieu; il est donc de quatre-vingt dix-sept minutes et se

superpose à la fois au temps mécanique et au temps considéré comme réel par le spectateur. Il commence avec le début du repas, la prise d'otage vient perturber son déroulement et la situation s'équilibre à nouveau à la fin quand le coupable est identifié. La superposition de ces trois temporalités a pour effet de présenter une étude psychologique qui met en évidence les défauts des bourgeois pendant l'Occupation et de nuancer l'idéologie afférente à la résistance.

Ce film, réalisé en 1964, s'inscrit comme Les Honneurs de la Guerre dans le courant de pensée des années 60, où l'idéologie qui s'était construite autour de la résistance évolue vers une conception moins manichéenne et moins idéaliste d'un mouvement qui ne peut plus être la seule référence à la construction identitaire d'un peuple et qui cherche à se rapprocher de la vérité historique qui commence à s'organiser avec le travail des historiens.

Le Franciscain de Bourges présente un déséquilibre dans le découpage du temps mécanique; les séquences qui se déroulent dans la prison sont beaucoup plus longues que le temps passé par Alfred à l'extérieur, qui constitue la durée de représentation de la résistance française. Dans les cent dix minutes de temps mécanique, environ les deux tiers sont consacrés au dévouement du jeune allemand envers les résistants français, cinq ou six séquences courtes seulement sont consacrées à la rencontre d'Alfred avec la résistance locale et aux interrogatoires des résistants dans un sous-sol que le spectateur peut comparer à l'Ecole de Santé de Lyon.

Le temps fictionnel n'est ancré dans la réalité que par l'arrestation des résistants et les éléments emblématiques qui font référence au nazisme et à la résistance. Nous n'avons pas de repère temporel qui nous permette de préciser le début de la fiction, mais nous savons qu'elle s'achève avec la Libération, moment qui favorise la mise en évidence de l'honnêteté de l'Allemand. Cette impression de compression du temps fictionnel, due à la proportion importante de scènes tournées à l'intérieur de la prison, transforme cette fiction en une sorte de huis clos qui empêche un rapport à l'histoire par une représentation inversée du rôle de l'Allemand. Par contre les scènes extérieures à la prison sont consacrées à la représentation de la résistance française, déjà chargée d'images historiques médiatisées depuis la fin de la guerre; en effet, il est question de l'attaque, à Lyon, d'un camion allemand transportant des prisonniers résistants et cette allusion à l'action des Aubrac dans le temps fictionnel se trouve en décalage par rapport au temps réel. Il était impossible que Alfred soit au courant de cette affaire dans la fiction qui correspond aux années 44-45; cet élément, émanation de la connaissance acquise entre la fin du temps réel et le temps de la réalisation, est une représentation construite par l'histoire et vient habiter le temps fictionnel. Il y a donc retour de l'histoire sur la fiction.

Ce film atteste, lui aussi, d'une volonté de rapprochement avec l'Allemagne dans les années 60, mais conserve malgré tout une représentation traditionnelle de la résistance française en montrant la clandestinité, le sort réservé aux résistants et la hardiesse de leurs actions. Néanmoins il attribue à un Allemand des qualités qui, jusqu'ici, étaient réservées aux Français, ce que la société de 1967 n'était pas encore prête à accepter. De plus l'intrusion de l'histoire dans la fiction était certainement moins évidente pour le spectateur de 1967 que pour le

public actuel, car "l'affaire Aubrac" n'avait pas été médiatisée comme elle l'a été après la sortie du livre de Lucie *"Ils partiront dans l'ivresse"* en 1983. Et, si ce film ne choque pas le spectateur actuel au moment de la mondialisation, il n'en reste pas moins qu'il est difficilement crédible à cause du décalage produit par les connaissances historiques que nous avons acquises et les témoignages entendus, qui ne font pas référence à un tel type de comportement de la part des Allemands. Si cette fiction est soumise à l'histoire par l'événement qu'elle reproduit, elle s'en démarque par la représentation positive qu'elle donne des Allemands, procédé qui provoque le choc du récepteur.

Avec Paris brûle-t-il, nous revenons à une représentation plus traditionnelle de la résistance, plus gaullienne surtout. Ce film, réalisé en 1967, est tourné à Paris dans les dernières années du pouvoir gaulliste, à laquelle sa réalisation a obligatoirement été soumise.

Le temps fictionnel est précisé à l'aide d'un carton: 7 août 1944, libération de Paris. Il correspond donc à quelques mois ou quelques jours de l'année 44, car la construction du film met le spectateur dans l'impossibilité de concevoir la durée de la fiction. Cette portion de temps minime propose un nombre d'actions important dans un champ spatial restreint, procédé qui rend peu visibles les ellipses temporelles, alors qu'elles produisent un effet de continuité, transformant la libération de Paris en une suite de transactions entrecoupées d'actions réalisées par les résistants sur le terrain. Cette technique met en évidence les relations quelquefois conflictuelles entre les différents réseaux de résistance, mais sert principalement la résistance gaulliste, chef d'orchestre des opérations. Ce film se déroule au présent et inclut donc le spectateur comme acteur de sa propre histoire.

Hormis les discussions et tractations entre Choltitz et les chefs résistants par l'intermédiaire du Consul de Suède et l'organisation de la libération avec Leclerc, Clément prend le parti de montrer, en cent cinquante-huit minutes, l'arrestation et l'exécution de jeunes résistants au Bois de Boulogne, élément déclencheur de l'insurrection de Paris, des actions individuelles, mais surtout des actions de groupe, telles que la mise en place de barricades et l'occupation par les résistants des bâtiments publics ou les grèves de la police. Cette construction amène à considérer deux niveaux temporels, par conséquent deux niveaux de représentation: une temporalité dominante, dans laquelle se situent les discussions, où le temps paraît se dilater et une autre où les actions se succèdent rapidement, celle du terrain, où les jeunes rencontrent la mort. De plus l'éloignement entre le temps de réalisation du film et le temps réel implique une reconstitution fondée sur des documents et des témoignages; cette fresque historique intègre donc les informations apportées par l'histoire sans que le spectateur en connaisse les sources et les partis pris par le réalisateur quant au choix des documents. Il est donc difficile d'admettre ce film comme une reproduction des faits réels, tels que les ont vécus les libérateurs de Paris et si l'hommage au gaullisme et à la France Libre apparaît comme l'idéologie dominante, il n'est pas évident pour le spectateur, qui ne peut connaître la démarche de construction du film, d'en dégager des idéologies secondaires.

En 1967, cette fresque historique, déjà éloignée du temps de l'événement, n'a plus la même incidence et le même impact que la Bataille du Rail, réalisé quelques mois après l'événement, et ne porte plus la même charge affective ou réaliste, parce que le spectateur ne peut plus y voir un témoignage direct de cet événement, mais la considère obligatoirement comme une reconstitution, qui se démarque des représentations nouvelles introduites par les films précédents, dont l'objectif était de faire réfléchir le spectateur sur le point de vue unique que le cinéma cultivait depuis la fin de la guerre. Le décalage est encore plus important pour le spectateur actuel qui a appris à intégrer, grâce à l'histoire et aux témoignages, la représentation de Vichy et celle d'une résistance moins héroïque.

L'Armée des Ombres commence avec l'arrestation de Gerbier et se termine au moment où celui-ci, après une évasion, est placé en sécurité dans une maison isolée et participe à l'exécution de Mathilde. En cent cinquante minutes, Gerbier se fait arrêter deux fois et s'évade deux fois? L'image nous montre les bureaux de la France Libre à Londres, où ce dernier rencontre de Gaulle, l'Hôpital de la Santé Militaire de Lyon, où Félix est incarcéré, l'exécution d'un jeune traître et celle de Mathilde, qui représentait un danger pour ses camarades. Les liaisons avec Londres s'effectuent par sous-marin, par avion ou par parachutages. Dans un espace de temps mécanique de cent cinquante minutes, le réalisateur a pris le parti de montrer essentiellement l'organisation et la vie des résistants¹ et de mettre en évidence les relations entre la résistance intérieure et la France Libre.

D'après les repères donnés par des cartons, le temps fictionnel recouvre environ cinq mois de temps réel, du 20 octobre 1942 au 23 février 1943. La succession rapide des actions dans un laps de temps de quelques mois met en exergue l'activité intense des résistants et l'importance des risques pris. Ce récit chronologique se déroule au présent, permet de montrer simultanément ce qui se passe en France et à Londres, mais au début du film, un carton annonce un retour vers le passé d'un personnage, qu'il est impossible au spectateur d'identifier: *Mauvais souvenirs, soyez pourtant les bienvenus. Vous êtes ma jeunesse lointaine*". En effet, après la fin du temps fictionnel, un autre carton informe le spectateur de la mort des personnages; ces souvenirs ne sont donc pas ceux d'un personnage et ne peuvent être exprimés que par le réalisateur, ce qui provoque une intrusion du temps de la réalisation dans celui de la fiction. De plus ce carton de fin prolonge le temps fictionnel jusqu'en 1944, date de la mort de Gerbier et ce procédé crée une relation factice avec l'histoire, appelée par des dates ancrées hors du temps fictionnel, donc assimilées au temps réel.

Comme Paris brûle-t-il, ce film de Melville renoue, en 1969, avec une représentation héroïque de la résistance, et se présente comme une histoire de la résistance. Nous pouvons en effet remarquer que cette époque voit un changement des représentations de la Deuxième Guerre Mondiale et de la résistance en particulier, par des avancées et des reculs dans la construction de ces représentations. Quand quelques films se démarquent de la représentation traditionnelle, d'autres y reviennent; ce mouvement marque une époque charnière et annonce les changements et l'évolution de la notion de résistance et le début d'une véritable construction historique, même si la présence de de Gaulle au

¹ Extrait du dialogue filmique: L'Armée des Ombres

gouvernement n'est pas étrangère au retour des valeurs héroïques et patriotiques des résistants.

Les Patates, réalisé à la même époque, abandonne l'héroïsme pour revenir à une considération pratique de la vie de la population française, et montrer les préoccupations quotidiennes des Français. Par l'absence de la résistance, ce film rend compte, lui aussi, de l'évolution des représentations en montrant que l'approvisionnement en nourriture occupe davantage l'esprit du père de famille et le cinéma se détache, peu à peu, d'une représentation de la Deuxième Guerre Mondiale attachée uniquement aux comportements valeureux et au petit nombre d'hommes qui se sont distingués par leurs opinions et leur engagement personnel. Le cinéma des années 60-70 commence donc bien à intégrer l'histoire et à s'interroger sur le rapport entre résistance et société, à reconstruire un passé que ces valeurs sociales et patriotiques avaient figé, pour s'inscrire dans le mouvement qui allait bouleverser cette société, héritage du début du siècle, puis de la résistance qui avait à nouveau enraciné les grandes idées de la Révolution.

En cent minutes, le film présente cette période noire en montrant Clovis qui, après avoir trouvé des pommes de terre pour nourrir sa famille, va souffrir de la jalousie de la population et conduire son père à la mort. Deux brèves allusions à la résistance nous en donnent une image négative, alors que Clovis fait figure de héros malheureux; un chauffeur de camion fait passer la Ligne de Démarcation pour de l'argent et l'institutrice, garante des valeurs démocratiques, envoie des lettres anonymes. Ces deux représentations, qui viennent rompre la chronologie du récit, apparaissent comme si le film voulait mettre en évidence la négation de la résistance.

Il est difficile de situer le temps fictionnel par rapport au temps réel, mais l'image de très jeunes soldats allemands, à la fin du film, peut induire que l'action se situe à la fin de la guerre. Les ellipses temporelles permettent au spectateur de voir pousser les pommes de terre et le temps fictionnel, qui n'est que de quelques mois, ne fait part d'aucun événement extérieur au problème de nourriture. Par contre le récit opère un retour dans le temps en montrant la division de la France grâce à un schéma explicatif, ce qui renvoie implicitement le spectateur à 1942, repère temporel historique, et produit un décalage entre le temps réel et le temps fictionnel, dilatant ce dernier et amplifiant, sur la durée, l'épreuve de Clovis. Aussi, contrairement aux films qui confient aux résistants le soin de transmettre, à la fin, la morale du film aux jeunes générations, celui-ci se projette dès le début dans le futur, et attire par ce carton, *"Si nous avons choisi cette histoire véridique, c'est pour que les générations qui n'ont pas connu ces cruelles épreuves, fassent leur possible pour qu'elles ne reviennent pas"*, l'attention du spectateur sur les épreuves subies par la population civile et non sur sa volonté de se battre, même pour l'honneur de la patrie.

En 1969, le temps fictionnel était déjà très éloigné du temps réel pour que ce problème touche un public qui n'avait pas connu les privations et qui avait des difficultés à s'identifier à Clovis, et aujourd'hui, cette appréhension du film est sensiblement la même, si ce n'est, qu'à une époque où la nourriture n'est plus un problème, Clovis est devenu un personnage grotesque et que le rapport à la

guerre est difficile à établir, tant l'environnement diégétique évoque peu les conjonctures de l'époque.

Le Chagrin et la Pitié s'inscrit dans ce courant du cinéma des années 60-70 et va aller au-delà des nuances de représentation pour amener à l'écran, pour la première fois, d'anciens collaborateurs et anciens SS. Ce sujet, qui était resté tabou depuis la fin de la guerre, au profit de la mise en évidence de la résistance, a fait de ce film, en 1969, un document de référence, considéré comme la représentation de l'histoire, celle dont personne n'avait encore jamais parlé, comme l'évolution en marche de la société. Ce film, qui, à sa sortie, n'a pas pu être diffusé par la télévision, a marqué le cinéma historique; il y eu un cinéma avant Le Chagrin et la Pitié et un cinéma après.

Pour une durée de deux cent cinquante minutes, quarante-cinq minutes du film sont consacrées à des documents d'archives, choisis pour mettre en évidence les oppositions idéologiques entre résistance et collaboration, tels que des images de Pétain et de Gaulle, représentations antisémites, et les points de vue antinomiques des Allemands et des Français à travers les actualités des deux pays. Le reste du temps mécanique est consacré aux témoins interrogés par Ophuls, ce qui laisse au réalisateur, qui dirige les interviews, la majeure partie du temps d'expression.

Le temps fictionnel est à considérer sous un angle tridimensionnel et laisse donc trois sortes de traces qui se superposent pour construire le sens: la trace des documents, journaux, archives cinématographiques, contemporains des événements considérés et passés par rapport au temps fictionnel, la trace des récits et souvenirs du passé, plus ou moins estompée par les témoignages, plus ou moins affective, et celle du présent fictionnel constituée par la présence, devant la caméra, de personnes choisies, venues parler de faits vécus, principe qui leur confère une double présence et un double mode d'expression. Cette combinatoire de trois dimensions temporelles constitue une temporalité mouvante et indéfinie dans laquelle se mélangent différentes lectures des événements en fonction des souvenirs et des idéologies. Aussi les différentes voix confirment-elles cette complexité temporelle: les voix de personnes connues dans le passé réel se mélangent à d'autres voix de personnages reconnus dans le présent fictionnel, voix qui parlent du passé, le tout étant structuré par la voix de l'interviewer située dans le présent fictionnel. Mais, collaborateurs et anciens SS n'entretiennent pas la même relation avec le passé, car ils ne sont pas reconnus comme figures appartenant au passé, mais intégrés comme figures nouvelles, parce qu'ils sont restés cachés pendant vingt-cinq ans. L'apparition de ces hommes comme représentants d'une notion nouvelle ne fait pas de la collaboration un élément oublié de l'histoire, mais construit réellement la représentation de la collaboration. C'est à ce titre que le Chagrin et la Pitié révolutionne la représentation de l'histoire et qu'il s'inscrit dans le courant des bouleversements sociaux propres à cette période, qui voit sa société porter un autre regard sur son passé pour construire de nouvelles bases identitaires.

Le fait que ce film n'ait pas été accepté par l'ORTF en 1969 prouve que le pouvoir n'était pas encore prêt à être confronté à cette autre image de la France qui venait bouleverser les représentations et les valeurs positives établies par la résistance et les pouvoirs qui en étaient issus. Dans le temps de réception aussi, le

décalage temporel est répercuté par la construction filmique; en effet, les actualités intégrées dans le film renvoient au public l'image d'un passé qui lui est infligé alors qu'elle était destinée aux générations précédentes et construite pour elles. Et ces images sont commentées dans un présent qui se trouve inadapté au spectateur, en 1969, comme aujourd'hui, et qui, en accentuant la distance entre le document et le témoin, construit un bloc idéologique qui manque de crédibilité. Le document construit donc son propre commentaire sans être expliqué dans le présent de la réalisation. Il ne sert donc pas d'illustration au discours d'un spécialiste qui serait là pour l'attester, le décalage temporel introduit le doute, d'autant, qu'à partir du même document d'actualité, les témoignages sont contradictoires et introduit le doute de la part du spectateur. A ce titre, malgré l'utilisation de sources historiques, il s'éloigne de l'histoire.

Mais aujourd'hui, alors que l'existence, l'ampleur et l'œuvre de la collaboration ont été intégrées par la plupart des Français, grâce au travail des historiens et de Robert O. Paxton en particulier, le spectateur repère davantage l'utilisation que le récit fait du passé pour construire son idéologie en reniant les collaborateurs.

"Pourtant, quand tout est dit, il reste un dernier chef d'accusation, plus subtil celui-là: la peur de l'agitation sociale, le pire des fléaux. Des hommes, parmi les plus doués, ont continué, aussi écrasante que fut la tâche, à maintenir le régime vaille que vaille dans des conditions toujours plus défavorables. S'il disparaissait, qui assurerait l'ordre? Mais en sauvant le régime, ils ont perdu la nation. Ceux qui voient dans la paix sociale l'objectif ultime savent contre quoi ils s'insurgent, mais non ce à quoi ils s'accrochent; à la simple routine le plus souvent.

Lorsqu'il fallut choisir - et le choix était dramatique - entre deux solutions: faire son travail, donc courir des risques moraux et abstraits, ou pratiquer la désobéissance civile, donc s'exposer à des dangers physiques et immédiats, la plupart des Français ont poursuivi leur travail. L'auteur et les lecteurs de cet ouvrage auraient peut-être été tentés, hélas, d'en faire autant".¹

Trois ans plus tard, Français, si vous saviez présente à peu près les mêmes caractéristiques que le Chagrin et la Pitié, mais consacre, dans cette trilogie, un temps plus limité à la représentation de l'Occupation. Sur cent cinquante minutes, le film utilise la majeure partie du temps mécanique pour les témoignages d'anciens résistants, pour la plupart responsables de réseaux. Mais, contrairement au film d'Ophuls, le témoignage d'un Français, engagé dans la SS, est assez significatif par le temps qui lui est octroyé, d'autant que le réalisateur respecte les silences et une part relativement importante de ce temps mécanique est réservé à la représentation de l'épuration à travers le témoignage de l'aumônier de la prison qui est chargé d'occuper les collaborateurs, condamnés à mort. Le temps imparti à la représentation de l'épuration vient donc compenser celui qui est consacré à la résistance, ce qui contribue à donner une image moins héroïque de la résistance.

Comme pour les autres films de montage, différentes temporalités se combinent pour créer une forme atemporelle et mouvante qui dérouté le spectateur. Ici les images d'actualité englobent la période de l'immédiat après-guerre et ne s'arrêtent pas aux actions de la résistance, ce qui permet d'aborder le

¹ Robert O. Paxton. La France de Vichy 1940-1944. Nouvelle Edition Histoire. Le Seuil 1997. P. 438

sujet de l'épuration et donne l'impression d'une dimension temporelle supplémentaire, située après le passé considéré habituellement et limité par le débarquement. Ce film étend donc davantage ses investigations sur la collaboration que Le Chagrin et la Pitié qui avait ouvert la voie à un regard nouveau sur la société de ces années noires. Le récit mélange donc les images d'actualité et se construit par l'opposition des images de de Gaulle et Pétain, celles de témoins représentatifs des deux camps, qui recouvrent deux temporalités, celle de l'époque de l'événement dont on parle et celle de la réalisation du film dans laquelle apparaissent les témoins. Cette construction constitue une continuité du temps de l'événement grâce à la présence des témoins qui perpétuent eux-mêmes les faits passés et les portent en eux, montrant que l'histoire ne s'est pas arrêtée à la fin de la guerre. Elle montre la distance et le lien qui s'instaure entre le passé et les préoccupations du temps de réalisation et met en perspective une temporalité qui contient à la fois notre reconstruction du passé et nos projets d'avenir. Ce retour sur un sujet refoulé crée une possibilité de réflexivité quand le point de vue est clairement déterminé et cette démarche est assez proche de celle de l'historien. D'autre part, ce film se place dans une perspective d'avenir et s'inscrit lui-même dans une démarche commémorative par un carton présenté dès le début: "*janvier 1975, 30 ans*". Cette anticipation de la date commémorative inscrit le film dans un processus qui doit, régulièrement, faire revivre l'événement afin que cet aspect de l'histoire ne soit pas oublié.

Et l'unicité de ce film surprend encore le spectateur actuel qui, s'il a pu intégrer la collaboration comme une réalité sociale grâce à l'histoire, n'a pu être confronté, depuis 1972, à un document iconographique, même subjectif, qui remette en cause de cette façon les idées reçues sur cette époque. Nous pouvons donc constater que la volonté d'un retour vers un passé plus exact et moins glorieux coïncide avec les bouleversements d'une société qui se regarde différemment à la fin des années 60, qui veut rompre avec un passé que ses acteurs avaient imposé tout en s'appuyant sur les événements passés et leurs témoins pour construire un autre avenir social; pourtant cette volonté a cessé après les années 70, la société nouvelle n'ayant pu créer d'autres valeurs auxquelles se référer.

Les cent minutes de temps mécanique dans Le Train se découpent en trois parties inégales: en quelques minutes, le début nous donne une représentation de l'exode, puis le train sert de cadre à la mise en scène d'un long huis clos dont le dénouement remet en présence Gestapo et résistants. Ce découpage du temps favorise la peinture psychologique des personnages au détriment de références à l'histoire, l'époque ne servant que de cadre à l'évolution des personnages et à la dramaturgie.

Le temps fictionnel de ce film commence donc en 1940 avec l'exode et l'absence d'ellipses temporelles apparentes dilate le temps passé dans le train et en même temps la représentation d'un microcosme social, qui dépeint tout autant la société de 1973 que celle de 1940. Si le voyage occupe la majeure partie du temps mécanique, il constitue aussi l'essentiel du récit et du temps fictionnel, sans que le spectateur puisse évaluer sa durée. Une ellipse temporelle de trois ans permet à la narration de retrouver les personnages à la fin de la guerre en faisant l'économie de la représentation des événements historiques inhérents à ces trois

années et du rapport que les personnages ont entretenu avec la résistance. Dans ce récit chronologique, seul le contenu du dialogue construit un retour sur les conditions de vie des juifs en Allemagne, quand Anna parle de son mari au début du film, donc en 1940: *"Il aimait la liberté. Et un jour, ils l'ont emmené"*. Le comportement de la jeune femme est d'ailleurs rendu ambigu par la construction temporelle, qui induit son appartenance à la résistance sans qu'elle soit explicitée d'une quelconque manière.

Ce film, en 1973, ne s'inscrit plus dans la continuité des représentations précédentes et renoue déjà avec les valeurs issues de la résistance, le passé apparaissant comme garant des qualités humaines et apportant une sécurité nécessaire à une société en reconstruction. Néanmoins le concept de patriotisme s'estompe au profit du courage, de l'honnêteté et des qualités humaines qui construisent le héros moderne.

Comme Marie Octobre, Judith Therpauve ne situe pas le temps fictionnel dans le passé historique, mais dans le temps de sa réalisation. Le récit se déroule donc en 1978 et le présent fictionnel recouvre le temps de réception, l'évocation du passé et de la résistance en particulier n'étant qu'un moyen de montrer l'évolution des valeurs parallèlement à celle de la société. Cette mise en relation du temps historique et du temps fictionnel contribue à donner du passé une image positive qui ne trouve plus sa place en 1978, mais qui continue à servir de référence pour la défense des libertés, conception proche de celle que nous avons pu découvrir dans Le Train. Ce retour au passé semble donc la référence nécessaire à tous les combats sociaux, lutte contre le pouvoir ou contre le capitalisme. Et la mort du héros, en empêchant le spectateur d'imaginer un prolongement du récit, met fin à la relation entre passé et présent fictionnel, entre passé et présent spectral. Cet entremêlement des temporalités démontre que notre passé ne peut pas servir de base à la construction du présent fictionnel, donc de tous les futurs, mais il permet aussi un prolongement de l'histoire après la période passée considérée et pousse le spectateur, en l'obligeant à reconsidérer son passé dans le présent, à une réflexion sur l'utilité de l'histoire et sur l'éventualité de la répétition des événements.

Le discours tenu par ce film en 1978 n'a pas vieilli et semble même avant-gardiste, car, après que la société ait pris du recul face aux valeurs entretenues par la représentation du passé résistant, elle revient aujourd'hui à ces valeurs fondamentales dont la pratique fut mise en évidence par la construction de héros, référence historique la plus proche de notre présent et la plus prégnante aussi. Judith est présentée comme un héros du passé que le présent et les conjonctures ont transformé en héros moderne. Ce film concerne aussi, dans le temps de réception actuel, une société qui est toujours à la recherche de ses valeurs absolues, pour les ancrer à nouveau dans un monde dont l'évolution s'éloigne des qualités humaines fondamentales et nécessaires, alors qu'elle avait essayé, lors de son avènement, de s'en détacher au profit de considérations plus pragmatiques.

Dans les cent dix minutes pendant lesquelles se déroule Escape to Victory, le spectateur peut voir une scène concernant la résistance dans la première partie du film. Il s'agit d'une réunion clandestine dans un café de Paris, images qui assurent la liaison spatio-temporelle entre la situation initiale du récit et son dénouement.

En effet la première partie du temps mécanique montre un camp de prisonniers français en Allemagne pendant la guerre, la fin se déroule à Paris où un match de football oppose l'équipe de prisonniers français à l'équipe nationale allemande.

Le temps fictionnel s'ancre dans la réalité grâce au rappel, par la radio, des combats en Afrique du Nord. Aucun autre repère temporel ne permet de situer cette fiction, dont le temps est dilaté, dans la première partie du film, par la représentation itérative des entraînements et des tractations entre la résistance en France et le représentant des prisonniers. Ce récit chronologique s'accélère dans la deuxième partie par un montage rapide et un nombre important d'ellipses temporelles et l'enchaînement rapide des actions profite à la résistance, superposée à celle du match de football, dans un temps fictionnel qui ne rappelle l'histoire que grâce à l'introduction d'objets emblématiques dans les séquences qui ont pour décor les rues de Paris. Cet ancrage factice dans le temps historique construit autour de cette fiction une atmosphère atemporelle et irréaliste qui éloigne ce récit de toute référence historique pour en faire une représentation allégorique. De plus, l'objet même de la représentation contribue à l'inscrire dans deux temporalités fictionnelles; en effet le passage du match, sport populaire, actuel et contemporain du temps de réalisation, à la résistance, évocation du passé fictionnel et de notre passé, crée une confusion permanente entre présent et passé, entre occupations d'aujourd'hui et préoccupations d'hier. Cette combinatoire produit une déconstruction narrative, située hors du temps conceptualisé.

Cette volonté de la part du cinéma américain de vouloir inscrire à nouveau la résistance française dans la contemporanéité de la réalisation au moyen d'un parallèle avec un sport populaire en 1980 interroge le spectateur et nous pouvons nous demander si le film propose une comparaison de la résistance avec le football ou si, inversement l'hommage ne s'adresse pas au football dont la popularité et les exigences d'endurance et de détermination sont comparables aux qualités dont ont fait preuve les résistants héroïsés.

La même année Fuller rend hommage à l'armée américaine en retraçant, dans The big red One, l'épopée de quatre soldats américains à travers l'Europe occupée. Le temps mécanique est constitué d'une suite de représentations d'actions reconstituées, chacune marquant la présence des soldats dans un pays différent. Le seul événement que le spectateur puisse rattacher à la période de référence est le débarquement, les autres dates pouvant être approximativement déterminées par l'arrivée de l'escadron dans les différents pays traversés. Les cent treize minutes du film sont constituées d'une succession de tableaux dont l'objectif est de valoriser les soldats américains sans que l'histoire soit présente autrement que comme cadre référentiel. Le récit commence donc en Afrique du Nord en 1942, se poursuit en Sicile en 1943, puis l'escadron participe au débarquement de juin 1944, pour se retrouver en Belgique en septembre et enfin en Tchécoslovaquie en mai 1945. Le temps fictionnel couvre donc trois ans de temps historique, il se déroule chronologiquement aux événements, mais l'importance des ellipses temporelles occulte la construction narrative au profit de la représentation spatiale, qui construit les héros. Cette relation spatio-temporelle tronquée fait du récit une sorte de jeu de piste où les héros se perdent dans un

temps et un espace illimités, pour atteindre un objectif indéfini. Chaque tableau, séparé par un carton, constitue une pièce de ce puzzle, dont la reconstitution n'a qu'un rapport éloigné avec l'histoire.

Contrairement à celui de Huston, réalisé la même année, ce film ne cherche pas de relation avec le présent de sa réalisation et n'a pas pour objectif de s'adresser particulièrement au spectateur de 1980, mais, à la manière de Fuller, il se transforme en une épopée, hors de la réalité de toute temporalité, destinée à construire des personnages hors du commun. En l'occurrence, son rapport à un temps historique, contribue à rendre hommage aux soldats américains, dans un univers grandiose, propre à Fuller, où la folie côtoie la guerre, représentation proche d'un hymne à la paix, destiné à faire rêver de la guerre. Le temps écoulé entre le temps de réalisation de ce film et aujourd'hui n'a pu apporter aucun élément significatif concernant son interprétation, car l'irréalisme et l'abstraction qui s'en dégagent en font un récit atemporel.

Papy fait de la Résistance couvre, en cent minutes de temps mécanique, un temps historique de quarante trois ans. Le film commence par la présentation des conjonctures de 1940 et situe les oppositions entre patriotes et pétainistes. Puis c'est l'Occupation et la réquisition de la maison des Bourdelle, ce qui décide la famille à s'engager dans la résistance. Assez rapidement nous pouvons voir le père lancer une grenade, représentation d'une action de la résistance de combat, puis la famille cache et protège un aviateur anglais, autre forme de résistance, enfin une bombe est placée sous la table, lors d'un repas organisé pour les SS. Entre ces représentations de différentes formes de résistance, le fils, Super-Résistant, intervient chaque fois que la situation est désespérée et que la force de la résistance doit intervenir. À côté de ces points forts, le film la vie sous l'occupation, la clandestinité et la cohabitation entre Allemands et résistants. Le temps mécanique accumule donc les représentations pour donner de la résistance une image globale, superposition d'images symboliques et caricaturales construites par l'histoire et les médias. La fin nous montre les mêmes personnages quarante ans plus tard et informe le spectateur sur la situation de chacun d'eux.

Ce récit chronologique dont la partie centrale, axée sur la représentation de la cohabitation entre Français et Allemands, occupe la plus grande part du temps mécanique, et qui, de plus, couvre quarante trois ans de temps historique, est donc soumis à des ellipses temporelles importantes. La première permet de faire l'impasse sur les trois premières années de la guerre, du début de l'Occupation à l'entrée des Bourdelle dans la résistance en 1943, moment de l'occupation de leur maison par les Allemands. Elle permet l'économie de la représentation de l'arrivée des Allemands, de leur installation et des conditions de vie en France, jugées ici secondaires, alors qu'elles ont motivé l'engagement de la plupart des résistants. Le film occulte aussi le moment de la libération, fin de l'activité résistante des Bourdelle ainsi que les quarante années qui vont permettre à la famille d'accéder à des positions sociales déterminées par leur passé dans la résistance. Cette dernière ellipse temporelle met en évidence l'implicite qui renvoie aux relations des groupes sociaux entre 1945 et 1983, aux privilèges qui furent accordés par la société aux anciens résistants et renforce la représentation

satirique de la France d'après guerre. Elle sous-entend aussi le développement du rapprochement franco-allemand tout en ayant pour objectif de choquer le spectateur: en effet la juxtaposition des images du passé et du présent fictionnels amènent côte à côte les images de la fille Bourdelle, résistante, et celles de la femme du général allemand. Enfin, elle fait appel à l'imaginaire du spectateur qui doit reconstruire trois années pendant lesquelles les résistants sont revenus peu à peu à la civile, sans qu'il possède le moindre indice explicatif sur cette transformation.

La construction temporelle spécifique de ce film entraîne donc une combinatoire des temporalités qui aboutit à un décalage, particulièrement ressenti par le spectateur qui regarde le film après le temps de sa réalisation. En effet les premières images du temps fictionnel renvoient avant l'occupation, afin que le spectateur puisse prendre conscience de la perturbation que l'arrivée des Allemands crée dans la vie des Bourdelle et au début de l'occupation, moment qui détermine la prise de position des musiciens qui vont devenir résistants. L'action se poursuit de 1943 à 1983 sans qu'aucune limite temporelle ne sépare les événements, comme si la période de l'occupation était prolongée jusque dans le temps de réalisation. Le futur du temps fictionnel coïncide donc avec le présent et constitue un décalage plus important encore pour le spectateur actuel qui voit le futur du temps fictionnel comme son passé. Cette confusion des temporalités construit donc une projection de 1940 à 1983 et une rétrospective de 1983 à aujourd'hui, plaçant l'année 1983 comme une époque charnière entre la société d'après guerre et la société actuelle, construite sur les bases de celle de 1983, temps de réalisation du film. Et nous pouvons d'ailleurs constater, qu'en vingt ans, si la société s'est quelque peu détachée de cette représentation caricaturale, elle n'en est pas moins libérée totalement du carcan que les oppositions entre résistance et collaboration avaient tissées, l'effet de choc produit par le devenir des personnages fictionnels n'ayant pas disparu, bien qu'il se soit estompé.

Hôtel Terminus fut réalisé en 1988, au moment où Klaus Barbie était jugé en France pour les crimes commis dans le passé historique et fictionnel. Le procès qui coïncide avec le temps de réalisation amène donc une projection de la réalité contemporaine sur la fiction, qui place les passés historiques et fictionnels en référence. Par contre le récit filmique semble se dérouler chronologiquement par rapport à un point situé dans le passé historique, au-delà de la période 39-45, et la rétrospective de la vie du criminel nazi s'étend de son adolescence dans les années 20 jusqu'à son procès en 1987. Mais cette reconstruction, réalisée grâce à des témoignages, est en fait réalisée dans le même temps que le procès, le temps fictionnel recouvrant le temps de réalisation en même temps que le temps réel. Ce sont donc les déclarations des témoins, soutenues par des images d'actualité, qui font référence au passé historique et le reconstruisent; trois niveaux de temps historique apparaissent alors: celui des témoignages réalisés dans le présent de la réalisation, celui des images d'actualité qui renvoient à un passé plus lointain encore, enfin celui des images commentées, tournées elles aussi dans le présent de la réalisation pour montrer aujourd'hui les lieux d'hier et permettre d'ancrer les témoignages dans l'espace. Cette combinatoire temporelle complexe influe sur le

point de vue des témoins qui doivent parler d'un passé placé au centre de l'actualité, donc sur le récit filmique construit à partir des témoignages en même temps qu'elle dérouté le spectateur qui ne sait plus à partir de quel point de référence se situe le contenu du film qui s'adresse à lui au présent. Aussi ce film arrive au moment où les passions ont été exacerbées par le procès, où les témoignages concernent un personnage physiquement et médiatiquement présent pour le spectateur et cette superposition du passé et du présent crée un effet de miroir, de dédoublement de la représentation.

En deux cent soixante-sept minutes ce film retrace chronologiquement la vie de Barbie et montre successivement la vie de l'adolescent sur des images de l'Allemagne de 1983, le tortionnaire nazi grâce à des images d'actualité et des témoignages d'anciens déportés et d'anciens résistants, l'espion anticommuniste, le trafiquant d'armes en Amérique du Sud, et enfin son procès à Lyon. La résistance est représentée par l'évasion de Raymond Aubrac grâce au témoignage du couple Aubrac sur des images de la maison du Dr Dugoujon à Caluire et sur la recherche de preuves de la culpabilité de René Hardy. Le temps mécanique est divisé équitablement entre les différentes étapes de la vie de Barbie, mais, si les ellipses spatio-temporelles situées entre la représentation de la vie de l'adolescent et celle du tortionnaire nazi font paraître ces deux premières parties plus courtes, la continuité du récit par la juxtaposition des témoignages sur les activités de Barbie après la guerre et le rythme plus lent du montage allongent le temps entre 1945 et 1983, procédé qui marque l'insistance sur la continuité des fonctions malhonnêtes du criminel et qui met en relation le temps mécanique et le temps historique, puisque la période fictionnelle de sa vie où il apparaît comme espion anti-communiste ou trafiquant d'armes, est la plus longue.

Le procès de Barbie à Lyon en 1987 joue un rôle important dans l'accueil que le spectateur va réserver au film. En effet Barbie fut le seul criminel nazi à être jugé en France, par un tribunal civil, quarante ans après la fin de la guerre et ce procès fut fortement médiatisé et présenté comme l'histoire vécue en direct. Le film correspond donc, en 1988, aux attentes du spectateur, car si l'opinion était divisée sur le bien fondé d'un jugement tardif, elle ne l'était pas sur le verdict. Ce film s'inscrit donc dans la continuité du procès et aussi dans le prolongement de l'histoire à la fois passée et présente et reconstitue le chaînon manquant entre le vécu de 1940-45 et celui de 1987. Détaché de ce contexte historique, il n'a plus le même impact sur le spectateur actuel qui y voit plutôt une tentative de rétrospective historique et une injonction aux jeunes générations à se poser des questions de fond et à choisir le bon camp.

Merci la Vie présente des structures temporelles complexes inhérentes à la déconstruction du récit, à la réflexivité renvoyée par la construction du film dans le film qui donne naissance à deux niveaux fictionnels distincts, et pourtant étroitement dépendants l'un de l'autre.

Un montage parallèle met en évidence les deux niveaux fictionnels, celui de la fiction que le spectateur situe dans le temps de la réalisation et celui du deuxième film, inclus dans la fiction, qui se situe dans le temps historique, donc dans le passé fictionnel, mais en même temps dans le temps de la réalisation. Cette réflexivité construit une superposition des temporalités, qui place en regard les

catastrophes passées et les problèmes actuels, un morcellement du temps, donc de l'espace qui brise la relation logique entre les différentes parties du récit et propose une déconstruction narrative qui empêche le récit d'avancer et le transforme en une peinture psychologique statique. De plus le présent diégétique de la fiction cadre de la deuxième fiction intradiégétique, lui-même monté parallèlement à une temporalité qui fait référence au temps historique, procédé qui produit une superposition du temps de réalisation et du passé historique et rapproche, sous forme d'allégorie, les Allemands et le Sida, dans une dimension atemporelle qui transporte le spectateur dans une sorte de malaise et d'étouffement. ce malaise est encore accentué par l'absence d'un présent auquel le spectateur puisse se référer, car présent de la réalisation, présent fictionnel et présent spectatorial sont confondus. De même la relation passé / présent diégétiques n'est pas établie, car le fait que Camille vive sa vie avant même sa propre conception renvoie le spectateur à une temporalité virtuelle qui peut coïncider avec le passé historique du film dans le film, c'est à dire avec la génération des parents de la jeune fille, temporalité dans laquelle se sont déroulés les événements historiques, mise en abîme par le deuxième film. Aussi, la fin du film développe, en fonction de ce passé diégétique inconcevable, un futur qui devrait être le passé fictionnel, mais l'absence totale de repères temporels fait aussi de ce futur une notion temporelle impossible à appréhender. Et le temps n'a pourtant cessé de se dérouler jusqu'à la dernière image qui nous montre le père diminué, qui n'a pas pu lutter contre les affres du temps.

En cent dix-sept minutes, le récit n'avance pas. La relation entre les deux jeunes filles constitue l'essentiel du temps mécanique et l'introduction du film dans le film donne l'occasion d'un retour sur le passé historique tout en faisant l'économie d'une représentation de l'horreur, en créant une symbolique par la confusion du présent fictionnel et du passé historique, qui construit une représentation fictionnelle du départ vers la déportation et donne l'occasion aux personnages de s'exprimer sur la résistance passée et les comportements politiques présents qu'elle a induits. Cette confusion des temporalités implique davantage le spectateur actuel qui n'a pas à supporter la représentation de l'horreur généralement inhérente à ce genre de film et il ne peut échapper à ce récit qui le porte jusqu'à l'étouffement et le pousse, par sa déconstruction temporelle, à aller au-delà d'un récit fantastique vers des explications illusoire. Et cette déconstruction temporelle fait naître un sentiment d'insécurité chez le spectateur qui ne considère plus le passé comme immuable et à jamais révolu, mais comme une sorte d'"atemporalité" menaçante dans laquelle l'histoire mouvante, sortie de la représentation de faits établis, est susceptible de se reproduire, phénomène qui propose une autre vision de la construction du monde ou d'une vision en construction. Ce film surréaliste démontre la puissance du cinéma qui, en jouant avec le temps, rêve de tous les hommes, peut tout voir et tout montrer, peut provoquer le spectateur comme si sa vie avait rattrapé le cinéma, l'emmener dans un voyage initiatique vers son passé en lui proposant un monde où rien n'est réel, mais où tout est vrai.

Au milieu de films qui tentent d'inventer de nouvelles mises en scène du passé, nous trouvons Hôtel du Parc, réalisé en 1991, qui a pour objectif de

dépeindre le Gouvernement de Vichy à l'aide de documents d'actualité et d'interviews reconstituées, où le rôle des responsables de Vichy est tenu par des comédiens. Cette construction résulte donc du mélange de différentes temporalités: celle des images d'actualité qui recouvrent le temps historique, de 1940 à 1944, celle de certaines interviews, qui ont été réalisées en 1953 et celle de 1991, date à laquelle furent réalisées les reconstitutions. Ici encore, le temps historique se superpose au temps de réalisation, l'événement atteste la fiction, mais le temps de réalisation se divise en deux niveaux: celui de la reconstitution qui renvoie au passé parce qu'elle parle du passé historique et celui de la voix "je" du pseudo journaliste qui ancre l'interview dans le présent de la réalisation. Cette somme des temporalités constitue une dimension décalée, inscrite à la fois dans le temps historique et dans le temps fictionnel et construit une continuité de l'histoire proche de la réalité, par définition, mais factice par le décalage qu'elle introduit entre le temps et les événements historiques, induisant par exemple que 1953 a un rapport direct avec les interviews réalisées et amenant le spectateur à intégrer une reconstitution comme un élément historique.

La chronologie proposée par le temps mécanique résulte du montage qui place indifféremment images d'actualités, interviews de personnes et de personnages de façon à ce que le film reste le plus proche possible de l'ordre dans lequel les événements se sont historiquement déroulés et les faits qui ont pour fonction de représenter l'opposition à Vichy sont l'entrée des camions FFI dans la ville et des images d'Oradour sur Glane après la guerre, sans que la date et la source en soient précisés. L'histoire est donc, elle aussi, évoquée à l'aide de documents temporellement décalés, que le spectateur n'a pas les moyens de situer. Les interviews reconstituées ont pour objectif d'amener des personnes disparues à nier leurs responsabilités; seules celles qui furent réalisées en 1953 attestent du refoulement et des non-dit qui caractérisent cette époque, bien qu'ils soient en décalage avec le temps de réalisation et apparaissent pour le spectateur de 1991, comme pour le spectateur actuel, comme désuets et tronqués par le temps. Le choix des documents constitutifs de ce film produisent, sur un plan purement systémique, un décalage temporel, nuisible à la construction de sens, aggravé par la reconstitution des interviews qui ramènent des éléments du passé historique dans le présent de la réalisation dans un cadre statique et apprêté qui tient plus du pro-filmique que du filmique.

Le Bateau de Mariage se déroule en 1940, ce qui permet au récit de se construire autour du problème du choix pour mettre en évidence la faiblesse humaine. La position des fonctionnaires, et des enseignants en particulier, à cette époque constituait le cadre symptomatique idéal à cette représentation psychologique. Si le temps fictionnel commence en 1940, il est impossible de savoir quand il finit, car aucun repère historique ou temporel ne permet au spectateur de le situer. Les seuls éléments qui caractérisent l'époque historique sont des figures emblématiques relatives à Pétain et ce récit chronologique s'étend sur une durée fictionnelle indéterminée. Néanmoins la narration construit une double relation temporelle en introduisant un récit parallèle fondé sur le problème plus moderne de l'exclusion. Nous avons donc l'impression d'être face à une histoire qui se déroule dans une temporalité relative au temps historique et,

en même temps, à une autre qui a pour cadre le temps de réalisation. Cette mise en évidence de l'opposition des classes, qui aide Pierre à devenir un homme libre, est tronquée et décalée, dans la mesure où elle résulte de la superposition de deux temporalités.

Les quatre-vingt quinze minutes de temps mécanique montrent l'évolution de Pierre vers l'indépendance professionnelle, puis personnelle par rapport à la pression exercée par Vichy. Ce temps ne contient aucune représentation d'un événement en particulier, mais il est jalonné d'objets emblématiques qui, combinés avec le temps et le récit, recréent une atmosphère en rapport avec l'histoire et en particulier renvoient à l'expression des lois de Vichy. Et le dénouement met en évidence la victoire de l'instituteur sur lui-même, donc sur Vichy et celle du jeune garçon qui s'est imposé contre l'exclusion qui le frappait. Ces deux victoires, qui se sont préparées sur deux axes temporels parallèles, provoquent une rencontre de ces deux temporalités en un point qui fait coïncider le temps historique et le temps de réalisation avec celui de la réception. En 1991, comme actuellement d'ailleurs, le spectateur ne peut être insensible au message que construit cette superposition des temporalités et qui induit un rapprochement entre la résistance à l'Etat Français et la lutte contre l'exclusion, ces deux démarches résultant de l'opposition politique et sociale de quelques citoyens à la pensée dominante de la société.

Si Boulevard des Hirondelles et Lucie Aubrac, réalisés tous deux d'après le livre de Lucie Aubrac publié en 1983 en prévention d'éventuels dérapages lors du procès de Klaus Barbie, se déroulent sur la même durée fictionnelle, le découpage temporel et la combinatoire des temporalités diffèrent, ce qui produit des constructions de sens et des rapports à l'histoire divergents.

Le temps fictionnel des deux films s'étend approximativement sur une dizaine de mois du temps historique, de mars 1943 à février 1944, laps de temps qui correspond à la grossesse de Lucie, mais le traitement des temporalités donne à chaque film sa spécificité.

Les ellipses temporelles portent, dans chaque film, sur des éléments, des moments et des durées différents. Boulevard des Hirondelles met en place le récit à partir de février 1943 et resserre le temps entre la première arrestation de Raymond et sa libération, en mai 1943 et ne montre pas la deuxième arrestation à Caluire, celle qui, grâce à la présence de Jean Moulin, a été particulièrement retenue par l'histoire. L'événement est seulement annoncé par la bande son, alors, qu'après, le temps est dilaté pour mettre en évidence une longue conversation idéologique entre Lucie et le colonel allemand et insister sur l'attente, moyen de créer le suspense, entre le moment de l'évasion de Raymond et le départ du couple pour l'Angleterre. cette dilatation du temps fictionnel est mise au service d'une représentation de la résistance non héroïsée, mais indispensable à la réussite de la résistance d'action. En effet les plans longs et les ellipses temporelles peu évidentes pour le spectateur permettent de représenter le temps passé par les Aubrac d'abord chez un couple qui les cache pendant quelques jours, puis dans la clinique du docteur où Raymond va raconter sa détention, enfin chez les trois sœurs à la campagne où le temps n'en finit pas avant le départ pour Londres; ce séjour se prolonge effectivement de octobre 1943 à février 1944

et le sapin de Noël permet au spectateur d'en évaluer la durée. Cette organisation du temps fictionnel met donc en exergue l'idéologie de la résistance, son organisation interne et les difficultés qu'elle rencontre pour atteindre ses objectifs; elle contribue aussi à montrer le découragement de ces combattants de l'ombre et à humaniser les héros que le récit avait construits. La construction du récit est chronologique, mais le début du temps fictionnel n'est pas situé dans le temps historique alors que le montage, au moyen de cartons, prolonge la fiction à la fois dans le temps historique, dans le temps de réalisation et dans le temps spectatorial, quel que soit le moment où le film est regardé. Ces cartons, qui informent le spectateur sur le devenir des personnages après la fin du temps fictionnel, instaurent un futur du temps fictionnel et du temps de réalisation qui s'inscrit donc dans un présent réel et, à partir de ce point, différents segments temporels se mettent en place: certains se situent dans le temps historique et le temps fictionnel comme la mort des parents de Raymond, celle de Jean Moulin ou celle de six membres du Groupe Franc, d'autres prennent place entre le temps historique et le temps fictionnel comme la mort de Maurice en 1971, celle de Copeau en 1983 ou celle de Barbie en 1991, les derniers enfin se prolongent après le temps de réalisation puisque ces personnages sont encore vivants à l'heure actuelle. Cette complexité et cette combinatoire de temporalités constituent une dimension temporelle qui amène une inclusion de la fiction dans le réel et le temps fictionnel, donc historique, dans celui de la réalisation et même au-delà, dans le temps spectatorial jusqu'à aujourd'hui. Cette confusion temporelle est d'autant plus prégnante que, au temps de réalisation et au temps de réception s'ajoute le temps réel qui, par la voie médiatique, produit des images des Aubrac d'hier et d'aujourd'hui.

Berri prend un parti différent quant au choix des ellipses temporelles; avant la deuxième arrestation de Raymond, il développe les relations de ce dernier avec Jean Moulin, leurs rencontres, la clandestinité et la représentation de l'organisation interne de la résistance et choisit de faire transparaître l'idéologie de la résistance et de donner une définition de l'histoire à travers les paroles de Lucie face à ses élèves. C'est donc ici la période fictionnelle entre mai et juin 1943 qui occupe une partie importante du temps mécanique. Le temps est dilaté par un montage moins rapide, des plans plus longs et répétitifs, ce qui laisse la place à des conversations d'ordre politique concernant directement la tâche de Moulin et les relations avec Londres. La différence fondamentale entre les deux films est la représentation de l'arrestation de Caluire dans *Lucie Aubrac*, qui occupe un temps relativement important du temps mécanique, dilaté par le contenu du récit qui insiste sur le déroulement de sa préparation et met l'accent sur les moindres détails, de la rencontre des résistants à leur arrestation et à l'évasion de Hardy. A la place des longues conversations entre Lucie et le colonel allemand, ce film fait davantage durer l'organisation de l'évasion que l'attaque du camion. L'ellipse temporelle la plus importante se trouve à la fin du film et concerne la longue période d'attente avant le départ pour Londres. Il n'est donc pas question ici du couple qui a protégé les Aubrac, ni des trois sœurs qui les ont recueillis de octobre 1943 à février 1944.

Et si le temps fictionnel du film de Berri ne se prolonge pas dans le temps réel, il rencontre malgré tout la réalité en un point final, quand Lucie écrit et signe de sa main, avant le générique de fin: *"J'ai accepté de donner mon nom à ce film en raison du soutien apporté par Claude Berri à la Fondation de la Résistance"*. Cette coïncidence entre les deux temporalités, entre le temps fictionnel dans le temps de la réalisation et dans le temps spectatorial, transporte le temps historique dans le présent du spectateur, puisque chacun connaît Lucie Aubrac, régulièrement présente grâce aux médias. C'est d'ailleurs cette superposition du temps fictionnel dans le temps de la réception, qui a créé une confusion entre fiction et réalité et qui a valu au couple Aubrac des ennuis issus du temps fictionnel. Le spectateur, en l'occurrence médias, historiens et anciens résistants ont transporté le temps fictionnel dans le réel et accusé les Aubrac de falsification temporelle, comme si la fiction avait eu la possibilité d'un retour en arrière pour s'ancrer à nouveau dans l'histoire, donc dans le passé, alors que le choix des dates était lié à la dramaturgie fictionnelle. Cet exemple est la meilleure preuve de l'identification spectatorielle aux personnages, au récit et à la temporalité du cinéma; le spectateur ne sait pas "ne pas jouer le jeu".

La place des ellipses temporelles exercées sur le temps historique influe sur la création de sens, mais surtout sur la représentation de l'histoire. Les deux films, construits d'après le même livre, donnent de la résistance une image différente, bien que fidèle au récit littéraire. Boulevard des Hironnelles, par la dilatation du temps fictionnel à la fin du récit insiste davantage sur les difficultés, les moments de découragement et la vulnérabilité des résistants, sur le climat social dépeint par l'entraide apportée aux résistants par la population civile, au détriment de la représentation d'événements historiques, reconnus comme tels par les historiens. Pourtant, en 1991, temps de réalisation de ce film, la vie résistante des Aubrac faisait déjà partie de l'histoire. il est donc évident que Josée Yanne n'a pas voulu, à travers le livre de Lucie, rejoindre l'histoire officielle, mais s'en démarquer, sans la contrefaire, en jouant sur l'organisation du temps fictionnel et du temps mécanique.

A contrario Berri place l'ellipse temporelle la plus importante à la fin du film, après les actions, au moment où le couple attend de pouvoir rejoindre Londres et allonge le temps fictionnel entre mai et juin 1943. Cette technique marque l'insistance sur les deux arrestations de Raymond, l'entêtement de Lucie et la solidarité des résistants, mais elle sert surtout à faire de ce film un film sur Jean Moulin. Et même si le mystère entourant la mort de l'unificateur de la Résistance n'est pas levé grâce à la fiction, l'allongement du temps fictionnel correspondant aux relations entre Raymond Aubrac et Jean Moulin et l'importance du temps mécanique consacré à la représentation de l'arrestation et de la mort de ce dernier posent à nouveau les questions auxquelles Barbie n'a pas eu le temps de répondre et que l'histoire n'a pas pu élucider. Ce procédé constitue donc une ouverture sur l'histoire et sur son devenir quant à la mort de Moulin. De plus ce choix temporel fait de Lucie Aubrac un film d'action et d'aventure qui a choisi un aspect de la réalité événementielle plutôt qu'une peinture psychologique de la résistance. Par contre la rapidité et la facilité avec lesquelles le couple réussit à regagner Londres accentuent l'efficacité et la force de la France Libre.

Le temps mécanique des films, quatre-vingt dix minutes pour Boulevard des Hironnelles et cent quinze minutes pour Lucie Aubrac, n'obéit pas à la même organisation et ne recouvre pas le même temps historique chez J. Yanne ou chez Berri. Le deux montrent la première arrestation de Raymond, mais Berri commence par présenter son héros en prenant le parti de lui faire poser une bombe et crée de cette façon un stéréotype qui induit peut-être le concept de résistance, mais qui trompe le spectateur sur les véritables activités de Raymond Aubrac. J. Yanne met à profit le temps mécanique pour développer une idéologie de la résistance, par un long discours entre Lucie et le colonel allemand, qui permet d'envisager la position de l'Allemand et interroge le spectateur actuel, ouvert à l'Europe, alors que ce même discours n'aurait pas bénéficié du même accueil quelques années après la guerre. Mais le récit ne s'attarde pas sur les actions spectaculaires, enregistrées par l'histoire, pour consacrer une grande partie de ce temps mécanique à l'attente, procédé qui crée l'immobilisme du récit, mais développe aussi le suspense.

En revanche Berri enchaîne les actions et insiste sur les relations de la résistance avec Jean Moulin, sur l'arrestation de ce dernier et nous fait voir, sur sa mort, le point de vue de Raymond Aubrac. Cette technique devient une sorte de réactivation de la recherche historique et d'interrogation de l'histoire à elle-même. Le découpage du temps mécanique en séquences rapides et relativement courtes contribue aussi à l'héroïsation des personnages et au développement de l'intérêt du spectateur moderne pour l'aventure. Si ces deux films racontent la même histoire, ils ne montrent pas la même chose et Lucie Aubrac, dont le temps mécanique contient davantage de représentations d'événements contenus dans le temps historique et qui évoque explicitement la date du 14 mai, a eu un impact plus fort et plus lourd de conséquences que Boulevard des Hironnelles qui a consacré ce même temps à la représentation de la vie du couple dans un contexte historique.

Par leurs différences de structures temporelles, ces deux films ne se sont pas situés de la même façon dans le temps de réception. Boulevard des Hironnelles, qui a été réalisé quatre ans après le procès Barbie, ne renvoyait ni aux chefs d'accusation, ni aux éléments historiques qui avaient directement constitué l'environnement de ce procès, alors que, quatre ans plus tard, Berri, dont le nom pouvait à lui seul servir de caution, est le premier à reconstituer et à faire resurgir les conditions de l'arrestation et de la mort de Moulin, événement qui semblait à jamais enterré depuis la mort de Barbie. La sortie de ce film, dont le temps fictionnel s'est confondu avec le temps de réception, a donné à Vergès l'occasion de poursuivre l'histoire à travers la fiction en créant l'opposition entre les personnages et les personnes. Il faut noter aussi que Lucie Aubrac est, jusqu'à présent, le dernier film qui a mis la résistance en images et qui a pris le risque, cinquante ans après, de représenter des événements que l'histoire avait déjà intégrés avec d'autres repères temporels. Le risque était d'importance dans notre société qui n'a que l'histoire dite officielle comme référence, mais qui a encore besoin de la faire attester par la justice.

A l'issue de cette analyse, nous pouvons nous rendre compte que les temporalités, le plus souvent complexes, sont inhérentes au champ événementiel,

qui perd toute signification s'il n'est pas découpé suivant le temps et l'espace, ne serait-ce que parce que la temporalité est le seul moyen de replacer les événements dans notre passé, ne serait-ce que dans notre passé national pour ce qui est de la résistance.

Le temps historique du film marque l'événement représenté d'une passéité et d'une singularité qui le définissent et le déterminent par rapport à un environnement socioculturel. C'est cette unicité, cette passéité et son organisation dans le temps qui font que l'événement devient historique: *"l'histoire est l'organisation par l'intelligence de données qui se rapportent à une temporalité qui n'est pas celle du Dasein."*¹ Mais la représentation du temps historique par le cinéma est mouvante en fonction du temps écoulé entre le hic et nunc de l'événement et le temps de sa représentation, donc de la réalisation du film. En effet les informations acquises sur l'événement, à la fois par les mémoires individuelles ajoutées que d'aucuns appellent mémoire collective, par les témoignages, les médias ou l'histoire, sont fonction de la durée temporelle entre le moment de l'événement et sa représentation. Le temps historique apparaît donc comme une combinatoire de plusieurs temporalités, qui a pour conséquence d'ajouter ou d'enlever à l'événement originel les éléments acquis entre ce temps historique et celui de la réalisation du film. Cette résultante constitue alors, au sens où l'entend Nora, un lieu de mémoire.

*"Mais de la minute où l'on se refuse à cantonner le symbolique à un domaine particulier pour définir la France comme une réalité elle-même symbolique - c'est à dire, en fait, à lui refuser toute définition possible qui la réduirait à des réalités assignables -, la voie est ouverte à une toute autre histoire: non plus les déterminants, mais leurs effets; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages, sa prégnance sur les présents successifs; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. Bref, ni résurrection, ni reconstruction, ni même représentation; une remémoration. Mémoire: pas le souvenir, mais l'économie générale et l'administration du passé dans le présent. Une histoire de France, donc, mais au second degré."*²

Cette démonstration de Nora illustre parfaitement l'évolution des représentations qui se construisent dans le temps historique au fur et à mesure de l'écoulement du temps et montre aussi qu'elle est le résultat des combinaisons temporelles du film; en effet le choix de la représentation du passé est fonction du temps de la réalisation, qui propose différentes possibilités de reconstruction du passé en fonction de l'éloignement dans le temps de l'événement, mais aussi de l'environnement politique et socioculturel, du temps mécanique qui structure et ordonne ces choix, du temps fictionnel qui dilate ou rétrécit le temps historique en fonction des choix opérés et de la quantité des informations obtenues et, enfin, du temps de la réception où le spectateur reconstitue, dans son présent, la

¹ Paul VEYNE. Comment on écrit l'Histoire. Ed. du Seuil. 1978. P. 56

² Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 2229,2230

représentation du passé par rapport à son savoir, constitué d'un savoir empirique, mais aussi des connaissances transmises par les représentations successives du passé auxquelles il a pu être confronté. C'est donc par cet enchevêtrement des temporalités que se construit la représentation du passé et ce processus est évident à travers le corpus que nous avons pu analyser: Lucie Aubrac, dernier film sur la résistance, présente une image complexe de ce passé, faite de stéréotypes, révélés comme tels par l'ensemble des représentations précédentes, de mise en évidence des actions héroïques, mais aussi des relations humaines et des idéologies issues du temps historique comme du temps de la réalisation, propose un tel croisement entre le passé et le présent de sa réalisation que la fiction est retombée dans la réalité, et que ses conséquences ont été vécues par les personnes et non plus par les personnages dans le futur du temps de réalisation. A contrario, les films américains des années 40 assimilent le nazisme à l'espionnage parce qu'ils n'ont pas de passé de référence, donc peu d'éléments pour reconstruire le puzzle; ils s'appuient alors sur des traditions cinématographiques connues, même si celles-ci ne cadrent pas avec un événement déterminé, car, ni l'histoire, ni la mémoire ne se sont encore mises en marche. Le cinéma regarde son propre passé, en même temps que la société et y ajoute, progressivement, les éléments de chacune des temporalités, démarche qui est aussi démontrée par des films comme Marie Octobre ou Judith Therpauve. Et quand le cinéma prend le passé comme objet sur lequel il se retourne et non comme valeur temporelle dans laquelle il s'inscrit, il s'instaure une autonomie du temps fictionnel par rapport au temps historique et ce temps fictionnel recouvre alors, non plus le passé, mais le temps de réalisation. Ce procédé inscrit donc le film dans le présent du spectateur qui se sent davantage concerné et qui s'identifie d'autant plus facilement au récit et aux personnages. Ce type de films abolit l'éloignement et génère un impact et une crédibilité beaucoup plus importants que le récit qui s'inscrit artificiellement dans le temps historique, au moyen de figures emblématiques.

Dans la plupart des films, dont le récit s'ancre dans le temps historique, la combinatoire de cinq temporalités, le temps réel à jamais révolu, statique et inaltérable, transformé en temps historique, mouvant et partiel selon les choix du réalisateur et les besoins du récit, le temps fictionnel, élastique, déterminé par la construction narrative, le temps mécanique qui contient un certain nombre de représentations ou d'événements relatifs au passé et le temps de réception, dont l'environnement socioculturel conditionne les connotations et les interprétations, construit un décalage qui place le spectateur dans une sorte de "non temps" ou de "hors temps" tranché dans une globalité temporelle qui n'est plus concevable. Elle favorise la construction des idéologies au détriment d'une représentation de l'histoire construite et explicite. Ce "non temps" pourrait être considéré comme la résultante de cette combinatoire, c'est à dire la relativité et la mouvance temporelles qu'elle instaure.

"la première caractéristique du hors-temps serait sa relativité. De même que la catégorie de hors-champ n'a de sens que dans son rapport d'opposition à celle du champ, le hors-temps n'a aucune existence en soi, mais en fonction d'une unité temporelle elle-même variable. S'il y a des proximités entre hors-champ et hors-temps - se trouvent en jeu dans les deux cas des représentations

(temporairement ou définitivement) exclues - c'est sans relation de symétrie. En effet, il est impossible, en toute rigueur, de dire d'un hors-temps qu'il est hors-champ, même s'il n'est jamais visualisé. Tout hors-temps est tel par rapport à un ensemble de champ/hors-champ, en tant que cet ensemble se déploie sur un certain temps"¹.

Ce hors-temps est d'autant plus significatif dans le film historique que cette relativité à laquelle s'ajoutent les ellipses temporelles du temps fictionnel, contient l'espace de l'histoire non représenté, espace qui renvoie au savoir du spectateur.

" Quant à la place du souvenir sur cette palette, elle reste incomplètement déterminée tant que son lien avec la conscience du temps n'est pas établi; mais ce lien peut se faire au niveau des analyses de la rétention et de la reproduction qui restent dans la dimension objectale... c'est la parenté avec les autres modalités de présentification qui importe. L'enjeu de l'analyse à ce stade est le rapport entre souvenir et image, notre mot " image" occupant le même terrain que la *Vergangenwärtigung* de Husserl. Mais n'était-ce pas déjà le cas avec l'*eikon* grec et ses démêlés avec la *phantasia*? On va retrouver ces derniers avec *Bild* et *Phantasie*. Or le souvenir a à voir avec ces deux modalités, comme le rappelle l'énumération dans le titre préféré de Husserl, à quoi il faut ajouter l'attente (*Erwartung*), placée du même côté que le souvenir mais à l'extrême opposé de la palette des présentifications temporelles, comme on le voit aussi dans les manuscrits sur le temps."²

Cette mouvance temporelle, construite par la combinatoire des temporalités, crée en effet l'espace de la "*Vergangenwärtigung*", d'une volonté de présentification du passé, qui s'inscrit dans le domaine de l'imaginaire, puisque inconcevable par le spectateur. Cette impossibilité de concevoir une valeur temporelle amène à la construction d'une sorte de mythe temporel qui s'inclut dans la linéarité narrative et conduit donc à la construction globalisante d'un mythe historique et social, qui englobe les idéologies issues du décalage temporel. Et ce processus est aussi constitutif d'une mémoire; c'est ce que démontre Michèle Lagny:

"La tentative d'Histoire parallèle de Marc Ferro proposée par "la 7 sur la 3", en est un exemple flagrant. Modèle même de ce qui voudrait être l'exercice de la critique historique à partir de l'image, cette série offre, à cinquante ans de distance, tout un ensemble d'actualités françaises et allemandes de l'année 40, commentées par l'historien français et un invité allemand. Prenons la première émission de la série, qui juxtapose les journaux cinématographiques des deux pays en guerre du 30 janvier 1940. Pour la présenter, André Harris, qui parle début février 1990, en pleine "Révolution Roumaine", insiste sur "l'incroyable collusion de la mémoire qu'impose la superposition de ce qui se passe aujourd'hui en Europe de l'Est et de ces journaux d'actualité qui nous parlent de ce qui se passait il y a cinquante ans". Affirmation qui ne convainc guère, puisqu'après projection des deux bandes de Pathé-Journal et de l'UFA, on ne voit pas en quoi on peut prendre conscience de "ce qu'il y a de tragiquement

¹ Pierre BAYARD. Le Hors Temps. Hors Cadre n°9; 1991

² Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 55,56

commun entre ces deux époques en principe lointaines", sinon que précisément le journal français fait allusion à la célébration de la fête de l'Épiphanie par le roi Carol de Roumanie, et à l'intérêt que présentent les ressources en pétrole de ce pays. Ecrivant ce texte au moment de la "crise du Golfe, il me serait aisé d'inventer le commentaire d'André Harris aujourd'hui, qui soulignerait sans doute l'identité de situation entre la "Drôle de Guerre" du début de 1940 et la situation d'attente actuelle. Ainsi, les images ont-elles le privilège et le défaut de produire une sorte de coagulation du temps, et de favoriser la réintroduction du temps mythique dans le temps linéaire de l'histoire...

Ennemie de l'histoire-critique, la mémoire filmique l'est tout autant de l'histoire-mémoire. Elle exhibe en effet le mouvement du temps et contraint à s'en remémorer les effets; ainsi, comme le souligne Michel Mesnil, dans la "Mort Ecran", réduit-elle Brejnev ou Franco "naguère redoutables et sémillants, à n'être plus que leur sosie sénile, mécanisé, crétinisé par la vieillesse". En gardant les morts-vivants, l'image-film gêne la transfiguration qui reste un des jeux favori de l'histoire-mémoire, individuelle ou collective; pis encore, elle montre le temps dans sa progression véritable, et exhibe ainsi "la mort à l'œuvre", ce qui est précisément la démarche inverse de celle de l'histoire dont Michel de Certeau rappelait le travail contre la mort".¹

La construction mémorielle de l'histoire est en effet tronquée par la construction mythique, d'abord temporelle, étendue ensuite à la globalité des représentations. Mais le décalage temporel, construit par le cinéma historique, n'est-il pas aussi le reflet de la relativité qui se construit dans la réalité de l'être humain, pour qui il est si difficile de conceptualiser le temps?

¹ Michèle LAGNY. L'Histoire contre l'Image, l'image contre la Mémoire. Hors Cadre n°9. 1991

3. Des constructions sémiologique et idéologique dépendantes du temps de réception

La combinatoire des temporalités dont traite le chapitre précédent se trouve confrontée à la temporalité de la réception, plus mouvante encore, puisque le film peut être vu depuis le temps de sa réalisation jusqu'à aujourd'hui. Sur ce vecteur temporel de réception se construisent alors des interférences entre le temps historique, le temps de réalisation et le temps de réception, plus ou moins nombreuses et plus ou moins prégnantes selon que le temps de réception est éloigné du temps de réalisation. De plus, l'instant de l'axe temporel, où le film est vu, est mobile et itératif; à chaque moment de réception se construit donc une nouvelle combinatoire entre les éléments fictionnels, y compris les représentations historiques, et les structures socioculturelles correspondant à cet instant du présent spectatorial, processus qui crée le regard critique. Il y a alors superposition de deux présents, celui de la narration qui s'adresse au spectateur et celui dans lequel vit ce dernier au moment de la réception, phénomène qui induit un régime de présences et d'absences liées au domaine culturel, fondement de la critique.

Aussi le spectateur recherche dans l'image filmique, comme dans un miroir, le reflet de sa propre culture en fonction de son savoir, accumulé au fil des différentes représentations, de ses idéologies et de son imaginaire. Il trouve dans la représentation sa propre reconnaissance, sa propre vision du monde.

" L'idée de représentation risque alors de signifier trop: elle désignerait les trajets multiples du travail de reconnaissance de chacun à chacun et de chacun à tous; elle rejoindrait alors la notion de visions du monde qui, après tout, figure parmi les antécédents de l'idée de mentalité".¹

C'est en effet dans un contexte temporel et identificatoire que se produit la réception, et il est impossible de nier l'importante fonction sociale du cinéma. S'il n'est pas un miroir placé au-dessus de la société pour la réfléchir toute entière, il s'inscrit dans la réalité sociale, il en fait partie par son organisation et son auteur, plongé dans la réalité de son temps, et subit des retours dus aux décalages temporels entre l'environnement socioculturel du réel et celui de la production, entre celui de la production et celui de la réception. Le film sur la résistance est la représentation d'un groupe social à une époque donnée, passée et immuable et s'adresse à des groupes sociaux du temps de réalisation, en fonction des structures sociales inhérentes à cette même temporalité. Un autre décalage temporel se construit donc quand le film n'est pas regardé par la société à laquelle il est adressé. L'histoire devient donc indissociable de celle du cinéma, parce que tous deux concernent les hommes; les oppositions générées par les conditions de l'Occupation ont donc été l'objet de créations cinématographiques dans le temps réel, mais, si le cinéma a repris ce sujet jusqu'en 1997, il est évident que nous assistons à un prolongement du passé dans le présent, à une présence permanente de cet aspect de l'histoire qui continue à déterminer le fonctionnement de certains

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 294

groupes sociaux et certaines mentalités. Ce phénomène fait l'histoire et fait partie de l'histoire et le réseau de production culturelle peut se rouvrir sans cesse en intégrant, à chaque niveau, d'autres structures significatives plus larges, somme des précédentes. Le film peut donc être révélateur par l'adéquation entre son contenu, particulièrement la représentation qu'il donne d'une société et de l'événement historique et l'idéologie qu'il véhicule, et la société qui l'accueille. Pour mettre ce processus en évidence, nous utiliserons les critiques afférentes à chaque film, et nous considérerons l'accueil réservé à chacun de ces films, en des points différents, pris sur l'axe temporel qui relie le temps de réalisation et un temps de réception.

En 1971, la critique nous propose une vision de Correspondant 17 principalement axée sur l'idéologie anti-nazie et met en évidence la représentation du nazisme en fonction de la psychologie du personnage: *"Sur le plan du discours militant, le film fonctionne par sauts de puce et surprend le spectateur. Pamphlet anti-nazi, maniant l'humour et l'horreur avec un brio sans égal, le film n'est cependant pas simpliste. Le nazi se rachète, il est presque plus sympathique que le héros. Tout se joue sur l'ambiguïté jusqu'à l'éclatement final quand le couple appelle l'Amérique à la rescousse dans la lutte contre le nazisme. Le message est clair, même si son traitement l'est moins."*¹ Ce jugement de la part de la critique française s'inscrit dans le courant du changement des représentations que nous avons constaté dans les chapitres précédents. En effet, depuis la fin des années 60, le cinéma français marque une volonté de rapprochement de l'Allemagne imposée par l'ouverture économique, et l'ennemi n'incarne plus seulement le mal en opposition à la résistance, mais apparaît comme un être humain qui a dû s'adapter aux conjonctures politiques. La critique construit donc une superposition entre le temps de réalisation d'un film et le jugement d'un autre. De plus, Le Chagrin et la Pitié a placé les Français devant leurs propres responsabilités et le manichéisme précédent s'en trouve atténué. Malgré tout l'anti-nazisme, parallèle aux valeurs résistantes, reste un fondement de la construction sociale de la France. Par contre la critique est peu éloquente sur le message final qui constitue le point d'orgue du film à l'époque de sa réalisation, mais qui se trouve décalé temporellement et perd de sa force signifiante.

En juillet 1984, Télé-Star dit de ce film: *"Avec ce film, Alfred Hitchcock prouvait que l'on pouvait à la fois réaliser un film au suspense prenant et un film de propagande destiné à soutenir l'effort de guerre mais, surtout, délivrant un message à une Amérique frileusement repliée sur elle-même et ne voulant, alors, pas se mêler au conflit qui embrasait l'Europe. Même si son film est quelque peu bavard et si le message anti-nazi lancé par Johnny Jones à la fin peut prêter à sourire aujourd'hui, il n'en reste pas moins que Correspondant 17 est un film passionnant qui se regarde avec infiniment de plaisir"*.² Cette critique, comme c'est la plupart du temps le cas, est écrite lors d'un passage du film à la télévision et s'adresse au spectateur moyen. Elle insiste par contre sur le message délivré par le film à l'Amérique et sur son objectif propagandiste, alors que, quatre ans

¹ N.S. Extrait de la Saison Cinématographique. 1971

² Critique de Télé-Star. Juillet 1984

auparavant, Fuller rendait hommage aux soldats américains et que les Français qui avaient vécu cette époque continuaient à penser que l'Amérique était à l'origine de leur salut. Télé-Star évoque par contre le décalage temporel qui rend le message anti-nazi, contenu dans le film, désuet et obsolète et insiste sur le lien entre suspense et propagande afin d'intéresser une majorité de spectateurs; il apparaît pourtant que le suspense sous-tend la narration pour combler le vide historique.

Et au même moment Le Canard Enchaîné dit de ce film: *"l'Amérique est la seule lumière qui reste au monde: voilà la dernière phrase du film réalisé en 1940, à Hollywood, par l'Anglais Hitchcock. Le message est clair: alors qu'en Europe la guerre fait rage, l'Amérique se croise les pouces. Il serait temps qu'elle intervienne, isn't it? Ce pourrait être patriotico-racoleur. C'est Hitchcock et c'est épatant... Il y a de grands moments: la fuite de l'assassin à travers une forêt de parapluies qui se couchent comme tulipes sous la brise, le moulin dont les ailes tournent contre le sens du vent, le crash d'un avion dans l'Atlantique, époustouflant, quarante ans avant les premiers films catastrophe."*¹ Dans le style qui lui est propre, le journal satirique met lui aussi l'accent sur l'immobilisme de l'Amérique, mais il met en avant les prouesses techniques et l'esthétisme du film, susceptibles de contrebalancer le message patriotique qui est devenu, en 1984, dépassé et "racoleur". A treize ans d'intervalle, les critiques insistent sur le contenu idéologique et propagandiste du film; le France n'a pas oublié l'entrée tardive de l'Amérique dans la guerre, mais en 1984, le côté humain du nazi n'est plus mentionné, peut-être simplement parce que la société avait intégré le rapprochement franco-allemand, mais c'était aussi la préparation du procès de Barbie et il était alors politiquement incorrect de trouver des qualités à un nazi, même comme personnage fictionnel.

Harry Warner dit que la Warner a réalisé les films de propagande américains, dont Man Hunt, sans aucune pression du gouvernement: *"J'ai toujours été d'accord avec la politique extérieure du Président Roosevelt... Il est vrai que la Warner a essayé de coopérer avec la programme d'aide à la Défense. Il est exact que, durant ces huit ans, la Warner a fait des films sur l'Armée, la Marine, l'Aviation. il est vrai que nous avons réalisé une série de courts métrages qui retracent la vie des héros américains. Mais pour le faire nous n'avions pas besoin d'être poussés par le Gouvernement. Et nous aurions eu honte si le Gouvernement avait dû nous le demander"*². Cette déclaration atteste la relation entre société et cinéma et montre à quel point ce dernier se sent impliqué face à des conjonctures politiques et sociales difficiles et comment il devient porte-parole de la cause qu'il a choisie.

En 1991, c'est la construction narrative à la manière de Lang que la critique met en évidence: *" Le traqueur devra alors devenir gibier pris au piège, raisonner comme tel...et transformer encore le piège pour y prendre son bourreau. Retournement typique, qui a évidemment passionné Lang. La fascination réciproque des deux hommes ne va cependant jamais jusqu'à la complaisance, et l'aventure du héros, Thorndike, baigne dans un climat quasi*

¹ Critique. Le Canard Enchaîné. 18 juillet 1984

² Propos de Harry Warner. Positif n°117

fantastique qui contraste avec le réalisme glacé des détails techniques".¹ Cette critique ne fait aucunement état de la propagande contenue dans le film, ni de la position du réalisateur face au Gouvernement américain. Elle met en évidence la construction technique et en particulier les éléments fantastiques, qui détachent le récit de son contexte social et politique, occultant son rapport à l'histoire, alors qu'en 1975, le commentaire sur le film était précédé d'une rétrospective sur la vie et la position sociale de F. Lang en Allemagne: "*Fritz Lang devient le réalisateur le plus controversé de l'Allemagne préhitlérienne. Deux ans plus tard, il quitte son pays, déclinant l'invitation de Goebbels et de Hitler, qui voulaient faire de lui le cinéaste officiel du futur régime*".² Cette information au lecteur inscrit le film dans un cadre politique qui interroge le spectateur, qui lui accorde un autre regard. Et contrairement aux déclarations de 1991, on insiste ici sur le genre du fait divers qui replace le récit dans une réalité virtuelle: "*Man Hunt échappe à toutes les conventions du film militant et du film d'espionnage traditionnel. Ramené aux dimensions presque cliniques d'un fait divers, le sujet prend une force soudaine, et Lang nous invite à découvrir une Angleterre infestée d'agents nazis et qu'il décrit avec la sombre beauté du style expressionniste*".³ Il est évident que la critique de Elle est difficilement comparable, en terme de contenu, à celle de L'Express, les deux revues ne touchant pas la même cible. En 1991, celle de Elle met l'accent sur l'homme héroïque alors que L'Express, en 1975, propose un regard sur la construction et l'idéologie du film. Dans les années 70, nous pouvons lire aussi des commentaires qui font remarquer les invraisemblances du récit ou vont jusqu'à penser que le fusil non chargé peut symboliser la faiblesse de l'Angleterre qui n'a pas été capable d'arrêter la montée du Troisième Reich. Ces deux approches antinomiques sont aussi fonction de l'éloignement temporel qui a éloigné le film de son sujet; ou on y recherche les éléments historiques au-delà de l'explicite, ou on se contente d'en analyser la forme. En 1993, le jugement est plus mitigé et s'attarde à la fois sur le fond et sur la forme: "*Ce n'est plus l'éloge de la démocratie conçu par Duddley Nichols, mais le discours de terreur, d'encerclement, d'omniprésence de forces maléfiques*".⁴ Ici le genre du film sert la représentation d'un nazisme abstrait, l'espionnage se met au service de la description d'un contexte historique. Il est intéressant de remarquer que cette observation coïncide avec l'émergence des extrêmes droites en Europe, phénomène qui peut réactualiser le récit d'un film qui souffre de l'éloignement temporel, d'autant plus que son sujet ne reflète pas une des préoccupations essentielles du public français moyen.

Si de nombreux critiques voient dans *Saboteur* un film d'aventure où la course poursuite détermine le récit, peu mentionnent l'idéologie qu'il contient ou son rapport au nazisme. En 1959, la critique ne lui était pas favorable: "*Honnête film d'espionnage, Saboteur manque cependant d'action: il faut attendre la dernière bobine pour s'intéresser vraiment à ce qui se passe. Le scénario n'a rien d'original, mais se suit sans déplaisir. On se demande comment le pauvre Barry*

¹ Magazine ELLE. 11 mars 1991

² L'Express. 9-15 juin 1975

³ idem

⁴ Hubert NIOGRET. Fritz Lang. Positif. Avril 1993

va faire pour prouver son innocence éclatante aux yeux du spectateur, mais pas à ceux de la police."¹ Même l'espionnage reste au second plan du commentaire qui ne retient du film que l'action et le fait que celui-ci soit réalisé par Hitchcock n'est certainement pas étranger à ce jugement

En 1984, époque où la société française se retourne sur son passé avec l'arrestation et la préparation du procès de Barbie, nous voyons resurgir l'intérêt pour la représentation du nazisme : *"ça commence par un incendie dans une usine d'aviation de Californie; ça s'achève par une escalade de la Statue de la Liberté à New York. Entre-temps, un homme, injustement accusé de sabotage recherche le véritable auteur de l'attentat. D'abord hostile, une femme lui prête son concours. Ce qui entraîne l'un et l'autre dans une poursuite mouvementée. De là, ce film tourné en 1942 par Alfred Hitchcock sur l'espionnage nazi aux Etats-Unis. Film avec lequel c'est vraiment le grand jeu. Et même le grand double jeu."*² Ce commentaire précise que l'objectif du tournage est bien l'espionnage nazi aux Etats-Unis et que le nazisme n'est pas seulement un aspect et un cadre aux actions narratives. Malgré tout cet aspect historique n'arrive qu'après un résumé du scénario qui met en évidence le suspense et l'aventure, alors que Gilbert Salachas propose, la même année une double lecture du film: *"Il y a deux façons de voir ce film, l'ordinaire et la super. Prosaïquement, c'est l'histoire d'un réseau d'espionnage nazi installé aux Etats-Unis au début des années quarante et spécialisé dans les opérations de sabotage. Un brave quidam est embarqué malgré lui dans une aventure qui le dépasse mais qu'il finira par dominer, parce qu'il est courageux, intelligent et patriote. Il triomphera des ennemis de la démocratie infiltrés au pays de la démocratie et épousera la blonde jeune première que le destin a placée sur son chemin.*

*L'autre manière de lire est moins rationnelle. C'est celle qu'adoptent d'emblée les fous du cinéma et groupies d'Hitchcock. Pour eux, pour nous, tout est bon, tout plaît, même les invraisemblances et les a-peu-près".*³

Cette double lecture dissocie l'approche de fond de celle de l'esthétique, ce qui démontre, en effet, que le premier regard accordé à ce film est un regard esthétique, parce qu'il est signé Hitchcock; mais l'approche historique n'en est pas moins occultée et, en 1984, le retour vers le passé permet de réactualiser les concepts de patriotisme et de démocratie, qui retrouvent leur importance dans une société tournée vers des idées socialistes. Cette critique est alors soumise au passé historique, en tant qu'influence sur la société du présent de sa rédaction et du présent de réception du film, puisqu'elle guide le spectateur quant au regard qu'il peut et doit avoir sur le film. De plus, Télérama était une revue qui, plus particulièrement encore à cette époque, s'adressait à l'intelligentsia française.

Ce film, dès 1959, n'a donc pas été reçu comme un film historique et propagandiste, car la propagande politique ne vaut que pour l'instant où elle est significative et le genre de ce film a rapidement dominé la représentation de l'histoire.

¹ G.A. Critique ; Saboteur. Saison cinématographique. 1959

² Cinquième Colonne. Le Canard Enchaîné 17 octobre 1984

³ Gilbert SALACHAS. Cinquième Colonne. Un beau rêve de stuc. Télérama n° 1811. 26 septembre 1984

Vu le peu de documentation trouvée sur Hitler's mad Man, il ne semble pas que ce film ait réellement éveillé l'intérêt du spectateur, peut-être parce qu'il se veut moralisateur et que la représentation de la barbarie et de la haine qu'elle engendre, à plus forte raison dans un objectif propagandiste, a été rapidement dépassée au fur et à mesure de l'éloignement du temps historique et de celui de la réalisation puisque ce film a été réalisé en 1943:

"Le film...frappe par le parti que prend Sirk de simplifier à l'extrême les données dramatiques et de ne pas trop approfondir un sujet. Economie et urgence sont les mots d'ordre implicites dans cette esthétique presque grossière... D'autre part urgence de convaincre le public américain que les nazis sont la barbarie et le crime: l'engagement des partisans, les hésitations des tièdes et la collaboration des carriéristes sont montrés sans subtilité, comme des conduites absolues qu'on pourrai¹t jouer aussi bien sur des tréteaux de foire... Le personnage de Heydrich [...] reste, malgré le temps de narration occupé par les personnages positifs, la figure centrale du film et engage le spectateur dans un mouvement de répulsion qui mène peu à peu à une prise de conscience d'ordre mélodramatique. On peut parier que le spectateur américain des années 40 y devenait passionnément anti-nazi, par indignation, mais il ne lui était pas ici donné le moyen de connaître réellement son ennemi. L'urgence ici crée l'audace expressive: un film psychologiquement plus nuancé ou plus subtilement réaliste, ne laisse pas de place à la folie destructrice dans la représentation de l'ennemi nazi. Et, s'il la représente, c'est en la canalisant ou en la moralisant."¹

Comme les films américains de cette époque, Hitler's mad Man peut difficilement être considéré hors de son contexte temporel et nous observons que, si c'est la cas, son côté moralisateur et caricatural sont considérés comme nuisibles à son aspect historique et informatif. La haine du nazisme qu'il distille fait rapidement vieillir ce film qui se transforme en vision mélodramatique de l'histoire.

Les commentaires s'accordent à dire de Desperate Journey que c'est un film de propagande à la gloire des Alliés, commandé à Walsh. Un document diffusé par la Centrale Catholique en fait une analyse plus précise: *"ce film est de la veine du Western, mais les prospecteurs ou les aventuriers sont remplacés par des soldats et ils luttent, non pour découvrir la mine d'or ou pour faire fortune, mais contre l'ennemi. le film a un allant fou. Les scènes se succèdent à une cadence forçant l'intérêt malgré les rebondissements miraculeux de l'action. [...]*

Le film témoigne d'une grande naïveté, quant aux personnages et au déroulement de l'action. les héros de la bonne cause sont tous valeureux et l'ennemi est stupide et méchant. La conclusion est non moins simpliste puisque les bons sont récompensés et les mauvais vaincus. [...] On a l'impression qu'il ne fallait pas être mêlé à la guerre pour la traiter de cette façon."²

Dès la fin de la guerre ce film apparaît comme peu vraisemblable sous un angle historique. Comparé à un western, l'intérêt du spectateur se limite à l'action et déjà, ces commentaires prennent du recul par rapport à la notion

¹ Jean-Claude BIETTE. Les Fantômes du Permanent. Les Cahiers du Cinéma n° 309

² M.B. Sabotage à Berlin. Fiche éditée par la Centrale Catholique. N° 822-8 et 9-49. 1949

d'héroïsme, alors, qu'à cette époque, les héros tout récents occupaient une place sociale centrale et respectée. Est-ce à dire que l'Eglise envisageait différemment cet héroïsme et prônait une représentation des événements fidèle à l'histoire? De plus cette fiche émet un jugement moral, qui met en évidence l'aspect négatif que le film peut avoir sur le spectateur et sur les jeunes générations en particulier:

"Il convient plutôt de se placer sous l'angle éducatif pour juger ce film. La guerre y est trop présentée comme un jeu passionnant. Pour nous qui avons bu à sa coupe jusqu'à la lie, il est choquant de voir traiter un tel sujet avec naïveté et légèreté. Ne serait-il pas éducativement meilleur de présenter de véritables aventures d'audacieux combattants plutôt que d'inventer d'invraisemblables situations dont il faut se tirer coûte que coûte par d'incroyables solutions?"¹

Le temps historique est encore trop proche pour que l'image de la guerre soit tronquée par une représentation destinée à l'émergence d'une idéologie, fût-elle en faveur des Alliés. La guerre est quelque chose de sérieux qui ne peut pas être traitée avec légèreté, ne serait-ce que par respect pour ceux qui ont souffert et sa réalité doit apparaître au cinéma.

En 1987, le discours a changé et, même si quelques critiques émettent encore des restrictions quant à la représentation des événements dans ce film, d'autres y voient un style cinématographique spécifique, propre à R. Walsh, et fonction des choix du réalisateur.

"Historiquement Sabotage à Berlin est un des premiers films de propagande produits par Hollywood pendant la Seconde Guerre Mondiale en 1942. Le film remporta aussitôt un immense succès malgré l'accueil plutôt froid de la critique qui jugeait le scénario totalement invraisemblable. Si l'armée allemande avait été telle que Raoul Walsh la dépeint, les Alliés n'auraient sans doute pas mis quatre ans pour triompher."²

Ou encore

"Raoul Walsh a choisi de placer son film sous le signe de l'action et de l'aventure [...] Mais Raoul Walsh ne s'est pas contenté d'accumuler les scènes d'action et, à plusieurs reprises, sa description de l'Allemagne et sa manière d'opposer les traîtres aux patriotes, les aviateurs alliés aux nazis, retrouvent une intensité dramatique et psychologique digne de Fritz Lang."³

Si l'action et l'aventure semblent un choix délibéré de Walsh, qui veut construire un enchaînement rapide des actions attribuées aux soldats anglais, aucune de ces critiques ne fait mention de la volonté de propagande qui se dégage du film. En effet, seule une critique extraite d'un numéro de Télérama daté du 8 novembre 1987 mentionne le souci de propagande qui animait le réalisateur. Mais il est curieux de ne voir aucune allusion à la représentation de la résistance allemande alors que Desperate Journey est le seul film qui en fasse mention. André Moreau note une description de l'Allemagne et l'existence de patriotes, mais il se situe sur un plan psychologique et ne fait nullement état d'une représentation historique. En 1987 la résistance allemande n'était plus tout à fait un sujet tabou pour les Français, néanmoins, elle semble encore difficile à

¹ M.B. Sabotage à Berlin. Fiche de la Centrale Catholique. N° 822-8 et 9-49. 1949

² P.L. Télé-Loisirs. 1987

³ André MOREAU. Sabotage à Berlin. Télérama n° 1973. 4 novembre 1987

aborder sans froisser la résistance française à un moment où elle venait de subir des attaques sérieuses.

L'interprétation de ce film évolue donc depuis 1949, où le retour vers le passé s'opérait par l'importance et la fidélité de l'image de la guerre qui n'était pas encore oubliée, alors qu'en 1987, les invraisemblances apparaissent plutôt comme un style filmique et engendrent le grotesque plutôt que l'idée de mensonge historique et qu'une représentation de l'Allemagne est remarquée, même si elle n'est abordée que sous un angle psychologique.

To be or not to be est à l'origine de nombreuses critiques dès 1947, signe de l'intérêt porté à ce film, même si toutes les approches ne sont pas essentiellement positives. Les journaux militants de 1947 émettent des restrictions quant au fond du film qu'ils considèrent comme choquant, même si l'impertinence du choix de Lubitsch est compensée par la mise en valeur du comportement des personnages et du patriotisme en particulier.

"Choisir un tel cadre pour un film qui est un de ces paradoxes auxquels Lubitsch s'est toujours complu, il n'est pas interdit d'estimer qu'il y a là un manque de tact ou du moins la manifestation d'une sensibilité différente de la nôtre, mais cette réflexion est à retardement et ne la fait que lorsqu'on a fini de rire, c'est à dire lorsque le foyer lumineux de l'appareil de projection s'est éteint¹".

La représentation d'un passé tragique à travers une comédie choque encore l'opinion qui la ressent comme une provocation.

"le principal rôle de cette dangereuse comédie est tenu par un médiocre acteur dont la seule ambition est d'interpréter Hamlet et qui, marié à la vedette féminine de la troupe oublie sa jalousie pour assumer le succès de l'entreprise patriotique dont il la pièce essentielle.²"

Seul l'engagement patriotique de l'acteur-personnage atténue la provocation issue du traitement comique et cette déclaration montre que le patriotisme est la seule valeur, laissée en héritage par la résistance, que la société se doit de cultiver.

Pierre Laroche dans *Franc Tireur* est encore plus amer:

"Mais là encore, ce n'est pas sans une sorte d'oppression que nous nous amusons devant les farces de ces patriotes polonais aux prises avec la Gestapo et je crois, qu'au moment où il a été tourné, ce film se recommandait surtout par son manque de tact. Aujourd'hui même, nous ne pouvons maîtriser un serrement de cœur en songeant aux tombes à peine refermées. "³

Pour *Paroles Françaises* le rire est une mise en garde du spectateur contre une interprétation trop simpliste du traitement comique et, a contrario, *Le Figaro* n'en retient que le comique qui éloigne le spectateur de toute perception de la réalité.

En 1947, le genre comique adapté à un sujet encore trop brûlant choque et dérange l'opinion; seul *Le Figaro* ne retient que l'aspect ludique et esthétique. Mais André Bazin, dans *Le Parisien Libéré* propose une synthèse de ces deux

¹ Extrait de France au Combat. 12 juin 1947

² Idem

³ Extrait de Franc Tireur. 8 juin 1947

aspects qui prouvent qu'une partie de l'opinion avait pris suffisamment de recul pour essayer de porter un jugement plus constructif sur un film qui divisait l'opinion, jugement proche de celui des réalisateurs de Retour à la Vie, deux ans plus tard.

*" Cette version héroï-comique de la résistance polonaise scandalisera peut-être certains spectateurs pour les mêmes raisons qui ont fait récemment interdire Hitler et le Diable. Je ne pense pourtant point qu'il y ait là nulle injure à la résistance, ni même méconnaissance de son véritable caractère qui n'était certainement pas de ressembler à une comédie américaine. Mais c'est une vieille et saine réaction humaine que de rire de ce qui fait notre malheur et rien dans le film d'Ernst Lubitsch ne met en doute les périls et l'efficacité de l'action clandestine dans l'Europe occupée: il ne cesse au contraire de l'affirmer implicitement à travers une intrigue quasi burlesque sans doute, mais qui, avec l'excès autorisé par le genre, n'est pas finalement sans rapport avec l'audace invraisemblable et désespérée, avec la chance insensée et fugace qui caractérisèrent certains faits de résistance. Le principe admis, Jeux Dangereux est un des deux ou trois films les plus drôles que l'on ait vus à Paris depuis trois ans."*¹

Bazin, plus engagé par la construction sémiologique que par la proximité du passé historique, mentionne le rôle social positif d'un film comique après ces années noires et dégage, à travers le comique de situation, les éléments fondamentaux, représentatifs de la résistance. Nous pouvons aussi remarquer que toutes les critiques associent la représentation de la résistance polonaise à celle de la résistance française et que le pays se sent blessé par ce film parce qu'il y voit uniquement le reflet de la résistance française.

Comme Bazin, *Les Cahiers du Cinéma* étudient la fonction du ridicule contenu dans le traitement comique, qui ne doit pas être interprété au premier degré:

*"Dans le monde confortable, désuet et tempéré de Lubitsch, les terribles événements de 1940 étaient comme autant d'inconvenances graves. Ces SS féroces et sanguinaires étaient, à y bien regarder (et cela par leur outrance même), parfaitement ridicules. En vers ou en prose. Ouvrez le livre de Steiner sur Treblinka et lisez sur la page de garde le discours de Himmler à ses "camarades SS". En dépit de la monstruosité des propos (et peut-être à cause d'elle) il est difficile de ne pas rire. En conséquence, Lubitsch revient aux sources premières en visant au grotesque, c'est à dire à la farce. Les terribles occupants sont mystifiés par une troupe de comédiens, ils sont les jouets d'illusionnistes: les mauvais acteurs sont joués par les bons. Il fallait le génie de Lubitsch pour faire rire sur de tels sujets: fusillades, exécutions sommaires, camps de concentration. La force d'éveil du film n'en est pas moindre pour cela. De fait le scénario est l'un des plus rigoureusement et subtilement élaborés de tout le cinéma."*²

La comédie a pour fonction de mettre en évidence le grotesque et de ridiculiser les Allemands. La mystification du nazisme et la réflexivité

¹ André BAZIN dans *Le Parisien Libéré*. 28 mai 1947

² J.D. dans *Les Cahiers du Cinéma*. N°127

aboutissent donc à renforcer le fond du scénario en poussant le spectateur à la réflexion sur le grotesque de la situation historique et sur les procédés mis en œuvre pas les SS dans leur domination du monde.

Mais La Centrale Catholique portait, déjà en 1947, un jugement circonstancié sur ce film et n'y voyait aucune atteinte à la résistance; la seule restriction émise était d'ordre moral et concernait les relations amoureuses entre les personnages:

"Il semble toutefois qu'avec un sujet trop près de nos mémoires, Lubitsch se laisse entraîner par sa fantaisie d'une façon que le public aura du mal à suivre. Il faut cependant reconnaître que le milieu des acteurs présenté avec toutes ses faiblesses, reste très sympathique et qu'à travers le rire facile de cette comédie, on reconnaît une sorte d'hommage rendu par les auteurs à la résistance du peuple polonais.

Certains seront peut-être choqués par le sans-gêne de Lubitsch à l'égard du sort tragique d'un pays sous la botte allemande. Toutefois, les Polonais eux-mêmes, qui ont vécu cette occupation, rapportent de nombreux incidents qui prouvent que la population n'a jamais perdu sa confiance et son sens de l'humour.¹"

Ce jugement prouve en même temps le peu d'intérêt que l'Eglise, qui favorisait la fuite des nazis, accordait à la résistance.

Le seul journal proche de la résistance qui ait vu, à travers cette comédie, un traitement négatif du nazisme est *France Libre*:

"On espère toujours le René Clair de l'humour et l'on tombe toujours sur l'Abel Gance du cocasse.

Nouveau plaisir et nouvelle déception, lorsque l'on assiste à la projection de To be or not to be.

En août 1939, à Varsovie, des acteurs répètent une pièce contre l'hitlérisme. la pièce est interdite, mais les costumes, et les effets des comédiens serviront à ceux-ci pour démasquer et exécuter un agent double, et pour s'enfuir en avion vers la Grande-Bretagne. Voyant Hitler arriver en parachute, un brave paysan écossais s'écrie: il y avait déjà Hess, et maintenant celui-là.

Il faut souligner du reste que Lubitsch réussit à nous montrer une caricature animée de feu le maître du Reich qui vaut son pesant de Croix gammées. L'œil bovin, le nez inexpressif, la moustache collée (manifestement collée), le pas du bœuf qui va inconsciemment à l'abattoir, c'est irrésistible. Et si le ridicule tuait encore, Hitler serait mort pour la seconde fois. "²

France Libre voit même dans To be or not to be la mort de Hitler et de l'hitlérisme; c'est donc un film qui sert le point de vue de la résistance. Ces positions antinomiques donnent au lecteur actuel un aperçu des dissensions entre les différents groupes de résistance dans la conception même qu'ils avaient de l'engagement résistant et du concept d'héroïsme qui, pour certains, concernait en premier lieu, les morts pour la patrie.

Nous retrouvons d'ailleurs la même approche du film dix-sept ans plus tard dans *Le Soir de Bruxelles*:

¹ Jeux Dangereux. Extrait de la Centrale Catholique. 47-11-266. 1947

² Pierre CHARTIER. De France Libre. 12 juin 1947

"Cette comédie bouffonne sur fond dramatique a été tournée par Ernst Lubitsch aux Etats-Unis en 1942 afin de ridiculiser les nazis que l'on voit dans ce film, bernés de façon extravagante par les résistants polonais. Sans doute, à l'époque, et pour tous les amis de la Pologne qui se trouvaient en Amérique, l'œuvre devait apparaître plaisante et réconfortante. Mais, vue d'Europe, et avec vingt deux ans de recul, elle suscitera peut-être un certain sentiment de malaise. C'est que, on l'a su à suffisance, les nazis n'étaient hélas pas si faciles à duper et que la résistance armée à Hitler ne constituait pas un jeu. "¹

Le point de vue des spécialistes du cinéma était donc novateur en 1947 et s'est confirmé au fil des années avec, malgré tout, quelques nuances.

Combat, en 1963, reconnaît quelques qualités au film, mais mentionne que les propos tenus en 1963 ne pouvaient pas l'être dans l'immédiat après guerre. Ce retour de la résistance sur son propre passé, à travers une réflexion sur ce film, montre l'importance de l'éloignement temporel sur le jugement:

"Réaliser, en 1942, une comédie loufoque ayant pour cadre Varsovie envahie par l'armée allemande peut paraître un geste d'une belle inconscience aux Français de 1945 qui découvraient, avec un peu de retard, le film de Lubitsch. Aujourd'hui, To be or not to be passe à juste titre pour une des comédies américaines les plus accomplies. Nous sommes sans doute mieux en mesure d'apprécier un humour qui fait fi de la solennité chère à la propagande de guerre, même s'il sert finalement mieux celle-ci que l'imagerie héroïque. En fait, si To be or not to be est un chef d'œuvre, ce n'est pas seulement pour être mené de main de maître et pour illustrer brillamment une tradition de fantaisie légère, c'est aussi pour être une critique souriante et subtile des innombrables films de guerre et de résistance tournés à la même époque.

Après un court prologue qui nous entraîne dans ce monde des comédiens de théâtre si propice aux inventions boulevardières, le film prend tout à coup le ton du feuilleton d'espionnage et son irréalisme ne diffère en rien de celui qu'on peut reprocher aux œuvres de propagande sérieuses, tournées à Hollywood. Déconcerté, le spectateur voit la fantaisie faire place aux coutumières inconséquences américaines et il y aurait lieu de se désoler si cette peinture soit disant documentaire ne durait que le temps d'exposer une situation riche de prolongements inattendus. Grâce à la magie de la fameuse Lubitsch Touch, nous voici plongés dans un monde caricatural où le théâtre et la vie se jouent des tours."²

A cette époque, une réémergence de l'idéologie des films de propagande tournés à Hollywood pendant la guerre permet d'atténuer l'effet produit par le traitement comique de To be or not to be; en même temps *Combat* renvoie adroitement la dérision que ce film a pu construire sur le cinéma de résistance et non sur la résistance elle-même.

Les Nouvelles Littéraires de 1962 mentionnent le rôle de l'éloignement temporel qui joue en faveur de Lubitsch tout en considérant que ce film nous donne de la résistance une image farfelue, alors que *Cinéma 62* met l'accent sur

¹ A.P. Extrait de *Le Soir de Bruxelles*. 3 juillet 1964

² M.P. Extrait de *Combat*. 14 juin 1963

l'inversion des lieux, démontrant que la vérité réside dans l'apparence puisque le théâtre est le lieu voué au mensonge et à l'irréel.

*"Lubitsch, en définitive, parle de choses sérieuses, et les ruptures de ton auxquelles nous ont habitués nos jeunes cinéastes, trouvent ici une justification presque essentielle."*¹

En 1977, la Saison Cinématographique parle *"de l'élégance de l'humour par rapport à un contexte grave"* et *Le Figaro*, qui, jusqu'ici, n'avait retenu du film que le rire produit par le traitement comique, a partiellement changé de point de vue en 1988:

"Régulièrement, comme par nécessité thérapeutique, To be or not to be revient sur nos écrans pour nous offrir une cure de rire, d'énergie, de poésie et de passion.

De quoi s'agit-il? D'un drame historique: l'entrée des armées nazies à Varsovie; mais aussi d'une comédie époustouflante jouée aux dépens des barbares par une troupe de comédiens habiles à user des tromperies du maquillage et du verbe pour dérouter un adversaire prêt à applaudir au théâtre ce qu'il rêve d'éliminer au monde.

*La résistance polonaise à l'oppression est une manière de sport national auquel le socialisme rouge ou national ne trouvera jamais de parade parce qu'il n'a pas le sens de son ridicule, et que les champions locaux ont l'art de le mettre en lumière [...] Il en garde une délicieuse tendresse dans son regard sur les êtres et les choses, et le comique naît de la virtuosité naturelle et dynamique que des hommes simples emploient pour gripper les rouages agencés par la prétention de ceux qui croient faire l'Histoire".*²

Le discours du journal à propos de ce film a complètement changé et il devient l'occasion de considérations politiques à travers lesquelles *Le Figaro* affiche sa tendance de droite et ses prises de position anti-communistes. Cette comédie, dont l'objectif était de faire rire, devient un drame historique qui permet de supplanter l'immobilisme d'un gouvernement incapable de régler les problèmes internes et le comique, un moyen de ridiculiser les barbares. Ce retournement de point de vue est explicable en regard des éléments contenus dans le temps qui s'est écoulé depuis la fin de la guerre et qui a vu triompher le communisme dans les pays de l'Est, menace entretenue contre le capitalisme de l'ouest, mais le comique revêt une tout autre forme de traitement; comme la plupart des critiques qui ont soutenu le film, ce journal y voit maintenant une manière de ridiculiser les nazis. To be or not to be, d'un simple film comique, est devenu un film historique et engagé, qui rend hommage aux résistants contre le gouvernement de leur pays.

Lors de cette analyse, nous avons pu constater que l'éloignement temporel entre le temps de réalisation, qui, ici, coïncide avec le temps historique, et le temps de réception, favorise un accueil positif du film, d'une part parce que la résistance qui a pris du recul, est enfin capable de se retourner sur son passé, d'autre part parce que l'opinion a les moyens de se détacher du politiquement correct encore plus prégnant à la fin de la guerre. Aussi le jugement apporté au

¹ Jean EUSTACHE. To be or not to be. Cinéma 62. N° 65

² Extrait du Figaro. To be or not to be. Le mécanisme du rire. 31 août 1988

film évolue en fonction des évolutions sociales et politiques, à la fois en France, mais aussi en Pologne où se déroule ce récit, bien que le concept de résistance soit globalisé et ramené à la résistance française qui se sent concernée.

Casablanca était défini, en 1947, par la Centrale Catholique, comme un film psychologique et de résistance, *"plein de dynamisme avec une action passionnante qui lui assurera certainement une bonne carrière commerciale, malgré les libertés qu'il prend parfois avec les événements authentiques."* Et la critique morale concernait, comme pour la plupart des films, les relations amoureuses entre les personnages:

"L'ensemble du film mérite quelques critiques de détail, en ce qui concerne le caractère sympathique des personnages dont l'activité est assez louche- comme celle de Humphrey Bogard, par exemple. D'autre part, l'attitude de la jeune femme qui cède assez facilement à la passion, en vivant pendant quelques semaines avec un étranger, tandis que son mari était dans un camp de concentration, ne constitue point un exemple édifiant. Cependant, le sacrifice final rachète en partie cette attitude".¹

La référence à l'histoire aggrave le comportement de Ilsa, car il semble que la faute serait moins grave si son mari n'était pas dans un camp quand il a été trompé. Mais le film est plutôt envisagé dans un esprit commercial que sur des considérations de fond, si ce n'est une comparaison avec des éléments authentiques non définis par ce commentaire, qui ne prend pas vraiment position par rapport au récit.

En 1973, il est considéré comme peu réaliste et certains critiques le replacent dans son contexte, c'est à dire dans le temps historique en même temps que dans celui de sa réalisation, à savoir qu'il devait amener l'Amérique dans le combat.

"On prend un évident plaisir à cette aventure, même si la France est représentée comme au Châtelet et si la situation de ceux qui s'opposaient aux fascismes relève plus de la bande dessinée que de la réalité. Mais il fallait, à l'époque, convaincre les Américains qu'ils devaient se battre pour la liberté".²

"Ce qui frappe dans le film de Michael Curtiz, tourné en studio il y a exactement trente ans, c'est l'efficacité d'une technique parfaite pour raconter l'aventure romantique et irréelle d'un dur au cœur tendre ..."³

"Une vision onirique du Maroc, en 1942. Des officiers de la Gestapo qui traquent des réfugiés et des trafiquants. Un cabaret où des héros houstoniens se battent à coup d'hymnes patriotiques. [...] Un film qui vieillit bien".⁴

Même *Combat* ne considère pas ce film comme un film historique ou un film de résistance; il n'a donc pas choqué l'opinion résistante par son irréalisme comme l'a fait *To be or not to be*, car l'exotisme de Casablanca a fait quelque peu oublier le contexte historique.

¹ Extrait de Casablanca fiche de la Centrale Catholique. 47-1-320. 1947

² Casablanca. Saison Cinématographique 73

³ Casablanca: Le Monde 7 mars 1973

⁴ Casablanca: l'Express 5-11 mars 1973

*"Accueilli avec des haussements d'épaule par la critique à sa sortie en France (en 1946, donc environ trois ans après sa sortie américaine), Casablanca est devenu le classique par excellence des passionnés de mythologie hollywoodienne. On ne le tient pas pour un film d'auteur et il ne s'agit pas aujourd'hui de réhabiliter un chef d'œuvre méconnu, Casablanca appartient à un folklore prestigieux, né du star system. "*¹

Nous retrouvons les mêmes observations en 1981, ce qui montre que ce film a bien vieilli grâce aux éléments non historiques qui en ont été retenus:

*"Ah! Casablanca, ville blanche, film noir. Beaucoup plus qu'un film à vrai dire: un mythe en celluloid. Mythe en noir et blanc comme les touches du piano de Dooley Wilson égrenant l'éternelle romance des amours impossibles. Mythe taillé dans le tissu des rêves de générations de cinéphiles. "*²

Le romantisme et le caractère onirique de ce film entraînent le spectateur, quelle que soit l'époque, vers un retour aux mythes des amours impossibles, genre filmique et littéraire qui touche par sa dramaturgie au détriment du contexte historique, uniquement prétexte à un cadre exotique et esthétique, qui renforce la dramaturgie et facilite l'identification du spectateur aux personnages héroïsés par la force que leur confère le film et non par leur engagement politique. Si quelques critiques font allusion à la situation historique, c'est pour dégager l'aspect idéalisé de la France, de l'atmosphère ou de la situation.

Depuis le temps de sa réalisation, l'angle sous lequel Casablanca a été reçu n'a pas évolué et son rapport au temps historique est toujours resté secondaire.

Why we fight, par sa spécificité, ne s'est pas adressé à tout public et il a été reçu par les cinéphiles comme un film de propagande, simplifié et schématisé, qui ne pouvait être entendu que par les Américains au temps de sa réalisation. Après l'engagement américain dans la guerre, il n'avait plus de raison d'exister et perdait son intérêt, car, ni sa forme, ni le récit qui le construit n'étaient dignes d'un intérêt particulier.

"C'était le temps où le bien et le mal étaient partagés comme par un canif; la réalité était simplifiable. La première nécessité d'une propagande de guerre est la simplification du réel en vue de l'efficacité maximale; bons et méchants doivent se distinguer à première vue, être stéréotypés; les "nôtres" doivent être des personnages positifs qui nous permettent l'identification et l'ennemi doit représenter la méchanceté maximale. La guerre devient une aventure capable d'exalter l'héroïsme et les nobles sentiments de celui qui la fait du bon côté; l'amour de la jolie fille vient récompenser celui qui s'est montré courageux. La mort est moment d'activité frénétique, ou un moment élégiaque et consolateur. Le spectateur ne doit jamais éprouver peur ou douleur, percevoir la réalité de la guerre; il doit même penser que cette guerre-là est juste, mais aussi que la guerre en général est une splendide aventure. ...

Au milieu de ces simplifications, de ce modèle de propagande, la réalité historique émergeait comme un caractère distinctif du stéréotype, comme une définition. Les gars du contingent représentaient toute l'Amérique du point de vue social, avec chaque classe, selon les données égalitaires interclassistes du

¹ Henry CHAPIER. Un Chef d'œuvre du Cinéma Romanesque. Combat. 6 mars 1973

² Bernard LE SAUX. N.L. février 1981

*New Deal. L'ennemi assurait les caractères de son stéréotype: les Allemands, celui du militarisme prussien, par exemple, mais avec des modifications selon l'actualité; les Japonais sont donc fourbes après Pearl Harbour; les nazis suivent de façon obtuse des chefs autoritaires et fous qui sont autant de petits Hitler; les Italiens sont des ennemis pour rire, inexistantes."*¹

Il est évident que cette caricature de la guerre et de ses conditions ne pouvait que mal vieillir ou devait ne pas vieillir puisque le temps n'avait pas d'emprise sur le film, qui restait figé sur un point temporel correspondant au moment où il faisait sens.

En 1992, *Le Monde* propose une rétrospective sur les conditions de réalisation de Why we fight et sur les effets produits par sa réception sur la population américaine de l'époque:

" Dans son autobiographie, Frank Capra raconte à quel point il avait été impressionné par l'arme psychologique que constituait Le Triomphe de la Volonté, documentaire de Leni Riefensthal à la gloire d'Hitler et du régime nazi. A ce "super film de propagande" de notre temps, il voulut imposer une contre-attaque. Personne n'éleva d'objection contre la manière extrêmement partisane (n'était-ce pas pour la bonne cause ?) dont furent filmés, montés et commentés ces épisodes d'histoire contemporaine. Dans Prélude à la Guerre, habile résumé des circonstances qui provoquèrent le conflit, les ennemis sont désignés comme des monstres avec des plans de domination mondiale soigneusement établis. [...]

*Et dans L'Amérique entre en guerre qui, en 1945, reprend l'histoire depuis le début, Capra, l'humaniste, l'idéaliste, exalte les valeurs sur lesquelles se construisit la démocratie américaine, rappelle les grandes heures de la nation en oubliant l'esclavage, la Guerre de Sécession, la question noire et l'antisémitisme, mais s'élève contre la relative indifférence avec laquelle l'homme de la rue et même certains politiciens accueillirent la montée des périls avant l'agression japonaise à Pearl Harbour, le 7 décembre 1941. Ce dernier épisode était, il est vrai, destiné à la consommation interne."*²

Ces observations démontrent à quel point le film perd son sens dès qu'il se situe en dehors de son contexte de réalisation ; sa réception n'est pas adaptable à toutes les temporalités et, quand nous voyons ce film rétrospectivement, nous ne pouvons en dégager que les anachronismes produits par son décalage temporel. De plus, il n'était pas destiné au grand public et fut donc réalisé dans un objectif d'utilisation et de propagande internes, ce qui devait éviter les critiques acerbes venues de l'extérieur.

Hang Men also die avait été relativement mal accueilli en 1947; on lui reprochait en effet son côté romanesque hollywoodien alors que le public attendait plutôt un cinéma de témoignage, curieux de connaître des vérités après la guerre. Rediffusé en 1962, il est revisité en fonction des décalages temporels:

" Ce retour à l'actualité de films anciens est très important dans la mesure où il remet en question la valeur souvent contestée d'une œuvre cinématographique et permet de réviser certains procès. A la question: "Qu'en restera-t-il dans dix

¹ Why we fight. Positif n° 177

² Jacques SICLIER. Comment l'Histoire se filme. *Le Monde*. 14 mars 1992

ans, dans vingt ans?... " répond l'affluence d'un public neuf quelquefois plus vaste que celui de la sortie.

Certains livres, parmi les plus grands, n'ont trouvé leur audience véritable que bien des années après leur parution. En sera-t-il de même un jour pour le cinéma? La reprise des Bourreaux meurent aussi pose la question avec d'autant plus d'acuité que le film en 1947 tomba dans l'indifférence générale.

Peut-être Lang a-t-il raté les Bourreaux meurent aussi parce qu'il l'a tourné à Hollywood et qu'on y sacrifie forcément au romanesque. La cause de son échec, on la trouvera plutôt dans l'absence de toute vérité locale.

Aujourd'hui notre point de vue a considérablement évolué et lorsque Georges Sadoul écrit: "Le grand cinéaste allemand Fritz Lang avait été réduit aux romans d'espionnage dont ne se différencient pas assez Les Bourreaux meurent aussi", nous ne pouvons pas le suivre [...]

On comprend d'ailleurs cette prédilection (de Lang pour son film) pour une œuvre dirigée contre l'oppression nazie chez un auteur dont l'œuvre entière est consacrée à la dénonciation du mal comme volonté de puissance. Lang a pu observer de très près la montée du nazisme en Allemagne [...]

On assiste alors à la prise de conscience par cette population de la nécessité de s'opposer à l'oppression. Minoritaires au début, les résistants se constituent un immense réseau de complicités.

Paradoxalement un tel sujet est loin d'avoir épuisé son actualité. Le sentiment de révolte, de stupeur presque incrédule qui souleva les cœurs en 1945 s'est mué aujourd'hui en une conscience approfondie, une connaissance tenace du défi lancé par les nazis à la face de l'humanité. De Mein Kampf à l'Enclos, de Gatti, le cinéma témoigne et tente de conjurer la possibilité d'oubli dénoncée par Nuit et Brouillard, de Resnais. Le témoignage de Fritz Lang vient donc à son heure. [...]

Passé un certain temps, les films perdent de leur éclat, déclare René Clair. Le contraire risque bien de se produire avec Les Bourreaux meurent aussi. Les vingt ans écoulés nous épargnent d'apprécier l'exactitude réaliste de la reconstitution . et le style de Fritz Lang qui passionne le cinéphile d'aujourd'hui doit apparaître enfin dans toute sa nouveauté".¹

Ces considérations sur le temps à travers ce film de Lang présentent un aspect particulier de l'éloignement entre temps de réalisation et temps de réception. Plus le temps de réalisation est éloigné, plus la réception du film est "objective", dans le sens où l'histoire n'y a plus sa place. Ce serait la recherche de la représentation de l'événement qui nuirait au cinéma historique, au détriment de l'appréciation du style de l'auteur. Si nous ne pouvons pas dire que cette conception soit totalement erronée, il n'est pas possible non plus d'y adhérer complètement. En effet, si le film a pris la résistance pour cadre ou pour objet, la référence historique a été choisie par le réalisateur et il n'est pas possible de l'occulter pour accorder une autre dimension au film. Et si Hang Men also die avait bénéficié d'un accueil peu favorable en 1947, il est évident que l'absence de vérité et le lyrisme

¹ Claude-Jean PHILIPPE. Faut-il réviser le procès qui a été fait en 1947 au film de F. Lang et B. Brecht? Téléràma. 26 novembre 1961

de ce film de résistance ne pouvaient pas attirer le spectateur qui venait de vivre ces événements, mais, qu'aujourd'hui encore, ils privent le spectateur de cette représentation de l'histoire que chacun recherche dans le film historique et qui intéresse un certain public. Si ce film n'a pas vieilli, c'est précisément parce que sa référence à l'histoire est erronée et insuffisante et que le lyrisme qu'il contient, sous une forme moralisatrice, se trouve en décalage par rapport au temps actuel, alors qu'en 1947, il respectait une ligne de conduite sociale.

En effet, il y a possibilité de considérer ce film dans l'abstraction: des sujets comme la solidarité d'un peuple, la supériorité de la morale révolutionnaire sur la morale bourgeoise peuvent être considérés comme atemporels, puisqu'ils sont d'actualité dans toutes les époques et dans toutes les sociétés, si l'on ne tient pas compte des contingences extérieures. Cette façon de considérer le film dans l'abstraction est dictée par la présence de Brecht dans l'écriture du scénario, mais ce film ne peut pas être jugé uniquement sur la participation d'un écrivain auquel le public attache un certain nombre de valeurs, fût-il Brecht.

Une critique de 1994 tente de réinscrire ce film dans son contexte historique, mais le rapport à l'histoire, qui s'appuie sur la position politique de Lang, finit par servir le style du réalisateur.

"Le sujet a été inspiré par une coupure de journal relative à l'assassinat de Reinhard Heydrich, le Reichsprotector de Prague. [...] Pour ce film destiné à créer un mouvement d'opinion en faveur de la lutte antinazie et de l'entrée en guerre des Etats-Unis, Lang déclare: "J'avais décidé que tous les Tchèques seraient interprétés par des acteurs américains et les envahisseurs nazis par des Allemands de façon que le public sente la différence de culture, de société, entre les deux groupes."

On ne peut pourtant pas confondre cinéma et réalité. Par sa décision de quitter l'Allemagne nazie, Fritz Lang avait exprimé une position politique, mais quand le scénario se transforme en film, il ne s'évalue pas à la même aune. Le film oppose les Allemands, leur chef Heydrich, la Gestapo et le policier Gruber d'une part, au docteur Svoboda, à un réseau clandestin de la résistance, à Mascha Novotny, son père, sa famille et à toute la population pragoise d'autre part. L'ordre d'emboîtement n'est pas le même pour les deux parties en présence, mais le renversement est possible.

Comme l'indique le titre final, une équivalence est proposée implicitement. les bourreaux et les victimes s'égalent comme dans un effet de miroir."¹

Cette façon de considérer le film en 1994, éloigne le récit de son contexte historique, bien qu'elle le situe dans le temps historique. L'histoire devient prétexte à l'expression du style de l'auteur, qui est reconstruit à partir de différents effets, ce qui transforme le film en une addition de composantes à la façon de Lang. Cette déconstruction du film permet d'oublier ses invraisemblances historiques et son lyrisme, peu propices à mettre en évidence la représentation des événements et à l'intégrer dans le cinéma comme un film d'auteur. Cette prise de position était moins évidente au moment de sa réalisation

¹ Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. Les Boureaux meurent aussi, l'empreinte méduisante. Positif. Novembre 1994

où le public recherchait, à travers les films historiques, des informations sur l'histoire qu'il venait de vivre.

Passage to Marseille est envisagé dans *Le Matin* en 1977 sous un angle particulier, à savoir le rôle et le jeu de Bogart dans les films de Curtiz et sa position par rapport à la Warner. Cette approche du film prouve qu'à cette époque, on s'intéressait davantage à l'esthétisme qu'au problème de fond du film dont le message patriotique était déjà dépassé.

"Bogart ne pouvait pas s'engager comme simple soldat. Son passé turbulent de gangster appointé par la Warner Bros semblait le désigner pour les missions ténébreuses confiées aux héros de la guerre secrète: il ne pouvait apparemment qu'être agent de renseignements à la solde de scénaristes chargés de laisser planer un doute sur la sincérité de son patriotisme et d'inquiéter le public en le présentant avec assez d'ambiguïté pour qu'il puisse le soupçonner d'être un agent double. Pourtant la Warner eut une meilleure idée, celle d'en faire un individualiste rebelle aussi peu concerné que possible par le conflit mondial et qui, soudain, prend conscience du péril qui menace la démocratie américaine, seule garante de ses choix individualistes et de sa rébellion romantique. Ce fut, en 1943, le triomphe de Casablanca. Un an plus tard, c'était Passage to Marseille, qu'on ne distribua jamais en France, parce que Casablanca y avait été reçu avec une certaine froideur en raison d'une bouteille de "Vichy water" que Claude Rains y jetait dédaigneusement au panier lorsqu'il se rendait compte qu'il n'y avait aucun avenir dans la collaboration avec l'occupant. On ignorait alors que les termes de "Vichy water" signifient tout simplement eau minérale et que cet anglicisme ne traduisait aucune désinvolture barbare à l'égard de nos couleurs et de notre culture. Passage to Marseille abondant en "Vichy water" de toutes sortes, il n'était pas question de l'exposer aux ricanements des autochtones et de courir à un échec commercial. Aujourd'hui le public de Bogart n'a plus ces susceptibilités. Il est en mesure d'apprécier finalement l'admirable mélo guerrier à flashes back que Michael Curtis a figolé pour succéder le plus dignement possible au chef d'œuvre romanesque qu'il avait signé l'année précédente.¹

Dans cette critique, le passé fictionnel de Matrac est partiellement occulté, se confondant avec celui de Bogart; en effet Matrac avait pris conscience de l'atteinte à la liberté qui menaçait le peuple français après les Accords de Munich et c'est la raison pour laquelle il était au bagne. Cette confusion des temporalités nuit à la compréhension d'un film qui se voit renvoyé au passé de Bogart et non au passé historique et fictionnel. Le fait que ce film anti-vichyste n'ait pas été diffusé en France en 1994 montre l'opinion des Américains sur l'état d'esprit français de cette époque et, en 1977, on en retient beaucoup plus l'aspect romanesque que le message patriotique et l'opposition aux conjonctures politiques françaises de l'époque. Le temps historique s'efface donc au profit d'un présent atemporel dans lequel le film est toujours d'actualité par la mise en évidence de son aspect romanesque.

Mais, à la même époque, un certain nombre de critiques y voient un film propagandiste et pompier, construits de clichés destinés à créer l'émotion, un message héroïque, anti-pétainiste et anti-allemand, dont l'outrance est

¹ Michel PEREZ. Quand Bogart jouait les Français Libres. *Le Matin*. 11 juillet 1977

difficilement acceptable alors qu'un rapprochement franco-allemand s'est opéré depuis plusieurs années déjà. *Le Quotidien de Paris* y voit un mauvais film d'aventure qui atteint l'objectif inverse de celui qu'il s'était fixé.

"Le roman d'aventure ne se propose pas comme une transcription de la réalité. Il est un ouvrage artificiel dont aucune partie ne souffre d'être sans justification.

*Le cinéma d'aventures n'échappe pas à cette loi de jouissance. La faiblesse de Passage to Marseille vient de l'avoir méconnu, et d'allier la pire psychologie aux bonasses atlantiques d'une intrigue mal gréée. Bogart et Curtiz, malgré leur talent et de belles lumières de James Hong Howe, n'évitent pas, cette fois, la catastrophe: l'accumulation de poncifs cocardiers jusque sur la bande son, où l'on relève au moins dix-sept Marseillaises fantaisies, genre articles de Paris sonores - réduit à néant la satire de Vichy ou la critique du bagne de Guyane. Le film baigne dans un placenta œdipien, très famille-patrie, finalement assez proche de l'idéologie qu'il prétendait critiquer."*¹

La critique met l'accent sur la construction des stéréotypes qui, en 1977, ont suffisamment vieilli pour être interprétés sous un angle spécifique, interprétation moins évidente dans le temps de réalisation du film où le stéréotype appuyait la force du message anti-pétainiste. Ce type de films, qui n'ont de rapport avec l'histoire que par l'idéologie qu'ils contiennent, s'expose à une "contre interprétation" au fur et à mesure qu'il s'éloigne du temps historique et du contexte qui l'entoure.

Dix ans plus tard, le contexte historique passe en second plan, noyé dans l'hommage fait au style de Curtiz, comme Hang Men also die avait retrouvé la gloire grâce à son réalisateur.

*"Passage to Marseille est à la fois un film politique et romanesque. On y retrouve pêle-mêle l'idéalisme propre aux films de la Warner Bros de l'époque, un indéniable parfum d'aventures et la perfection de la production hollywoodienne. Les scènes qui se passent à Cayenne, la liaison passionnée de Matrac et de Paula et l'écoeurement de ce dernier devant la trahison de Munich ne forment que l'une des facettes de cette œuvre remarquablement construite au cours de laquelle le spectateur découvre soudain que l'intrigue est composée de quatre flashes back entrelacés."*²

Cette critique ne mentionne un rapport à l'histoire que pour dégager l'idéologie du film, élément important à un moment où l'image de la résistance est menacée par Barbie. Une image positive de l'engagement résistant associée au style romanesque de Curtiz fait de ce film un outil au service d'un courant de défense de la société française à une époque où elle doit conserver son image identitaire. Ce film, opposé à l'opinion de 1944 parce que choquant pour la société de l'époque, retrouve sa force et son utilité en 1987.

En 1967, la critique essayait de réhabiliter Ministry of Fear qui avait été rejeté lors de sa sortie, parce que incompris. Il touchait en effet les Américains par une représentation négative de la bourgeoisie, mêlée aux réseaux clandestins nazis et la forme d'espionnage sous laquelle le film était traité, ne rendait pas cette

¹ Jérôme BINDE. *Passage to Marseille*. *Le Quotidien de Paris*. 20 juillet 1977

² André MOREAU. *Passage to Marseille*. *Télérama* n° 1972. 28 octobre 1987

représentation du nazisme proche des Français qui subissaient l'occupation depuis trois ans déjà.

"La réédition d'un film américain de Fritz Lang a toujours l'importance de la première sortie d'un film inédit. Généralement incompris - donc rejetés - ces films attendent, l'un après l'autre, qu'un distributeur charitable et courageux les extrait de la grande poubelle que les historiens du cinéma ont complaisamment fabriquée pour faciliter leur tâche de chiffonniers.

Le Ministère de la Peur donc, que F. Lang réalisa en 1943, appartient à cette grande famille de chefs-d'œuvre condamnés par des juges aveugles et pressés d'en finir avec ces milliers de films pour lesquels ils se sont crus obligés de rendre un verdict pour l'éternité. Verdict pour verdict, souhaitons que celui prononcé par le public de 1967 annule la lourde et ridicule condamnation que le grand cinéaste allemand expie depuis plus de vingt ans, condamnation qui réduit au silence une œuvre exemplaire... [...]

Or, quand F. Lang réalise, en 1943, le Ministère, il s'agit aussi pour lui d'un combat dont l'issue doit être la victoire d'une idéologie sur une autre. C'est alors que l'esthétique renvoie le plus directement possible à l'éthique et que l'art devient nécessaire. [...] Face à la vie, Lang est, en 1943, un humaniste et un démocrate qui voit la redoutable idéologie nazie brandir victorieusement ce contre quoi il lutte depuis toujours; c'est aussi un german de race qui ne supporte pas plus que Goethe ou Schiller le déracinement. Face au cinéma, c'est aussi un amoureux trahi par la mission qui s'impose à lui: participer de toutes les forces de son cinéma au conflit, armé et ouvert ou latent et secret, de la Justice contre la Force, de la Lucidité contre l'Obscurantisme, de la Liberté contre l'Esclavage.

C'est pourquoi, reprocher à Lang le froideur de son regard est beaucoup plus grave qu'une incompréhension douteuse: c'est un contresens absolu. Le Ministère de la Peur n'est pas une brillante partie d'échecs, c'est une des œuvres les plus engagées, esthétiquement et éthiquement, intellectuellement et physiquement, du cinéma de l'engagement".¹

Beaucoup plus que le contenu du film, c'est ici l'engagement de Lang qui est jugé à travers l'idéologie contenue dans le film et le style du réalisateur, mi-Allemand, mi-Américain, à travers l'esthétisme du film. Cette critique n'aborde pas la représentation de l'histoire et, si le temps historique n'apparaît que par l'intermédiaire du combat idéologique contenu en même temps dans le temps de réalisation, ce jugement a davantage pour objet le temps de réception qui suit directement le temps de réalisation. Il n'est d'ailleurs pas question non plus de la représentation de la société américaine en 1943. Il en est de même dans une critique de la *saison Cinématographique* écrite la même année:

"Un homme traqué en but à une adversité implacable: tout F. Lang est là, dans ce petit film réalisé en 1943 pour Paramount, à une époque où Hollywood luttait - à sa manière - contre l'axe Berlin-Tokyo.

Le héros, Neale, se trouve en perpétuel danger, chaque seconde qu'il vit lui apporte la confirmation de cette menace mortelle qui, étroitement, se resserre

¹ Claude SARTIRANO. *Le Ministère de la Peur*. 30 mars 1967

sur lui. Et pour accentuer ce climat de peur et d'angoisse, Lang introduit dans son film quelques éléments particulièrement mystérieux."¹

Là encore l'idéologie du film est mise en évidence sous la forme allégorique du danger et de la menace qui pèse sur le héros, donc sur l'Amérique. Et si cette idéologie est fonction des conjonctures afférentes à l'histoire, aucune allusion à l'irréalité historique de ce film n'est faite par les critiques de 1967, alors qu'elle est une des raisons pour lesquelles le film a été mal reçu à sa première sortie.

En 1984, la critique est plus amère envers ce film qui n'est absolument plus ancré dans le temps historique:

"Entre *les Bourreaux meurent aussi* et *La Femme au Portrait*, Lang a tiré de Graham Greene ce qui, à première vue, semble un sous-Hitchcock teuton mais qui débouche sur l'amertume implacable bien dans la ligne du maître des *Espions* et de *Mabuse*"²

Le magazine féminin ne retient du film que sa construction, que l'espionnage qui sous-tend le récit et en fait un film à suspense. Il est évident que cette critique a pour objectif d'attirer un public féminin large qu'un renvoi à l'histoire ne comblerait peut-être pas. La même année, Télérama superpose les concepts de nazisme et de cerveau démoniaque afin de construire une allégorie, qui renvoie artificiellement à un temps historique, même si l'histoire n'y trouve pas sa place.

"L'œuvre de F. Lang est tout entière bâtie sur des scénarios paranoïaques. Le monde est peuplé de vilains, d'espions, d'assassins. Les héros, eux-mêmes, ont des personnalités troubles.

Ce qui n'aurait pu être qu'un habile film d'espionnage devient, sous l'objectif de Lang, l'archétype des années quarante, prises dans la tourmente meurtrière qui risque de conduire la planète au chaos. Comme dans la série des *Mabuse*, le monde est menacé par un cerveau démoniaque qui a placé ses auxiliaires partout. Ce cerveau est celui du nazisme que Lang avait fui, quelques années plus tôt, alors que les maîtres de Berlin lui offraient, tout juif qu'il fût, d'œuvrer au service du Reich"³

La construction de cette critique prouve qu'il est difficile, en 1984, de trouver un rapport direct entre ce film d'espionnage et l'histoire, d'autant que le nazisme envisagé sous cet angle n'a rien à voir avec une temporalité historique où les Français puissent s'y retrouver. Cette fiction est essentiellement caractérisée par son appartenance à l'œuvre de Lang.

Dix ans plus tard, toute référence au nazisme a disparu au profit de la glorification du style de Lang et de son originalité:

"dans *Espions sur la Tamise*, cette thématique obsessionnelle des explications, des démonstrations, de la vérité qui s'impose, trouve une figure expressive majeure sur la surface de l'écran, dans le jeu de la lumière et de l'obscurité".⁴

Au fur et à mesure de l'éloignement entre le temps de réalisation et celui de réception, la présence d'éléments afférents à l'histoire est occultée pour faire

¹ R. Ts. Le Ministère de la Peur. Saison Cinématographique 67

² Ph. C. Lang vivant. Elle. 23 janvier 1984

³ Joshka SCHIDLOW. Le Ministère de la Peur. Télérama. N° 1775. 18 janvier 1984

⁴ Vincent AMIEL. Espions sur la Tamise, le trou de lumière. Positif. Novembre 1994

place au cinéma de Lang et à la marque que portent ses films d'espionnage. Il est vrai que ce film fonctionnait de la même façon si les espions n'avaient pas été nazis, ce qui a contribué à faire oublier cette réalité, qui a tout de même joué un rôle dans le rapport que Lang avait à l'histoire et dans la représentation de la position de l'Amérique qui n'était pas prête à la guerre. Le fait que le cinéma s'ingère dans l'histoire est déjà de l'histoire.

André Bazin disait de *This Land is mine* qu'il traitait de "la résistance française à l'usage des Chinois"¹. En effet, ce film, comme *Salute to France* un an plus tard, fut relativement mal accueilli par la critique, la représentation simpliste et romanesque de la résistance donnant de la France une image caricaturale. Le mélange des genres, français pour le lieu, américain pour la mise en forme, fait dire à Georges Sadoul en 1947: "Sans doute, n'aurait-il pas fallu consacrer plus de dix lignes à ce film s'il ne portait la signature de Jean RENOIR, le plus grand réalisateur français. qu'on nous permette de tenir cette signature pour un faux en écriture? Non pas que Renoir n'ait jamais fait de mauvais film, mais parce que Français buveur de vin rouge, l'eût-il voulu n'aurait su peindre son pays avec les couleurs du lait froid, et le chanter avec le lyrisme d'un cantique presbytérien du Minnesota".² *This Land is mine* fut même considéré comme anti-résistantialiste, comme un film qui fait honte à la résistance française, alors que, comme nous l'avons vu, l'héroïsation de Lory repose sur la construction et le développement des valeurs patriotiques: "Ce que l'on ne comprend plus du tout, c'est que les auditeurs de ces films de circonstance, n'aient pas résolument passé par pertes et profits ce travail de guerre qui n'offre plus qu'un intérêt documentaire, et prétendent infliger aujourd'hui aux Français une désobligeante caricature payante du drame même dont ces Français ont été les vrais acteurs, les vrais héros, les vrais traîtres, les vraies victimes... il y a là au moins un manque de tact qui justifie l'irritation de la critique et du public".³

Salute to France qui fut présenté en France, dans l'anonymat, un an après la fin de la guerre, n'a pas eu l'honneur de nombreux commentaires.

Les Cahiers du Cinéma ont d'abord reproduit un entretien avec Renoir au sujet de ce film, où il développe les conditions de sa réalisation, dans un numéro ultérieur, ils ont fait un commentaire sur le film.

"[...] Ils m'ont dit: Vous devriez venir à l'Office de War Information pour nous aider à faire un film à l'usage des troupes américaines, pour leur expliquer qu'en France, on boit du vin, qu'on fait ceci, qu'on fait cela, de façon à éviter des conflits (inévitables d'ailleurs), enfin pour expliquer un peu ce que sont les Français aux Américains qui vont débarquer. J'ai donc reçu une invitation officielle de l'Office de War Information; j'ai pensé que je ne pouvais pas dire non, que c'était ma façon de payer mon écot au Gouvernement américain et au Gouvernement français; je suis allé là et j'ai participé à un film, mais je n'ai pas fait ce film; dans ce film, il y a un peu de moi, mais très peu."⁴

¹ André Bazin. L'Ecran Français: 17 juillet 1946

² Georges Sadoul: in Lettres Françaises: 1947

³ André Lang. In France Soir. 1946

⁴ Interview de Jean Renoir. Cahiers du Cinéma. N° 78

Le fait que ce film ne soit pas signé seulement Renoir et qu'il ait été réalisé aux Etats-Unis sont sans doute les raisons pour lesquelles il a si peu intéressé la presse française. Seule la presse spécialisée a communiqué un jugement sur ce film:

"Renoir, dont il ne faut pas surestimer ni davantage sous-estimer la participation à cette œuvre collective, non signée, manifeste une fois de plus, sans coup de clairon, avec le bon sens tout rond d'un être français jusqu'à la racine des cheveux, sa confiance dans la patrie du "vin rouge" et du "fromage de Brie". Le style du film, simple, désordonné, proche des films à la bonne franquette que Renoir aimait tourner en France avant guerre, est à l'opposé de ce qui se fait d'ordinaire dans le genre propagande (surtout anglo-saxonne). Même dans cette œuvre de circonstance, Renoir retrouve son goût pour les distributions en apparence à contre-sens. Ainsi, Burgess Meredith, avec son sourire trop subtil d'intellectuel de Broadway. Et pourtant comment oublier tel plan où nous le voyons sur le pont, pataud, avec son barda?"¹

Dans ce commentaire, réalisé par un spécialiste du cinéma, n'apparaît aucun élément concernant le contenu fictionnel relatif au temps historique, la seule évocation de l'histoire concernant les conditions de réalisation du film. La représentation de la résistance est totalement occultée par cette critique, alors qu'elle tient une place importante dans ce film, aussi bien en tant qu'idéologie qu'en tant qu'information pour les soldats américains, qui devront compter avec elle sur le terrain. Salute to France a beaucoup plus intéressé les spécialistes du cinéma par son contexte de réalisation que par ce qu'il donne à voir et, comme ce film a été présenté dans l'anonymat, il n'est pas possible d'avoir l'avis du public à travers les critiques de presse. Mais il est certainement bien plus significatif aujourd'hui car sa construction allégorique s'adapte à toutes les temporalités;

René Clément parle de La Bataille du Rail et de sa relation avec le temps de sa réalisation en fonction du temps historique, pensant que la représentation des grands événements historiques est d'abord destinée à ceux qui les ont vécus.

"J'ai tourné La Bataille du Rail et La Belle et la Bête la même année. La guerre n'était pas tout à fait finie et le public réclamait des films qui en soient le reflet. C'est du moins ce que tout le monde pensait, sauf Cocteau qui prétendait qu'il fallait tourner des contes de fées. Dans la Bataille du Rail, j'ai essayé le néo-réalisme pour que le film ait l'air d'un documentaire."²

Ce film est bien défini par Clément lui-même comme une fiction alors qu'il fut souvent considéré comme un documentaire de référence sur la représentation de la résistance.

En 1946, tous les critiques voyaient d'abord dans ce film un document sur la résistance, représentatif d'un état d'esprit collectif, propre aux résistants:

"Il est singulièrement émouvant et précieux de trouver enfin ici une image valable et forte de la résistance".³

" C'est incontestablement le premier document valable sur la Résistance Française." (Alain Spenle)

¹ L. Ms. Salute to France. Cahiers du Cinéma. N°78

² propos de René Clément. La leçon de lumière. Télérama n°2011. 27 juillet 1988

³ Jean-Pierre BARROT. L'Ecran Français 1946

Aucune de ces deux approches ne mentionne le fait que ce film soit une fiction; c'est peut-être la raison pour laquelle il a toujours servi de référence, y compris pour le cinéma et qu'il a généré la confusion entre document et reconstitution.

" En tant que film de résistance: La résistance, si proche de nous, est sans doute un des sujets les plus difficiles à traiter, et la France a rencontré dans ce domaine deux très belles réussites: le Jugement Dernier de Chanas , et la Bataille du Rail de Clément. Ces deux œuvres peuvent être placées à côté de quelques films soviétiques et anglais sans dommage pour la France. Et cela non seulement par une valeur morale qui peut être discutable si la réalisation n'est pas à sa hauteur, mais justement par la réalisation de cette valeur morale.

En tant que film collectif: de plus La Bataille du Rail ouvre une voie nouvelle au cinéma français , celle du film de masse. Ici, pas d'individus, pas de héros... il y a les Allemands, il y a la SNCF, il y a le maquis, il y a la guerre. Et nous sommes parfaitement capables de nous intéresser à cette aventure. Peu attirante, en principe, elle devient fascinante dès que nous nous trouvons au cœur de la mêlée.

Dire que La Bataille du Rail ouvre une voie nouvelle, est un peu injuste, car un très beau film français L'Espoir d'André Malraux, était lui aussi un film collectif en même temps qu'un film de guerre. Le film de Clément est donc plutôt un relais. ¹

La mise en évidence de la valeur morale qui émane de ce film correspond tout à fait à l'état d'esprit social du temps où fut réalisé ce film, valeur qui restera d'ailleurs attachée à l'image de la résistance et aux messages émis par les résistants depuis la fin de la guerre.

En 1959, époque à laquelle de Gaulle a rejoint le pouvoir, la perception du film repose toujours sur la notion de sacrifice, sur l'engagement des résistants pour la liberté du peuple.

"La Bataille du Rail est un des seuls films français sur la résistance qui, s'échappant du méli-mélodrame, atteint à la vraie grandeur, celle de la simplicité même de ses héros, les cheminots français, en lutte contre l'occupant allemand. [...] On ne raconte pas La Bataille du Rail. Ici, pas d'intrigue; mais une suite d'épisodes authentiquement réalistes sur ceux qui furent à la pointe du combat pour la liberté: les cheminots. C'est la vie même qui se déroule avec des événements petits et grands, avec ses acteurs qui n'en sont pas, avec ses drames et aussi cette pointe d'humour qui s'insinue ici et là - pour nous rappeler que ces hommes ne jouent pas à la guerre, mais vivent et réagissent en fonction d'un état de fait, pour la fin duquel ils donnent leur vie. ²

Contrairement aux jugements d'après guerre, les cheminots résistants sont considérés comme des héros, malgré la mise en évidence du réalisme contenu dans ce film. Le spectateur a héroïsé ceux qui ont sacrifié leur vie et cette notion d'héroïsme a été vulgarisée par un gouvernement dans lequel politique et résistance se confondaient encore et qui, pour maintenir le respect que le peuple devait aux héros, a multiplié les commémorations.

¹ Gilbert ALBITRE. Fiche filmographique I.D.H.E.C. 1946

² Fiche du Ciné-Club. FFCC. La Bataille du Rail. N°4. février 1959

Lors d'une interview destinée à la préparation des Dossiers de l'Ecran, où devait être projeté La Bataille du Rail, Raoul Floris, secrétaire de l'Union des Résistants de l'Association Nationale des Cheminots Anciens Combattants, déclare en 1969:

*"Si tant de dévouement et d'actes héroïques ont pu être déployés par les cheminots, c'est parce qu'ils avaient été préparés par des communistes, des syndicalistes comme Pierre Sémard, Catelas et Wodli et tous leurs militants courageux. La lettre qu'écrivit Pierre Sémard quelques instants avant sa mort et l'appel au combat qu'elle contenait fut entendu par les cheminots "*¹

Cet hommage rendu aux communistes est facilité par le départ de de Gaulle et le héros se reconnaît lui même comme tel; l'héroïsme, alors lié à la politique, appartient à un nouveau collectif, qui cesse d'être socioprofessionnel. La résistance n'est plus imputable aux cheminots, mais aux cheminots communistes seulement, image réductrice qui ternit la représentation de Clément.

En 1971, l'effet de réalisme apparaît toujours comme l'élément le plus caractéristique de ce film, alors, qu'en 1987, il reste présent sous une forme explicitée, mais l'hommage rendu aux résistants redevient primordial:

*" Mais l'importance du sujet a conduit René Clément à construire le film en deux parties: la première est documentaire, la seconde retrace l'aventure authentique du sabotage d'un convoi allemand. Un superbe hommage aux combattants de l'ombre."*²

Avec l'éloignement du temps historique et de celui de la réalisation, le film est de plus en plus reçu comme un documentaire, ce qui explique que le cinéma ait utilisé des stéréotypes construits à partir de La Bataille du Rail pour représenter le concept de résistance. Associée à l'hommage et au respect dus aux résistants, cette perception contribue à donner au film une forme modélisante, en référence à un passé définitivement ancré dans le présent et dans l'avenir de réception. Ce film ne vieillira plus et incarnera à jamais le document sur la résistance française.

En 1948, la critique refusait de voir, dans Les Maudits, une représentation de la collaboration; elle n'y trouvait qu'une allusion à une situation que la société n'était pas encore prête à accepter.

" Doit-on relever, comme d'aucuns l'ont fait, une certaine donnée morale, une justification terrible de l'esprit collaborateur? Nous ne le croyons pas. La "collaboration" n'a été qu'un prétexte à l'intrigue et sa portée ne va pas plus loin.

Il y a surtout dans les Maudits le développement du sentiment de la peur: c'est là le centre d'intérêt. Devant la maîtrise de la peinture qui en est faite, on ne peut que s'incliner, en dépit d'une pointe mélodramatique qui ne va toutefois jamais jusqu'à l'invraisemblance.

Certains pourraient reprocher à ce film d'être un peu froid. Aucun personnage en effet ne nous attache, et les seuls qui semblaient capables de toucher notre sensibilité (le docteur, Ingrid, le radio) sont seulement esquissés. Leur manque de vie n'entraîne personne. Cependant on peut penser qu'une note de sensiblerie aurait singulièrement enlevé en puissance aux développements de la peur.

¹ Raoul FLORIS. Télérama. 1969

² La Bataille du Rail . Télé Star. 1987

Les Maudits ont été primés au festival de Cannes 1947 comme un film d'aventures. Il s'agissait en fait de laisser le champ libre à *Antoine et Antoinette* dans la rubrique films psychologiques. Car il faut convenir que la peinture des caractères, l'effondrement de l'orgueil mêlé de lâcheté dans l'âme de ces nazis et de ces collaborateurs ressort autant à la psychologie qu'à l'aventure."¹

Dans ce temps de réception qui coïncide, à deux ans près, à celui de la réalisation, il n'y a pas refus absolu d'une négation de la collaboration, mais elle est présentée comme secondaire, car difficile à accepter comme objet central du film. Par contre la frustration d'une identification à des personnages positifs est flagrante et nous sentons que le spectateur de cette époque a besoin de se retrouver dans les héros, anti-collaborationnistes, qui marquèrent la période de l'occupation. De plus, une certaine jouissance de l'humiliation infligée aux nazis, compense, pour la société de cette époque, l'absence de personnages identificatoires positifs.

En 1974, *L'Humanité* y voyait avant tout l'histoire de nazis et de collaborateurs qui se retrouvaient sur un même terrain idéologique.

"*Les Maudits*, c'est l'histoire d'un groupe de nazis ou de pro-nazis (français) en fuite sur un sous-marin allemand depuis un port de l'Atlantique au moment de la débâcle en 1945, en fuite vers l'Amérique du Sud, vers l'Argentine de Peron dans sa période la plus fascinante. [...] Ce huis clos se passe entre des condamnés, des maudits pour crimes de guerre ou de collaboration, sauf un passager qui sera, in extremis, sauvé (mais la convention est **avouée, soulignée** au point de ne plus pouvoir être gênante), le seul embarqué de force dans cette aventure malheureuse. [...] Par ailleurs, il a donné à son thème une dimension idéologique, politique qui extrayait le caractère abstrait et psychologique de "*Huis Clos*" pour l'inscrire dans un contexte, à l'époque, très contemporain."²

Au moment où la France découvrait une nouvelle extrême droite sous la forme d'un néo-fascisme intellectuel, et après que *Le Chagrin et la Pitié* ait obligé les Français à reconnaître la collaboration, *L'Humanité* présente le film comme un microcosme dans lequel se retrouvent les parias et les criminels du temps historique et du temps de réalisation. Contrairement à la critique de 1948, celle-ci exclut toute représentation psychologique qui mettrait de côté le contexte de temporanéité au profit d'une étude abstraite des personnages. L'intérêt de ces personnages ne réside que dans le fait qu'ils soient nazis. Ici, nous ne retrouvons pas la jouissance de la punition de ces criminels, mais le renvoi de l'image de la France d'après guerre. Il est vrai que le moment était propice pour un journal comme *L'Humanité* pour corroborer la vérité de la collaboration qui s'était dessinée quelques années auparavant.

Et, en 1987, la critique était à nouveau moins mordante et beaucoup plus accommodante envers la collaboration en y voyant un film d'aventures dont la réalisation s'ancrait dans le présent historique;

"*Les Maudits*, ce sont les passagers d'un sous-marin allemand, qui, à la fin de la guerre, tentent d'échapper à leur destin. Le film se déroule presque entièrement dans l'atmosphère étouffante du submersible qui quitte Oslo avec à

¹ D.N. Télé-Ciné. Janvier 1948

² Albert CERVONI. *Les Maudits*, *Huis Clos* à bord d'un U-Boot. *L'Humanité*. 1 avril 1974

son bord une poignée de nazis chargés d'accomplir une mission secrète en Amérique du Sud. C'est le drame de la débâcle allemande vécu à travers la débâcle intérieure d'individus qui ont lié leur destin au régime qui s'écroule. tourné aussitôt après La Bataille du Rail, ce second film de R. Clément qui apparaissait au moment du tournage comme un film d'actualités peut être vu aujourd'hui comme un film d'aventures psychologiques se déroulant à huis clos. De même que la SNCF avait prêté le matériel roulant de La Bataille du Rail, l' Arsenal de Toulon mit à la disposition de Clément un sous-marin de 1.500 tonnes et le personnel nécessaire."¹

Ici, plus question de collaboration; ce récit ne concerne que les nazis qui ne fuient pas, mais vont accomplir une mission en Amérique du Sud. Peut-on y voir une relation avec les menaces de Barbie qui avait l'intention de profiter de son procès pour faire des révélations sur la collaboration et la résistance françaises ou n'est-ce que pure coïncidence? Toujours est-il que la fuite se transforme à nouveau en une étude psychologique de personnages qui auraient fait le mauvais choix. La référence à La Bataille du Rail qui, en 1987, a acquis le statut de document sur la résistance, authentifie ce film et la critique qui en est faite.

En 1946, lors de sa sortie, Le Père Tranquille a symbolisé le film de résistance par excellence, car il ne construisait pas de héros et donnait une image positive et attendue du peuple français.

" Noël-Noël a réussi là un de ses meilleurs films, qui est en même temps un émouvant message de réconciliation française. Sous des apparences légères et amusantes, il a su traiter un sujet profondément humain en le parant de tout l'esprit, de tout le charme dont il est capable. Dans son sens de la mesure, dans la discrétion de son jeu, dans la façon directe et simple de conter son histoire, Noël-Noël se révèle comme un digne successeur des esprits les plus fins que la France ait connus. Son film devrait être vu de tous. Il est comme un rayon de soleil qui déchire les nuages dont s'est couvert notre horizon et qui renouvelle en nous la certitude qu'au-dessus des difficultés passagères, la lumière éternelle demeure intacte.

Le film de Noël-Noël ne se contente pas d'être inoffensif au point de vue moral. Il apporte une leçon magnifique des plus belles vertus françaises et mérite d'être vu par tout le monde."²

Rien, dans cette critique, ne se réfère au film; il est essentiellement question de Noël-Noël, de son jeu et du message qu'il fait passer, sans même savoir la nature de ce message. Ce jugement renvoie à des références religieuses et non à la résistance que l'Eglise n'avait pas particulièrement soutenue. C'est peut-être la raison pour laquelle le sujet de la résistance n'est pas clairement abordé, mais le fait que ce film ne se montre pas partisan, met en évidence des vertus quelquefois opposées à des prises de position sociales ou politiques. Mais il est évident que ce film renvoyait aux Français, à cette époque, toute la fierté de la France.

En 1972, la simplicité de ce film permettait de prendre position contre la construction des héros qui s'était mise en place depuis la fin de la guerre et qui

¹ Les Maudits. Critique de Télé-Poche; avril 1987

² Le Père Tranquille. Fiche de la Centrale Catholique. 46-11-160. 1946

était fortement controversée depuis la fin des années soixante, d'autant que les témoignages, qui commençaient à se vulgariser, étaient très contradictoires.

*"C'est probablement le Colonel Rémy qui a rendu le plus bel hommage au Père Tranquille en écrivant dans ses Mémoires d'un agent secret de la France Libre qu'avec ce film, Noël-Noël nous a donné une image très exacte de ce que fut la résistance française sous une de ses formes les plus simples, observant une décence dont bien des bravaches pourraient faire utilement leur profit."*¹

Depuis quelques années déjà, les jeunes générations cherchent la vérité au sujet du passé de leurs parents et, aidés par les témoins, ils sont beaucoup plus objectifs et le temps contribue à éloigner une vision héroïque, morale d'un genre "ancien combattant" qu'il est de plus en plus difficile de maintenir enracinée. La société commence à se diviser entre les anciennes générations et celles qui ont connu mai 68, qui sont beaucoup moins soumises à la morale dictée par le passé. Il est donc de moins en moins aisé de tirer gloire de son appartenance à la résistance, à plus forte raison si elle est difficile à prouver et cette constatation s'inscrit parfaitement dans l'état d'esprit ambiant en regard de la lucidité et de la modestie de certains résistants.

C'est d'ailleurs cette modestie qui est soulignée dans Téléràma en 1978 et qui a été l'apanage de ceux qui étaient réellement engagés;

*"Aux lendemains de la Libération, ce personnage de Français moyen, héros modeste et courageux, roulant les occupants avec malice, a connu un énorme succès. On pouvait, grâce à lui, sourire de souvenirs amers, oublier les divisions. Le Père tranquille, sous les traits de Noël-Noël, incarnait l'esprit de résistance des petites gens pris dans l'immense tragédie de la guerre. Il était l'image du bon sens et du patriotisme quotidien. Image trop exemplaire? Sans doute, oui, encore qu'elle corresponde à des modèles réels, mais image nécessaire, à ce moment-là et si le film est, scénario, dialogues, esprit, conception des personnages, un film de Noël-Noël, Clément, simplement chargé de la supervision technique, lui a donné une valeur de chronique intimiste et réaliste."*²

Ces observations rejoignent celles du Colonel Rémy, à ceci près que Siclier mentionne le rôle unificateur du film qui, en 1946, était fédérateur de toute la résistance et donnait une impression d'unité superficielle où chacun pouvait et voulait s'y retrouver. Il a eu aussi une fonction thérapeutique à un moment où il était difficile à chacun de s'identifier à une place que les événements avaient changée. Et si cette représentation a quelque chose d'onirique, elle permettait au moins à ceux qui étaient restés dans l'ombre de se sentir concernés par l'hommage qui était rendu. En 1978, le film est toujours considéré comme une image romancée et idyllique de la résistance, proche malgré tout d'une certaine réalité historique.

Au Cœur de l'Orage a éveillé relativement peu l'intérêt des critiques, certainement parce que ce film est précisément un film de guerre, composé de documents et de reconstitutions. Les deux commentaires que nous avons pu

¹ Hervé LE BOTERF. Le vrai Père Tranquille était aussi Noël-Noël. SR Télé. 10-16 juin 1972

² Jacques SICLIER. Téléràma 1978

² Au Cœur de l'Orage. diffusion dans le cadre des Dossiers de l'Ecran. Télé 7 Jours. Document non daté

trouver sont extraits de Télé 7 Jours, mais ces documents non datés, ne nous permettent pas de savoir à quelle époque correspond cet avis sur la réception du film.

"Constituant l'un des plus émouvants documents cinématographiques sur la résistance, Au Cœur de l'Orage est l'histoire dramatique, réalisée à l'aide de films authentiques ou grâce à une fidèle reconstitution du célèbre maquis du Vercors..."

"Ce film n'est pas l'exploitation romancée de l'héroïsme et de la mort. Les différents éléments ont été tournés ...à Paris et dans le Vercors par des opérateurs clandestins, ils ont été empruntés aux cinémathèques alliées, pris dans les documents ennemis, tirés de photographies inédites, reconstitués dans un seul souci d'objectivité sans aucun acteur, ni figurants professionnels, avec le concours de la 14^{ème} Région militaire."¹

Le rapport de ce film au réel en fait un document original et présenté comme objectif, mais aussi inséparable de la dramaturgie qu'il contient; ces deux éléments forment un tout, la dramaturgie est donc devenue partie intégrante du réel. Le jugement apporté ici effectue un retour sur le temps de réalisation qui devient caution de la représentation de la réalité, quel que soit le temps de réception; ce film ne peut donc pas vieillir.

Comme nous l'avons vu précédemment, Retour à la Vie conserve une relation spécifique au temps puisqu'il a été réalisé peu de temps après la guerre et que le temps fictionnel se superpose au temps de réalisation; le temps de réception, ici 1950, coïncide donc à la fois avec la fiction et les éléments extraits de la réalité sociale dans la même temporalité.

"Ce film ne manque pas d'unité. Les tempéraments de chacun des réalisateurs se compensent. Clouzot joue d'un éclairage dramatique qui accentue encore le ton amer du dialogue. La conclusion du sketch de Noël-Noël est bien légère. Du point de vue scénario les retours de Louis et d'Antoine sont les meilleurs. Reggiani nous semble le plus vrai. Jovet compose à l'excès.

Ces sketches contiennent tous une certaine part de vérité mais une histoire manque vraiment, celle de l'homme heureux qui retrouve sa femme et ses enfants. La vie peut être amère, mais c'est être systématique que refuser l'espérance.

D'ailleurs la solution morale apportée aux problèmes que posent ces cinq cas n'est pas toujours heureuse. On ne peut tuer un blessé sous prétexte de l'empêcher de souffrir et une femme sympathique ne suffit pas à remplacer celle qui n'a pas attendu le retour de son mari prisonnier"²

Ces observations apportées sur le film révèlent l'état d'esprit de l'époque de réception et de l'Eglise en particulier, qui ne s'est pas encore détachée de la valeur de la famille prônée par Pétain. Le retour d'Antoine et celui de Louis, considérés comme "bons" sur le plan du scénario sont les deux sketches qui ne mettent pas en cause la société de l'époque, qui ne mettent pas en évidence les exactions commises après guerre. Dans le temps de sa réception, ce film était choquant, parce qu'il renvoyait la propre image de la société qui le regardait et qui n'avait pas encore pris le même recul que le film par rapport à la fois à son

¹ Au Cœur de l'Orage. diffusion dans le cadre des Dossiers de l'Ecran. Télé 7 Jours. Document non daté

² J.N. Fiche de la Centrale Catholique. 953-3-50. 1950

passé immédiat et à son présent. Le manque de documents ne nous a pas permis d'avoir un regard sur un autre temps de réception, ce qui signifie aussi que ce film n'a pas intéressé les médias, en liaison avec le pouvoir en place, dans les années qui ont suivi et même s'il choque beaucoup moins aujourd'hui parce que l'histoire a pris le relais de l'information sur ces comportements sociaux, il est resté dans l'oubli.

Le film de Bresson, *Un Condamné à Mort s'est échappé*, n'a pas été retenu par la critique comme un film historique alors qu'il a été réalisé à partir du livre écrit par le général Devigny, ancien résistant à la tête d'un réseau de renseignements, qui s'est évadé de la prison de Montluc.

*"La vie d'un condamné à mort depuis le jour de son arrestation jusqu'au jour de son évasion. Une histoire vraie dont le héros est vivant, et que Bresson a voulu raconter, précise -t-il au début du film, sans ornements."*¹

*"Ce n'est peut-être pas, pour un chrétien surtout, le plus grand des films de Bresson. C'est à coup sûr l'œuvre où l'auteur a mis le plus de lui-même, celle qui communique le mieux cet étrange mal, la bressonnite..."*²

"Rappelons d'abord brièvement le sujet du film: la relation minutieuse d'une évasion extraordinaire, celle du commandant Devigny, qui parvint à l'aide d'un manche de cuillère à démonter la menuiserie de la porte de sa cellule et à s'échapper du Fort de Montluc, la veille du jour prévu pour son exécution. [...]"

*Il s'agit pour Bresson de substituer au suspense primaire, dramatique et psychologique, fondé sur l'angoisse, l'incertitude, l'appréhension dramatique du temps, une conscience purement spirituelle ou morale de l'événement"*³

Si le nom de Devigny est mentionné à plusieurs reprises, aucune de ces critiques ne fait allusion à la résistance ou à un contexte historique quelconque; seuls le style de Bresson et la construction du film ont retenu l'attention.

*"Ecrasé par des puissances extérieures sur lesquelles il n'a aucune prise, luttant contre un adversaire qu'il ne connaît pas - et en particulier la date de sa mort - Fontaine va se surpasser jusqu'à l'inhumain. Son lent travail est pour lui un moyen de défense, de réaction contre l'emprise paralysante d'un destin désespéré qui semble sans issue: chacun de ses gestes a une valeur rituelle, à l'image de ses mots, de ces longs monologues dont se servaient les héros grecs pour tenter de retrouver un appui, de dominer une réalité incomprise et menaçante".*⁴

Dans ce commentaire sur le film, l'ennemi est même volontairement présenté comme une abstraction, procédé qui permet de mettre en valeur la construction fictionnelle et il est étonnant, qu'en 1956, son activité dans la résistance ne soit pas mentionnée. Le fond du film est totalement occulté au profit de la forme qui, à cette époque, fait figure d'une technique novatrice dans la construction esthétique.

¹ Un Condamné à Mort s'est échappé. Télérama 25 novembre 1956

² Un Condamné à Mort s'est échappé. La Croix. 19 novembre 1956

³ André BAZIN. Un Condamné à Mort s'est échappé. France Observateur. 19 novembre 1956

⁴ Christian de CHALONGE. Un Condamné à Mort s'est échappé. Fiche IDHEC. Parue dans les Cahiers du Cinéma: octobre 1957

En revanche, en 1974, Télé 7 Jours donne la parole au général Devigny, lors d'une diffusion du film à la télévision et réalise une rétrospective de la participation de ce dernier à des événements historiques:

" Je n'avais pas le choix: j'étais condamné à mort. Je n'ai agi que par instinct de conservation. Et puis, si un militaire n'est pas capable de faire le sacrifice de sa vie, où allons-nous?"

Faisant partie de l'armée d'armistice, il n'accepte pas la défaite et va à Berne au consulat britannique pour tenter de gagner Londres. Les Anglais ne veulent pas lâcher une telle recrue, l'envoient au Maroc avec sa famille et le font travailler pour l'Intelligence Service. Puis on l'expédie en France pour monter, toujours pour les Anglais, un réseau de renseignements. Il effectue de nombreuses missions périlleuses et projette entre autres de faire sauter la poudrière de Toulouse. Le contact qu'il a pu établir est malheureusement un agent double, Robert Moog, qui après l'avoir envoyé à la prison de Montluc, décapitera, quelques mois après, la résistance, en arrêtant Jean Moulin à Caluire"¹

Donner la parole à Devigny, c'est réactualiser son engagement dans la résistance et c'est réactiver, par les propos tenus, le mystère qui entourait et entoure encore la mort de Jean Moulin. Cela signifie aussi que, si Moog est coupable, Hardy ne l'est pas. Le film est donc l'occasion, pour un magazine, de prendre le pas sur l'histoire et d'affirmer une culpabilité que l'histoire n'a jamais vraiment reconnue. Mais, en 1974, les témoins de la résistance et la mémoire qui s'est construite ensuite autour de ces témoignages, n'étaient pas très actifs et cet article n'a apparemment pas soulevé de polémiques importantes. Mais cette volonté d'associer à nouveau le film aux éléments historiques qui ont motivé le scénario, relève d'une nouvelle manière de considérer le film, en laissant de côté le formel, moins novateur en 1974, pour réinscrire le récit dans sa temporalité historique.

L'ensemble des critiques s'accorde à dire de La Chatte en 1958 que c'est un film truffé d'invéraisemblances.

" Histoire dramatique à souhait, traduite à l'écran avec habileté, mais comportant dans certains détails des concessions par trop visibles à la mode cinématographique: insistance à mettre en relief la plastique de Françoise Arnoul, sadisme de l'officier allemand, tension dramatique et suspense obtenus parfois au mépris de la vraisemblance. "²

" Le thème de ce film d'espionnage était beau. Beau comme peut l'être un fait divers que l'on sent authentique, une aventure tragique et trop banale qui se réédite à chaque guerre. [...] De ce récit tragique, reposant sur une suite de malentendus humainement trop explicables, Decoin a tiré un film parfaitement invraisemblable. Pourquoi a-t-il accumulé les invraisemblances dans l'exposé d'une histoire pourtant très plausible? (ce réseau semble ouvert au premier venu.) Pourquoi a-t-il grossièrement chargé le personnage de l'officier allemand

¹ Patrick LEFORT. Le général Devigny, héros historique du Condamné à Mort s'est échappé. Télé 7 Jours. 9 octobre 1974

² la Chatte. Fiche de la Centrale Catholique. N° 5-58. 1958

qui parvient, par son ridicule, à arracher des rires au spectateur au moment le plus tragique? "¹

"Après La Chatte, on ne sait trop quoi penser . Le cinéaste a fait honnêtement son métier, mais le scénario, cette fois, était tellement inférieur à la véritable histoire de Mathilde Carré, dite la Chatte, que la demi-réussite était prévisible. Encore heureux que l'échec n'ait pas été complet.

Ses atouts: une atmosphère d'occupation assez bien reconstituée, une sobriété exemplaire, une excellente interprétation

Ses erreurs: toutes les scènes d'interrogatoire à la fois trop timides et obligeant cependant à des réserves: le personnage du faux Suisse... dont la personnalité d'emprunt n'aurait pas abusé un enfant de 10 ans, certains détails de mise en scène, enfin, qui ne manqueront pas d'exciter le courroux des "anciens agents secrets de la France Libre".²

Au moment de la sortie du film, le public recherche cette fois une ressemblance avec la réalité, alors que la question ne s'est pas posée, deux ans auparavant, pour le film de Bresson. La représentation de l'histoire n'a pas besoin d'être proche du réel, mais elle doit être vraisemblable. Donc en 1958, l'histoire dicte déjà ses lois et soumet la société, donc le cinéma, à ses lois et à ses vérités. Même si l'histoire de cette résistance n'est pas connue du grand public, résistance signifie obligatoirement clandestinité, prudence, sobriété vestimentaire. Un bon film doit donc rendre l'Histoire croyable, même si sa construction ne repose sur aucun fait réel, aucun événement historique. Le temps historique s'est donc suffisamment éloigné pour ne plus laisser d'espace à l'in vraisemblable, mais pas encore assez pour accepter une construction volontairement invraisemblable.

L'année suivante, La Chatte sort ses Griffes, suite du film précédent, n'a pas bénéficié d'un meilleur accueil:

" Cette suite du film d'espionnage consacré à la Chatte s'inscrit dans la même atmosphère tragique et même morbide. Excellente interprétation de Françoise Arnoul, au regard douloureux.

Une mise en scène soigneusement réglée, cependant l'atmosphère générale du film est si pénible, avec des moments de tension atteignant un tel paroxysme, qu'il ne doit être réservé qu'à un public non émotif".³

" Ce film montre pleinement jusqu'à quel point le cinéma français dit - de qualité - Decoin n'est pas commercialement un auteur négligeable! - se nourrit de banalité et de routine. Passe encore pour le scénario, qui manque d'imprévu, ne s'embarrasse pas de vraisemblance et ne se refuse à aucun poncif: radio clandestine, bruits de bottes, bon Allemand qui prévoit la défaite et qui... eh oui! n'a pas que de l'indifférence professionnelle à l'égard de la jolie Française qu'il a torturée... d'ailleurs, dès le début du film, ne nous a -t-on pas clairement laissé entendre que, bien sûr, pour lui le devoir commande, que la guerre, c'est la guerre, mais qu'aussi certaine besogne ne saurait être son affaire. "⁴

¹ Comment on rend l'Histoire incroyable? Télérama 4 mai 1958

² Jean ROCHEREAU. La Chatte .L'Ecran; mardi 6 mai 1958

³ S.L . la Chatte sort ses Griffes. Fiche de la Centrale Catholique. N° 3-60. 1960

⁴ G.P. La Chatte sort ses Griffes. Saison Cinématographique. 1960

Il est intéressant de remarquer que, pour la première fois, les poncifs utilisés dans ce genre de cinéma sont considérés négativement, alors que tous les réalisateurs ont utilisé ce type de figures emblématiques, qui, au fil du temps, se sont transformées en stéréotypes, pour ancrer leur scénario dans le contexte du temps historique.

Ce film est toujours resté en porte à faux avec l'histoire, et, en 1974, dans le cadre de la diffusion du film aux Dossiers de l'Ecran, le Républicain Lorrain réalise une interview avec Mathilde Carré nommée la Chatte, dont l'histoire a servi de point de départ au film de Decoin. Cette femme, soupçonnée de trahison, essaie de se défendre et le film va jouer pour elle, le rôle de référence à l'histoire.

" En effet, l'équipe d'Armand Jammot envisage de projeter le film de Henri Decoin, La Chatte sort ses Griffes , version très romancée des aventures vécues par Mathilde Carré? Viendra ensuite le débat et c'est à ce niveau que les véritables problèmes apparaissent. En effet, le débat sera une mascarade si les protagonistes de cette pénible affaire refusent de venir s'expliquer devant les caméras. [...] Mais il est peu probable qu'ils acceptent de venir témoigner devant les caméras d'Armand Jammot , alors qu'ils se sont défilés , lors du procès de la Chatte, en 1949. Cette dérobade qui dure depuis 30 ans épaissit encore le côté ombré de l'affaire. "¹

Cette interférence entre le temps historique, dans lequel cette histoire n'a pas trouvé de solution et le temps de réception, qui continue à poser un problème décalé par rapport à la temporalité dans lequel il se trouve, provoque une confusion temporelle entre l'événement, la fiction et la réalité, trois niveaux qui donnent une représentation différente de l'affaire. C'est alors que le témoin peut utiliser le film comme moyen d'arbitrage et comme preuve de son innocence , dans le présent de la réception et dans tous les présents, tant que ce témoin est en vie. Ce phénomène spécifique va concerner aussi les Aubrac, vingt ans plus tard, et quand le cinéma se mêle du réel ou que la réalité se mêle du cinéma, dans des temporalités obligatoirement décalées en ce qui concerne le film historique, il ne peut plus être question de vérité et cette interférence fait obligatoirement naître le doute.

Marie Octobre intéresse davantage par la construction du suspense et l'atmosphère que dégage ce huis clos que par son rapport à un double temps historique.

"La véritable trouvaille qui tour à tour renforce la tension, ou la rompt, nous est donnée par le combat de catch suivi à la télévision par l'un des convives: le match reprend en contrepoint cet autre combat de mort bien autrement acharné, qui se livre devant nous. "²

Après avoir démontré que ce film pouvait être amputé de dix minutes pour gagner en vigueur, la Saison Cinématographique de 1959 insiste sur la construction du film qui souffre d'un certain nombre d'imperfections et nous dit, concernant le sujet même du scénario:

"Il faut bien avouer que le scénario lui-même est au départ bien peu fait pour nous passionner à un moment où bien d'autres problèmes graves hantent les

¹ Roger BRUGE. On m'appelait la Chatte. Le Républicain Lorrain. 6 avril 1975

² Marie Octobre. Fiche de la Centrale Catholique. N°4-59. 1959

esprits. Cette recherche semble, tout compte fait, dérisoire et beaucoup moins audacieuse qu'on voudrait le laisser entendre"¹

En dehors des quelques mots résumant le film, il n'est absolument pas question de résistance dans cette critique, qui parle au lecteur à mots couverts. L'événement historique, tout comme cette affaire qui se déroule dans le temps de réalisation et de réception pour ce critique, sont tous deux évoqués par le mot de problème, qui évite toute prise de position face à une situation qui n'est pas encore admissible. Les "autres problèmes" font peut-être référence à la situation politique instable que connaît la France, amenée à rappeler de Gaulle au pouvoir, mais rien ne l'affirme. Et ce "problème" est la résurrection de l'histoire qui se mêle à la société de 1959 et cette superposition oblige les Français à ouvrir les yeux sur leur passé récent, d'où n'ont pas jailli que des héros. Il semble encore trop tôt pour salir la résistance ou faire resurgir certaines réalités.

Et les critiques sont unanimes face à cette réalité:

" Cette histoire, où l'honneur et la vie d'un homme sont en cause, ne parvient pas à nous émouvoir réellement. [...] Il faut bien dire que cette confrontation tardive d'anciens résistants qui ont lutté, tremblé, souffert ensemble laisse une impression pénible. D'ailleurs Marie Octobre le regrette: "Si nous n'avons pas le courage de procéder à cette enquête, nous n'oserons plus nous regarder en face" déclare-t-elle. Bien sûr! Mais nous savons aussi que depuis la Libération, ces hommes ne se sont jamais revus! Alors...

*Alors, tant d'acharnement à vouloir laver ce linge sale pour aboutir à une vengeance que l'on devine sanglante dès le début de la confrontation, voilà qui gêne le spectateur persuadé que ce règlement de comptes entre gens dont le courage fut démontré ne changera plus rien au destin de la France..."*²

A l'époque de sa réalisation et de sa réception, ce film est considéré comme un "démolisseur de héros" et c'est la raison essentielle pour laquelle il est mal reçu. Il détruit l'image de la résistance que cette société divisée avait réussi à édifier pour tenter de se fédérer, en s'y identifiant, à une représentation digne des traditions sociales françaises et ce film vient, trop tôt, la bouleverser. Il ne faut pas encore remuer ce qui risque de salir une représentation sans en construire une autre, plus positive et dire que cette confrontation est tardive relève du même phénomène que nous avons pu constater lors du procès Barbie.

Les critiques que nous pouvons lire ultérieurement mettent l'accent sur la maîtrise technique de Duvivier, qui a su créer une atmosphère oppressante, un suspense psychologique et moral digne d'une pièce de théâtre. Ce film n'a donc plus soulevé le même refus, le public feignant tout simplement d'en ignorer le contexte historique et social.

Une interview de Dewever en 1961 montre que le choix du sujet de Les Honneurs de la Guerre n'est certainement pas étranger aux conjonctures politiques du temps de réalisation:

"- Jean Dewever, vous avez choisi pour votre premier long métrage un sujet difficile et sans doute ingrat. On vous reprochera peut-être d'avoir fait un film à thèse. Rien de plus réaliste pourtant, rien de plus quotidien, dans la précision du

¹ F.C. Marie Octobre. Saison Cinématographique 1959

² J.G. PIERRET. Télérama. 10 mai 1959

trait, que cette peinture objective et attentive d'un jour de guerre. Peinture antihéroïque, antiromanesque même. Quel a été votre but en adoptant ce ton qui semblera insolite?

- *Je n'ai pas cherché à faire un film historique, fidèle à des événements réels. Pour diverses raisons, on ne peut pas parler des événements actuels. Et pourtant il y a des guerres. En France nous sommes en guerre depuis plus de vingt ans, on nous empoisonne avec la guerre. [...] J'ai essayé de rendre sensible la vanité absolue de la guerre. Toutes les tueries naissent à partir de haines et de malentendus inexplicables et inextricables. Au-delà de ce qui arrive à mes personnages, on comprendra mieux peut-être dans quelles situations absurdes se sont trouvés des soldats français en Indochine et en Algérie... Et puis mon film est peut-être une réaction contre une certaine façon de voir la guerre qui en falsifie la nature par l'exaltation de l'héroïsme et de l'aventure.*"¹

La position de Dewever prouve en effet que ce film ne correspond pas, quant à la représentation des événements, au temps historique que les éléments emblématiques du film semblent indiquer, mais qu'il est le reflet du temps de sa réalisation, ce qui conduit à une confusion des temporalités et, par là même, à une abstraction de la guerre. L'événement qui a inspiré le réalisateur ne se trouve donc pas dans le passé historique, mais dans le présent de la Guerre d'Algérie. C'est un moyen de parler d'événements actuels sans prendre le risque d'être confronté au temps historique, de déformer une réalité qu'il est impossible de connaître quand nous sommes dans le temps de l'événement sans pouvoir prendre de recul. C'est aussi la raison pour laquelle les films qui furent réalisés pendant la Deuxième Guerre Mondiale ne parlent pas de la guerre sur un plan événementiel, mais à un niveau idéologique. Les Honneurs de la Guerre est donc bien le reflet d'une réflexion sociale des années soixante.

Télérama adopte d'ailleurs la même position face à la réception de ce film:

*"Si un institut de statistique veut savoir ce que pensent, ce que sentent, ce que sont les Français en 1962, il est inutile d'additionner, de comparer des chiffres, il suffit d'aller voir Les Honneurs de la Guerre. Le **Vive de Gaulle** imprimé sur les banderoles qui reviennent à intervalles réguliers dans ce film n'est pas le **Vive de Gaulle** des hommes de 1945 issus de la résistance, mais le **Vive de Gaulle** de ceux qui ont fait le 13 mai 1958.*

Alors cette histoire d'Allemands et de résistants (que l'on nomme terroristes dans le film), qui se passe dans un petit village français en 1944 devient une fable; mieux, une farce sur le non-sens politique. Une gigantesque rigolade, un film à la Jarry, des pères Ubu aux petits pieds."²

Cette critique, qui considère elle aussi ce film comme la représentation des idéologies politiques de 1962 prend ouvertement parti contre Dewever, sur un ton acerbe qui accuse le réalisateur de faire l'apologie du gaullisme des années soixante. De plus elle présente une caricature du film qui associe alors la Guerre d'Algérie au ridicule du film, construisant un point de vue partisan à cause de la confusion entre le temps historique et celui de la réalisation.

¹ Michel CAPDENAC. Voir la Guerre avec des yeux neufs. Lettres Françaises. 13 juillet 1961

² Paule SENGISSEN. Les Honneurs de la Guerre. Télérama. 5 août 1962

" On passe des Allemands qui ont mal aux pieds, aux Français heureux d'engloutir de la boustifaille. C'est dans une atmosphère de ripaille et de gaudriole que les résistants s'apprêtent à se faire tuer pour ne pas être considérés comme des lâches, alors que ce sont, en fait, de pauvres types, de sinistres imbéciles.

Mais pour ceux qui ont plus de trente ans, il est possible qu'ils décrochent du film, qu'ils n'en comprennent pas les mobiles. Même le "je m'enfoutisme" est ici dépassé. Les personnages sont privés d'être. Ils baignent dans la banalité. Ils expriment très exactement la mentalité des bandes de jeunes actuelles, beaucoup mieux que les héros des *Tricheurs* de Marcel Carné."²

La confusion des deux temporalités produit une incompréhension qui touche les générations plus anciennes qui ne s'y retrouvent pas face aux éléments contenus dans le temps historique, les plus jeunes n'ont certainement pas encore la possibilité de repérer le décalage temporel. Et si cette critique replace, comme a voulu le faire Dewever, le temps historique dans le temps de réalisation, elle prouve aussi que l'interprétation, qui peut être faite de ce décalage, amène à la condamnation de la représentation d'une partie du récit qui fait référence au passé historique. Les résistants deviennent alors des guignols dépourvus de dignité humaine, des imbéciles qui s'opposent à l'image héroïque que le cinéma avait donnée d'eux jusqu'alors. Nous pouvons alors y voir une association des deux personnes incarnées par de Gaulle, celle qui a sauvé la France en 1940 et celle du Chef d'Etat, qui l'a précipitée dans la guerre depuis son retour au gouvernement. La résistance ne peut alors survivre sans son image héroïque.

" Le cinéma français a ses usages. Qu'on évoque la Résistance, qu'on en exalte le patriotisme, le goût de l'aventure ou la spiritualité, personne n'y trouve à redire. Mais qu'on parle de la Libération et de ce qui a suivi, alors intervient le jeu des censures. [...]

Pourtant, au niveau de cette description de la vie quotidienne, la manière de Dewever change selon qu'elle concerne les Allemands ou les Français: pour ceux-ci, elle penche vers la caricature, elle est menacée par le pittoresque ou troublée par une sorte de rancœur. Le trait devient trop appuyé; la comédie tourne au jeu de massacre. Vis à vis des Allemands, au contraire, Dewever garde une distance respectueuse, avec un soupçon de sentimentalisme. Derrière l'uniforme, c'est l'homme qu'il nous montre, tandis que sous le costume civil, on devine le pantin. Ainsi, on aboutit à ce paradoxe: il n'y a pas trace de nazisme dans les Allemands des *Honneurs de la Guerre*, alors que les résistants témoignent prématurément de la faillite de la Résistance et de la Libération... "¹

Il est évident que la résistance ne peut pas encore se satisfaire d'une image autre que celle d'un héroïsme total, dont la société a besoin pour se reconstruire, en particulier à cette époque où de Gaulle ne fait pas l'unanimité.

Un an plus tard, une fois le choc passé, la critique se penche sur une analyse plus nuancée, plus esthétique et plus abstraite du film:

Retrouvant l'éblouissante luminosité des jours d'été qui donne à la *Partie de Campagne* de Jean Renoir une qualité inaltérable, Jean Dewever dépasse la récréation d'un réalisme total pour donner à la nature et aux êtres humains qui y

² Idem

¹ S.D. Les Hommes de Guerre. France Observateur. 9 août 1962

vivent, un entrain magique quasiment paradisiaque: liberté, joie de vivre, soleil, amour, sensualité... un peuple apparaît au travers de ces physionomies, de ces caractères. Un peuple qui pourrait être unique, s'il n'était entraîné malgré lui, c'est à dire malgré son for intérieur, dans des hostilités toujours nuisibles. Nous parvenons ainsi à l'importante signification du film de Dewever. Quand les ennemis se regardent bien en face, qu'ils parlent avec leur cœur et non avec les automatismes de la haine, les ennemis redeviennent ce qu'ils sont: des hommes. [...] Le capitaine allemand symbolise cette menace, cette tare des sociétés qui fait de chaque individu un soldat permanent. Jean Dewever, avec courage et force, engage chaque homme à refuser la guerre";¹

Quand le film est considéré dans l'abstraction temporelle, il devient compréhensible parce qu'il ne remet pas face à face les antagonismes des deux temporalités. Le fait d'avoir ancré ce récit dans le temps historique de la Deuxième Guerre Mondiale a nui au message idéologique qu'il contient, message que les différents publics qui le verront par la suite seront capables de dégager, parce que de plus en plus éloignés de la somme des temps historiques et de réalisation.

" Il a détruit aussi l'image d'Epinal manichéenne de la libération. Plus de héros, plus de méchants, mais des hommes des deux côtés avec leurs petits travers et leurs faiblesses. Ce non-conformisme nuit à la carrière du film, dont une censure plus ou moins occulte retarda la sortie jusqu'à l'été 1962. "²

" Mais un film dérangent, bousculant sacrément l'image légendaire de la résistance en plein régime gaulliste, ne pouvait pas être bien accepté. Car, tout en montrant la lassitude de la guerre, le triomphe - provisoire - du bon sens et des rapports humains sur les idéologies et l'héroïsme de commande, Jean Dewever s'en prenait à l'absurde conception de l'honneur militaire propre à faire couler le sang pour rien. "³

Le rapprochement franco-allemand a fait son œuvre et a amené les Français à considérer les Allemands aussi comme des êtres humains, de Gaulle a quitté le pouvoir et a cessé de faire peser l'obligation de respect pour les héros de la résistance et Ophüls a obligé la France à faire un retour sur un passé moins glorieux. Le public s'est libéré d'un certain nombre de représentations construites après la fin de la guerre, à la fois par le pouvoir en place, les médias et l'histoire et le film est considéré avec un regard nouveau, celui qu'avait eu Dewever en 1962. Ce film est le premier d'une série qui va contribuer à un changement des représentations et amener la France à un retour plus juste sur son passé, bien que l'image de la résistance ne soit pas morte.

Remake du film de Rex Ingram réalisé en 1921, le récit des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse qui se déroulait pendant la Première Guerre Mondiale a été transporté dans la Deuxième et c'est peut-être la raison pour laquelle ce film a marqué davantage le public par son esthétisme que par son contenu. Dès sa sortie l'accent était mis sur les peintures colorées fabriquées par Minelli:

" En fait c'est à un Manet ou à un Sisley qu'on a confié la réalisation. Celle-ci donne une œuvre colorée, jolie, aimable et point ennuyeuse dans un rythme sans

¹ H.A. Les Honneurs de la Guerre. Saison Cinématographique. 1963

² Jacques SICLIER. Film méconnu: les Honneurs de la Guerre. Le Monde. 18 mai 1970

³ Jacques SICLIER. Par un beau jour d'été. Le Monde. 4 mars 1988

*faiblesse, mais aux antipodes de l'épopée âpre et passionnée qu'on pouvait attendre. L'œuvre est intéressante et donne sur la vie parisienne de la guerre un aperçu plus exact que toutes les autres productions américaines."*¹

Alors que le film de Dewever choquait, la même année, par son manque d'héroïsme, celui-ci ne dérange absolument pas l'opinion parce qu'il a construit un héros, montrant sa progression vers un dépassement de lui-même, alors que la représentation de l'occupation consiste essentiellement dans l'image de bourgeois qui vivent dans un certain confort matériel, les résistants fréquentant les mêmes restaurants que les nazis. Il est évident que, ce qui choque l'opinion de cette époque, réside beaucoup moins dans une représentation erronée des conditions dans lesquelles se déroulent les événements du temps historique que dans une atteinte à l'image de la résistance et de ses valeurs, collectivement et artificiellement construite depuis la fin de la guerre.

En 1974, le magazine féminin, *Elle*, met l'accent sur l'intérêt dramatique et le romanesque que dégage le film, sur le mythe éternel des amours impossibles.

*"Formidable mélodrame, Les Quatre Cavaliers brassent les grands sentiments et les grands problèmes avec un enthousiasme sans complexe dont toute une vague de jeunes cinéastes cherchent péniblement le secret; c'est cette imperturbable volonté de tout faire céder devant la passion qui rend son film si exceptionnellement détonnant."*²

En 1982, le magazine publie à nouveau la même critique, quelque peu raccourcie, moins exubérante quant à la représentation de la passion. Il semble donc, qu'en huit ans, la position du public face à la réception de ce film n'ait pas changé.

La force romanesque, le jeu que le récit exerce avec les sentiments, a occulté l'environnement historique du film et l'a renvoyé dans une abstraction temporelle qui l'empêche de vieillir.

Le Repas des Fauves a donné lieu à des jugements divers et contradictoires lors de sa sortie en 1964;

*"Ce film fait penser à un tragique jeu de la vérité, où s'opère la révélation des cœurs. L'idée ne manque pas d'intérêt et le montage du film concourt à donner à l'ensemble une réelle puissance dramatique. Bien qu'émaillé manifestement de mots d'auteurs, ce qui nuit à son naturel, le dialogue n'en est pas moins souvent juste et percutant. Mais le pessimisme trop systématique des auteurs crée un climat qui devient vers la fin de plus en plus pénible à supporter."*³

La même année, *Télérama* est d'un tout autre avis et considère le film comme abject:

"La situation en elle-même est plausible. Les nazis avaient ce goût sadique d'obliger leurs victimes à s'avilir. mais, dans le cas présent, c'est plutôt le réalisateur Christian Jaque et le scénariste Henri Jeanson qui avilissent le public. Certes, il y a des Français lâches, il y a eu des B.O.F, il n'y a pas eu que cela. Le

¹ J.M. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse. Fiche de la centrale Catholique. 1962

² Philippe COLIN. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, un chef-d'œuvre. *Elle*. 28 octobre 1974

³ R.W. Le Repas des Fauves. Fiche de la Centrale Catholique. 1964

*Français est-il un monstre d'égoïsme qui ne pense qu'à la boustifaille? Les mots brillants de Jeanson ne font qu'ajouter au caractère fabriqué de ce film.*¹

Si Dewever avait "oublié de fabriquer des héros", Christian Jaque fabrique des anti-héros qu'il associe à la résistance et cette image dérange. Toute représentation odieuse des nazis est légitime ou légitimée, alors qu'une telle idée des Français est inacceptable. Même si on sait, en 1964, que certains Français se sont comportés avec lâcheté, il est impossible que ceux-là aient eu à voir avec la résistance, même de loin. En fait, ce commentaire ignore le film.

*"La peur agit seule: ce qu'elle libère est si monstrueux que le dégoût nous prend. Il n'est pas de vilenies, de trahisons, de petitesesses, de calomnies dont nous soyons ici exemptés. Pas le moindre souffle d'air pur, pas la moindre allusion aux combats des résistants que l'on sent si proches pourtant. Pas le moindre homme."*²

La peur apparaît ici comme le prétexte au comportement de ces Français et évite toute prise de position de la part du critique, ce qui signifie qu'il n'est pas encore possible de donner de la France une telle image. Et le renvoi d'une image du temps historique qui ne correspond pas à celle que la société a fabriquée au cours des années antérieures, est inacceptable et ne donne pas lieu à la discussion.

Ce film n'a pas réussi, apparemment, à trouver un public enclin à s'y identifier, car nous n'avons pu trouver aucune critique ultérieure au temps de sa réalisation.

Il en est d'ailleurs de même pour le Franciscain de Bourges qui présentait un Allemand, donc assimilé au nazisme, pas comme les autres. Comme dans les Honneurs de la Guerre l'Allemand est montré comme un être humain, à ceci près qu'Alfred est entouré de vrais nazis, hurlant et torturant. Mais l'impossibilité pour le spectateur français de s'identifier à ce héros allemand et la mise en évidence des valeurs religieuses ont assez rapidement enterré ce film.

*"Autant-Lara, pour une fois, a eu envie de ruser et de jeter de l'huile sainte sur le feu. Il s'est trompé: c'était de l'eau bénite et le feu s'éteint vite; mais précisons: à force de roueries, Autant-Lara se fait carrément tourner sur sa droite, par un scénario qui, - si les choses ont un sens - finit par devenir franchement curailion. C'est en outre, interprété par un Hardy Kruger qui ne sachant à quel saint se vouer, a recours de bout en bout à la plus étonnante somme de clichés jamais vue et, phrase après phrase, laborieusement et suavement distillée, s'efforce de signifier et sursignifier ses relations à l'ordre céleste des choses par un sourire perpétuellement angélique, sans parler des yeux, non moins célestement levés, qui représentent d'ailleurs une performance. Ce n'est pas à dire qu'un acteur jouant un curé doive se refuser le registre de la débilité mentale, mais là, une fois de plus, Autant-Lara s'est bel et bien fait tourner."*³

Ce commentaire ne fait aucune allusion à la nationalité d'Alfred, à croire qu'une image positive des Allemands était plus acceptable que l'aspect "curailion" donné au film, au moment où les laïques se battaient pour chasser de l'École, l'église catholique qui s'y était installée quelques années plus tôt.

¹ P.S. Le Repas des fauves: abject. Télérama. 1964

² Edmond GILLES. Sources du document inconnues/. 1964

³ M.D: Les Cahiers du Cinéma. N°200.201. 9 avril 1968

"L'art de Claude Autant-Lara n'a jamais été pur de tout épinalisme. La simplification du trait, le don de caricature, le goût des leçons de choses et des moralités évidentes, un certain recul devant la nuance et d'évidentes complaisances démagogiques faisant les plus grandes qualités de ses meilleurs films aussi bien que les pires défauts des autres. [...] C'est, chez le modeste infirmier, le même orgueil sournois, la même humilité vaine et la même impuissance que chez la bourgeoisie milanaise épouvantée des misères de ce bas-monde. C'est aussi la même folie désarmante et la même générosité désarmée. Ses saints de notre temps sont avant tout des victimes dont le martyr ne saurait plus être cause d'exaltation morale, ni de ferveurs religieuses".¹

La société française n'est apparemment plus réceptrice des leçons de morale qui avaient pourtant fait ses beaux jours et sa reconstruction après la guerre. Mais c'est probablement la morale religieuse qui s'éloigne des Français qui font preuve d'un certain recul vis à vis de l'Eglise et du carcan qu'elle imposait, début d'un détachement de valeurs traditionnelles qui finira avec mai 68. En effet, de nombreux films se sont chargés, ultérieurement de transmettre les valeurs résistantes et n'ont pas été obligatoirement mal accueillis.

A sa sortie, Paris brûle-t-il fut considéré en regard de son rapport à l'histoire, d'une globalité d'événements à peu près réels et, comme La Bataille du Rail, le film fut plutôt regardé comme un documentaire, d'autant la présence de de Gaulle au pouvoir l'attestait et l'officialisait.

"... grâce surtout à René Clément qui a imposé son talent, son expérience et son passé, à une matière riche mais diverse et multiple, qu'il transforma en un album de faits et d'images, en une histoire qui se suit heureusement, comme toutes les belles histoires quand elles sont vraies et bien racontées: l'histoire d'un des plus beaux moments de la France.

Tableau grandiose, s'inspirant honnêtement des faits de la petite et de la grande Histoire. Sans aspects particulièrement cruels, sans complaisance, ce film constitue un beau spectacle."²

L'accent est mis à nouveau sur l'unification des Français et de la résistance qui ont donné à la patrie un de ses plus beaux moments, signe que l'esprit "ancien combattant" qui perpétue l'honneur de la France à travers la guerre, n'est pas mort. Mais l'intérêt était aussi historique; nous savons que les Français s'intéressent à leur histoire, en particulier à travers le cinéma et le rapport au réel n'est alors plus fondamental si le film n'a pour objectif qu'éveiller l'intérêt et que la culture historique est insuffisante pour fournir des éléments de comparaison. Il suffit qu'il raconte une belle histoire.

"Et la vérité historique? Là encore l'indulgence est de mise. Le cinéaste ne pouvait entrer, dans un film destiné à une très large audience, dans le détail des tractations, des discussions. Il ne pouvait que donner un ton, une vue d'ensemble. Il a sans doute exagéré l'importance pratique de la mission du commandant Gallois et n'a montré qu'avec discrétion le peu d'enthousiasme des Américains: il oublie de dire que Leclerc a foncé sur Paris en désobéissant formellement aux ordres de ses chefs alliés.

¹ M.P. Le Franciscain de Bourges. Positif. N°96

² Paris brûle-t-il. Fiche de la centrale Catholique. 1967

Ces réserves faites, Paris brûle-t-il ne sera sans doute pas classé parmi les chefs d'œuvre du cinéma mondial".¹

Et si le *Monde* émet des réserves sur l'engagement un peu tiède des Américains, *Le Figaro* regrette que la résistance, et en particulier le CNR et ses actions ne soient pas plus fortement représentés, prise de position qui n'étonnera personne quand pouvoir et France Libre se confondent.

"il y a surabondance de détails secondaires qui produisent une inégalité dans l'ordre des valeurs et ne démontrent pas toujours leur utilité.

Les scènes où sont évoquées les activités du Conseil national de la Résistance m'ont paru faibles. Simplifiées à l'extrême, pas très bien jouées dans l'ensemble, elles manquent d'émotion. Froides comme un procès-verbal filmé.²

Ce film fut diffusé à la télévision dans un cadre commémoratif en août 1974, pour le trentième anniversaire de la Libération. L'objet film signifie alors un moyen de superposer le temps historique et une temporalité que l'on détermine aussi comme historique, puisque commémorative et qui n'en reste pas moins un temps de réception. De ce temps historique, passé reconstruit en 1966, va donc naître une temporalité que le film marquera de son empreinte, puisque celui-ci ne sera pas vu de façon ordinaire, mais dans l'objectif de construire un temps de recueillement, du souvenir du passé. Considéré alors comme un film documentaire par *Combat*, organe de la résistance, il est chargé d'une mission spécifique et doit servir les intérêts des résistants qui sont à l'honneur.

"Le premier mythe qui devrait être remis en cause, est le rôle du général allemand von Choltitz, présenté souvent comme le sauveur de Paris, sauvetage qu'il aurait opéré par l'amour de l'art. Le général était donc un humaniste? [...] Aidé par ses nombreuses relations, M. Nordling, le consul suédois sert de médiateur dans l'affaire, non pour empêcher la destruction de la ville, mais bien plutôt pour empêcher que cette dernière ne tombe aux mains de la résistance."³

La suite de ce commentaire est consacrée à une représentation anti-gaulliste des événements qui fait revenir au jour les dissensions entre les groupes de résistance, occasion donnée par le film de reparler d'un sujet qui paraissait enfoui depuis que de Gaulle avait quitté le pouvoir.

L'Humanité, quatorze ans plus tard, fait un commentaire de deux pages sur ce film, dans lequel Samuel Lachize essaie de faire la part des éléments qui recouvrent le passé historique et de ceux qui ont essentiellement un objectif politique:

"...Le Cinéaste s'est efforcé de sacrifier le moins possible la vérité historique au spectacle. [...] Mais René Clément s'est entouré d'une série de garanties et notamment d'une documentation sérieuse fournie par les témoins même des événements. [...]

Le peuple, prenant les armes, arrachant les pavés, dressant des barricades, prenant d'assaut les monuments publics, les mairies, sema la panique dans l'état-major nazi. D'autre part, les armées alliées qui avaient choisi de contourner Paris, plutôt que d'y entrer, furent également surprises.

¹ Jean PLANCHAIS. Paris brûle-t-il? Le Monde 26 octobre 1966

² Louis CHAUVET. Paris brûle-t-il? Le Figaro. 25 octobre 1966

³ Catherine GARSON. Pourquoi n'a-t-on pas brûlé Paris? Combat. 18 août 1974

Quant à certains dirigeants gaullistes, leur rôle ne fut pas toujours des plus clairs. En cherchant à négocier une trêve, ils semèrent la confusion parmi les insurgés et permirent à von Choltitz de gagner du temps. Ce qui était son primordial souci. [...] certes, en intégrant très intelligemment des scènes authentiques de la Libération à sa reconstitution, le cinéaste sait, avec bonheur, prouver l'existence du peuple, sans quoi rien n'aurait pu être fait. Mais cela n'apparaît que comme une sorte de rattrapage.

La seconde partie du film comporte des défauts encore plus sérieux. Après avoir montré Rol-Tanguy prendre possession de son quartier général, dans les catacombes, d'où il dirigea les combats... on l'oublie et on laisse seulement la parole et l'action aux soldats de l'armée américaine et de la 2^e D.B. Fabien n'est qu'une silhouette, les civils sont un peu ridiculisés, les barricades, ce phénomène grandiose qui rassembla des milliers et des milliers de participants, hommes, femmes, enfants, vieillards, sont réduites à quelques brèves images. Enfin l'apothéose, comme on pouvait s'y attendre, est aussi gaulliste que possible. Que ce soit ou non le fait de René Clément, il y a là une utilisation de l'histoire qui laisse passer une oreille électoraliste. Ne murmure-t-on pas que c'est l'Elysée qui s'opposa à la reconstitution d'une scène historique: la reddition de von Choltitz à la gare Montparnasse entre les mains du général Leclerc et de Rol-Tanguy?"¹

Ces observations, concernant la place du gaullisme dans ce film historique, ne sont apparues qu'après la disparition de de Gaulle, ce qui peut laisser imaginer qu'une certaine pression avait pu être, en effet, exercée par l'Elysée sur le réalisateur du film. Dans ce cas le film serait chargé d'une idéologie héritée de la résistance, prolongée jusqu'au temps de réalisation et perpétuée par le film, ce qui explique les différents jugements portés sur cette œuvre en fonction des tendances politiques du public. La division de la société entre droite et gauche, tradition héritée de la Révolution, est rappelée lors de la diffusion d'un tel film, divise les Français sur le même schéma que celui qui a divisé les résistants, et cela jusqu'en 1988. Cette association de l'idéologie fictionnelle et des courants politiques provoque une superposition du passé et du présent de réception en même temps qu'un mélange des éléments contenus dans les deux temporalités pour reconstruire une appréhension politisée de l'histoire. Et ce film a commencé à vieillir quand il s'est trouvé dans une temporalité de réception exempte de passions, où seuls apparaissaient des éléments historiques figurés par des objets emblématiques.

Les Patates, en 1969, a suscité des approches très contradictoires, selon le rapport que le public y trouvait à l'histoire. En effet la critique n'était positive que si l'aspect historique dégagé permettait de construire une représentation cohérente avec ce que l'histoire nous avait déjà appris, d'autant que Autant-Lara a toujours été un réalisateur très controversé.

Les Cahiers du Cinéma ne privilégient qu'une seule facette du rapport qu'entretient le film à l'histoire, c'est à dire l'idéologie qu'il contient dans le temps historique, en fait une critique négative:

" On constate aussi que, de cette matière de guerre et d'occupation, il s'exploreréférentiellement deux cas limites. D'une part celui de l'idéalisme, dans lequel c'est au christianisme que se trouve dévolu le rôle de moteur privilégié (en relation

¹ Samuel LACHIZE. C'est le Peuple Parisien qui brûlait... de se libérer! L'Humanité. novembre 1988

avec le Franciscain de Bourges), idéologie qui va finir par se prendre les pieds dans ses propres contradictions, en même temps qu'elle va être le véhicule qui va permettre de transporter, au sein même de la citadelle de l'Histoire le venin de l'ambiguïté. Se posant à cette première ligne, on a, d'autre part, le terrain de l'absolu matérialisme. L'épopée des fonctions ventrales à maintenir contre tous vents et marées de l'Histoire. C'est l'aventure des Patates comme ce fut celle du cochonnet de la Traversée - laquelle fut amputée de sa fin prévue, le producteur ayant refusé que le héros soit fusillé, ce qui établissait un trop grand sacrilège parallèle entre la résistance du ventre et celle de l'esprit (et rappelons que Autant-Lara bat un fort honorable record de censure et caviardages en tous genres).

Résumant, et pour bien clore ce premier temps, nous dirons que les deux phases de ce même geste définissant Autant-Lara comme celui qui joue et se joue de deux Fois du monde occidental: celle en Dieu et celle en l'Histoire, c'est par quoi il définit bien ce que peut être l'actuelle acception de l'athée ou disons (si on le transporte du XVIII^e siècle à nos jours) du libertin. Et si à la ligne de l'Histoire on ajoute celle du sexe, on voit que l'une et l'autre le définissent aussi comme un antipuritain (ce par quoi se définit également, sur les mêmes axes, Kazan) voir Les Régates de San Francisco (resté lui aussi mutilé) ainsi que le Journal I et le Journal II d'une Femme en Blanc.

En ce qui concerne la seule ligne des Patates, Autant-Lara va pousser sa vision "impure" de l'Histoire et s'y vautrer. Quoi qu'il se passe en ce monde, il faut bien que cuisine se fasse (et, de l'ingestion à l'excrétion, c'était aussi un des thèmes de L'Ange Exterminateur de Bunuel), et il n'y aura rien qui soit réduit à ce très commun dénominateur - lequel se trouvera également commun aux occupants qu'aux occupés et aux autres, tous situés dans leur seul rapport avec les nécessités alimentaires. A partir de celles-ci vont s'établir deux clivages: d'une part les gêneurs (le héros énumérant coup sur coup les Allemands, les flics et les douaniers), de l'autre les gênés: le vulgum - tous utilisant au mieux la force ou la ruse pour mettre au point la plus efficace Résistance à la faim. De la même façon sera réduite toute autre grande option à ce commun dénominateur "vivre d'abord" que l'on accepte d'aller travailler en Allemagne, ce sera pour pouvoir mieux manger et envoyer des colis; que l'on refuse, ce sera pour éviter de recevoir des bombes sur la gueule. Et ainsi, de leçons en leçons élémentaires, de basses choses, se tresse le document à ce jour le plus précis (avec Les Honneurs de la Guerre, de Jean Dewever), sur l'esprit de la matérialité de l'occupation. [...]

Or la cohérence de ce niveau se vérifie ici si l'on songe que le seul acte d'hostilité qui s'exerce à l'encontre des Allemands consiste à leur donner la diarrhée (et de les voir se soulager le long du champ de patates semble vouloir suggérer une possible récupération sur l'ennemi de ce qu'il peut représenter d'engrais): tout se passe comme si les ventres- creux ventres-clos du village n'étaient capables de concevoir une revanche que de type alimentaire: mettre en déroute les intestins de l'ennemi (qui vous a infligé une déroute) c'est à dire aussi, substituer tout prosaïquement aux actes héroïques qui consisteraient à lui "ouvrir le ventre " et lui "mettre les tripes au soleil", celui de le faire purement et simplement chier."¹

¹ Michel DELAHAYE. Une tragédie française, Les Patates. Les Cahiers du Cinéma. N° 218

Cette considération à un niveau essentiellement idéologique oblige à une approche déterministe et historique d'un film dont la représentation de l'histoire est d'abord matérialiste, ce qui conduit à démontrer que l'histoire y est vue sous son état le plus dérisoire. Même si l'on tient compte du fait que ce critique n'apprécie pas Autant-Lara, le cinéma historique de la Deuxième Guerre Mondiale avait habitué le public à une communication plus idéologique et héroïque que strictement représentative d'événements ou de faits de société. Et l'éloignement du temps historique amène des représentations plus simples et plus humaines d'événements jugés avec un certain recul, des films qui ne peuvent plus se contenter de construire des héros quand tous les films sont construits sur le même modèle et quand l'histoire commence à parler de collaboration.

En revanche *Jeune Cinéma* ne recherche pas, derrière une situation simple, d'explications philosophiques à la représentation d'une situation de fait qui, certes, ternit l'image héroïque de la France qui voulait que tous les Français soient préoccupés par des considérations politiques:

" Une ficelle un peu grosse, des plaisanteries scatologiques discutables, rappellent en effet fâcheusement la lourdeur des plus mauvais films du cinéaste.

Mais dans Les Patates, Autant-Lara a renoncé à son sérieux commercial, moralisateur ou politique pour renouer avec la truculence de ses meilleures pochades anarchisantes, et un ton tragico-comique qu'il sait manier mieux que quiconque. Autant-Lara excelle à brosser des portraits tour à tour satiriques et chaleureux de toute une petite collectivité rurale sous l'occupation avec ses trafiquants de marché noir, ses profiteurs, ses paysans pleins de victuailles, mais aussi ses jaloux, ses pauvres types, ses lettres anonymes et ses rutabagas. [...]

Autant-Lara essaye, tout en amusant, d'humaniser les clichés héroïques des temps de guerre, réduits à la débrouillardise (le passage de la Ligne de Démarcation) ou à une volonté élémentaire de survie. Mais il est toujours possible de mourir en défendant un champ de pommes de terre et le dramatique reprend donc à la dernière image ses droits."¹

Ici, l'analyse du film semble plus conforme à l'approche sociale du problème, dans le temps de la réception du film. En effet, les représentations qui commençaient à se détacher de l'image héroïque, recherchaient le rapprochement d'une vérité historique que les jeunes générations désiraient connaître au moment où les témoins commençaient à parler. Cette interrogation sur le passé obligeait donc à la construction d'une autre image que celle du héros qui devenait de moins en moins crédible. L'histoire commençait à se construire et le cinéma ne pouvait pas aller contre cette nouvelle conception d'un passé historique qui s'éloignait et que la découverte des archives et des témoignages attestait à un autre niveau.

La même année, *Le Chagrin et la Pitié* contribue au bouleversement de l'image héroïque de la France et de la résistance en montrant l'autre face du pays à travers la collaboration. Malgré des accueils nuancés, ce film a soulevé des controverses et fut à l'origine de scandales et de censures de la part de ceux qui refusèrent cette nouvelle image de la France:

" Il convient de marquer certaines limites au propos du film de Marcel Ophuls. Bien entendu, il est tout à fait légitime qu'on n'y parle pas de cartes d'alimentation,

¹ René PREDAL. Les Patates de Claude Autant-Lara. *Jeune Cinéma* n° 43

*de vélo-taxis ou de semelles de bois. Ni même de Monseigneur Mayol de Luppé. Il est déjà plus significatif d'une forme d'auto-censure (on ne peut pas TOUT mettre, mais justement, il fallait couper ça ou ça) de noter deux manques: d'abord quasi rien sur la Gestapo locale, sauf une allusion du capitaine allemand. Ensuite, un "blanc étonnant sur la bataille du Mont Mouchet, où fut détruite une grande partie du maquis commandé par Gaspar: cela va si loin que c'est seulement par ce que disent les Anglais que nous entendrons prononcer le nom du Mont Mouchet! Peut-être ce souvenir inspire -t-il certains mots des maquisards, déplorant l'absence d'officiers, d'encadrement... "*¹

*"L'intérêt évident de Le Chagrin et la Pitié ne vient pas a priori de son option politique de base. Celle-ci transparaît bien clairement, et ne prétend nullement être révolutionnaire; elle se situe dans la zone d'un solide libéralisme européen, et son idéal doit être du côté du parlementarisme anglais. L'intérêt réside bien plutôt, comme l'écrit Louis Seguin dans ce portrait de la bourgeoisie par elle-même, avec ses zones sombres, ses grands hommes politiques. Et quand Seguin écrit: **Rien dans tout ceci qui relève, malgré l'apparence, des superstitions propres au cinéma-vérité, de ce miracle en direct où le réel viendrait à se livrer dans sa naïveté splendide, où le secret des êtres apparaîtrait à nu et leur geste dans la pureté de sa nature. La révélation est ici le fruit de l'artifice, Seguin a bien raison.**"*²

Déclaration de Ophuls: *" le but du film n'était pas de confirmer ou d'invalides des faits comme le nombre de résistants en France, ni même de porter témoignage là-dessus: nous n'avons pas du tout voulu faire un film historique, car tout ce dont témoigne le film en ce domaine est archi-connu. Il aurait peut-être pris cette dimension-là s'il était passé à l'ORTF devant l'immense public des gens qui ne sont pas informés parce qu'ils ne lisent pas d'ouvrages historiques, mais ce n'était pas notre intention d'aller en ce sens parce que nous pensions que cela n'avait pas d'intérêt véritable. Par contre, quand vous me demandez si on cherchait des explications pour les prises de position et pour les actes des gens, je vous réponds: oui, mais avec l'arrière-pensée qu'une explication qui est valable pour l'un ne l'est pas pour l'autre. C'est peut-être parce que j'ai un tempérament et des idées de pluraliste et d'individualiste. "*³

Il est évident que, si ce film avait été diffusé par la télévision, il aurait perturbé des milliers de familles qui n'avaient pas envie d'être interrogées sur leur conduite pendant l'Occupation et que ce film, qui va à l'encontre de la mythologie gaulliste qui a été refaçonée par le pouvoir en place, puisque l'absence de de Gaulle dans le film exclut le phénomène gaulliste comme moteur de la résistance, remet en question tous les fondements de la résistance. Et si le phénomène de la collaboration était connu, cette présentation de la France, de sa bourgeoisie et de ses politiques en particulier, était précisément incongrue à cette époque. Nous ne pouvons donc que constater le refus de la part de la société de 1969 de se voir renvoyer son passé, dépourvu de l'image qui en avait été construite jusqu'ici.

¹ Paul-Louis THIRARD. *Le Chagrin et la Pitié*. Positif n° 128. 1969

² Jean-Paul COTOR. Entretien avec Marcel Ophuls. Positif n° 128. 1969

³ Idem

" [...] les rares fois où des interviewés ébauchent un semblant d'analyse politique de ce dont il est question, leur discours est délibérément anecdotisé: ainsi, l'espion anglais, après avoir annoncé en substance que la Résistance comptait plus de prolétaires que de bourgeois parce que ceux-ci avaient plus à perdre, est discrédité par son aveu d'homosexualité, et de liaison avec un capitaine allemand. Aussi la question de l'appartenance sociale des Résistants se résorbe-t-elle peu après dans le discours de type Ancien-Combattant: il y avait des résistants et ceux qui prétendaient l'être.

On doit dès lors se poser la question: à quoi sert, pour le film, cette série d'ambiguïtés, de refoulements et de non-dits? C'est sans conteste à la thèse, dont le film est le ressassement, d'un aveuglement général: à réduire le corpus des interviewés aux bourgeois et petits-bourgeois, on ne fait rien d'autre que choisir ceux pour qui l'aveuglement est un effet idéologique de leur être-de-classe. Aussi le Chagrin et la Pitié n'est-il possible que parce qu'il n'y est pas question d'ouvriers, de bourgeois et de petits-bourgeois, mais de gens dont l'insertion dans une situation historique est décrite en termes de sentiments. L'aveuglement en question est donc toujours donné comme étonnant (navrant ou grotesque), comme si la fin de la guerre était sous-entendue avoir pu être en même temps la fin des illusions, ce que le film entend réfuter."¹

Ce refoulement généré par le film tient probablement en partie à sa forme et de l'idéologie qu'elle construit indépendamment de celle qu'elle veut montrer, mais il est évident que la société de cette époque, alors que de Gaulle au pouvoir est encore garant de l'image héroïque de la résistance, n'est pas prête à être mise au pied du mur, même si la collaboration est un phénomène qui ne lui est pas inconnu. La réception de ce film est du même ordre que celle des Patates, considéré comme trop matérialiste alors que le temps historique devait être marqué des idéologies fortes du combat pour la liberté. Les idéologies qui émanent de celui-ci sont encore en décalage, dans ce temps de réception, avec celles du passé historique qui ont été entretenues par la société, le pouvoir et l'histoire. Le cinéma, jusqu'alors soumis à l'histoire, a des difficultés pour tenter d'obtenir son indépendance.

Trois ans plus tard, Français, si vous saviez, construit sur un modèle semblable à celui du Chagrin et de la Pitié, , attaque plus directement encore la société du temps historique, qui est toujours la même dans le temps de réalisation, même si elle a évolué, d'une part parce qu'il ne réduit pas la représentation de l'histoire à celle de Clermont-Ferrand, mais aussi parce qu'il met davantage en cause le comportement et la lâcheté de cette société face à son histoire. Ce film ne produit pourtant pas le même effet que celui de Ophüls qui constitua un tournant dans l'histoire du cinéma historique de la Deuxième Guerre Mondiale. Il est vrai, qu'entre temps, mai 68 avait changé les points de vue et refoulé le passé comme modèle, le départ de de Gaulle avait aussi accru la liberté d'expression des historiens pour une construction d'une histoire plus proche des hommes, rapidement suivie par le cinéma:

" Ce qui unifie les différents éléments hétérogènes que sont les grands événements qui ont secoué notre formation sociale depuis le début du siècle, ce qui recompose l'unité et l'homogénéité des différents éléments, c'est la conception de l'histoire et de la politique des auteurs du film, c'est leur discours sur l'histoire qui

¹ Pierre BAUDRY. Le Chagrin et la Pitié. Cahiers du Cinéma n°231. 1969

modèle, qui canalise le discours de l'histoire. il faut noter cette différence: d'une coupe verticale dans la chaîne historique (*Le Chagrin et la Pitié: la résistance à Clermont-Ferrand*), on est passé à une coupe horizontale: c'est l'histoire que le film prétend analyser, l'histoire à travers la morale politique. [...]

Pour Harris et Sédouy, les masses n'ont pas le sens de l'histoire; tout au plus, en les interviewant, arrive-t-on à recréer une époque, une ambiance, ou, à la limite, à comprendre un événement, mais jamais à saisir réellement le sens de l'histoire. entre la légitimité d'un Pétain ou celle d'un de Gaulle, il ne semble pas qu'il y ait tellement de différences pour les auteurs. Il y a même une continuité, puisque ce sont les mêmes gens qui portèrent au pouvoir les deux "grands hommes", et dans les deux cas, de la même manière: en baissant les bras, en déléguant leur pouvoir. Ravanel est là pour témoigner: bien que le chef de la résistance des F.F.I dans la région de Toulouse, donc placé dans le mouvement historique et politique, il se voit dépossédé de sa part de légitimité politique par un de Gaulle ambitieux et intransigeant, supportant mal l'utopisme des jeunes résistants.[...]

Le discours des auteurs sur l'histoire, exposé dans le montage des documents, est mis en jeu dans l'interview des personnages: il s'agit de faire coïncider l'histoire réelle avec la conscience qu'en ont aujourd'hui les personnages qui ont été directement partie prenante dans le cours des événements. On doit se demander s'il est possible de filmer l'histoire, de faire un film sur la vie politique française sans qu'elle se résume à celle des grands hommes qui en ont été les porte-parole depuis un demi-siècle. [...] Le film de Harris et Sédouy reproduit la conception bourgeoise des masses et du couple citoyens/Etat; les masses, ce sont les Français, sans distinction de classes ou bien, des distinctions sociologiques bourgeoises. ¹

Ce film a connu un véritable succès, bien qu'il ne semble pas avoir déchaîné les mêmes passions au moment de sa sortie que le film de Ophuls, et pourtant la mise en évidence de la responsabilité des masses devait davantage toucher le peuple; il est vrai que les événements récents de 68, la jouissance de libertés nouvelles et le développement de la consommation préoccupaient les Français, davantage peut-être que leur histoire. Dans cette critique, Toubiana met l'accent sur la soumission du cinéma à l'histoire, une des raisons pour lesquelles le film n'a pas choqué, alors que *Le Chagrin et la Pitié* disait ce que l'histoire ne révélait que timidement.

Mais la construction du film lui-même explique aussi le succès du film, car, derrière un point de vue de la société peu complaisant, le montage qui fait correspondre le temps historique et le temps de réalisation, amène les témoins à produire, dans le temps de réalisation, un discours qui se rapporte au temps historique, la superposition constituant des contradictions qui sont manipulées dans le sens qui arrange le public auquel le film est destiné:

" Car le succès de la trilogie a plusieurs raisons. Et s'il est vrai qu'il s'inscrit dans le retour en force sur les écrans français de l'idéologie petite-bourgeoise (dans sa version poujadisante) il ne faut pas minimiser le travail des auteurs. Ils ont su couler leur vieille camelote dans des formes modernes qui tiennent compte des acquis et des mutations des quinze dernières années de cinéma en les faisant servir leur projet: les problèmes du référent, de l'enquête et du montage.

¹ Serge TOUBIANA. Critiques: Français, si vous saviez! Cahiers du Cinéma. N° 245;246. 1972

Ce sont des problèmes avec lesquels tout cinéaste aujourd'hui doit se mesurer pour peu qu'il veuille que son film intervienne. Disons grossièrement que le référent, c'est la manière dont est pensé le rapport du film à la vérité, l'enquête est le moyen de déboucher sur la vérité, le montage un moyen de la provoquer. Mais de quelle vérité s'agit-il? La petite bourgeoisie, celle qui exige toujours plus de vérité ("faire la lumière sur) exige en même temps toujours moins de contradictions. Pour elle la vérité c'est cela, la résorption des contradictions. Contradictions entre les hommes, contradictions à l'intérieur de chaque homme. Si les hommes ont une idée fixe (les Français, par exemple, cherchent un père), chaque homme doit bien avoir, lui aussi, son idée fixe. Une idée à laquelle il est fidèle. Voilà "vérité" que cherchent Harris et Sédouy, voilà la recherche qui commande à leur travail, à leur méthode.

Prenons un moment où cette méthode est facile à cerner. Lorsqu'ils essaient de faire dire à Benoît-Frachon (ou à Duclos) la même chose qu'en 1936, que font-ils? Ils résolvent à leur manière le problème du référent: au lieu de rapporter chaque discours à la situation concrète, historique, dans laquelle il est produit, ils rapportent le second au premier. La mise en présence des deux fragments permet le court-circuitage de toute analyse politique: c'est le jeu bien connu d'un miroir qui reflète un autre miroir. Comme si le fait qu'un homme se contredise à trente ans d'intervalle pouvait apprendre quoi que ce soit sur ce qui est réellement en jeu dans cette contradiction!"¹

Cette construction temporelle où les temporalités s'entremêlent, se confondent, exercent un va et vient entre passé historique et présent de la réalisation, passé des personnes et présent des personnages, construit en effet une signification qui permet aux auteurs du film de favoriser l'idéologie qu'attend la société du temps de réception, tout en donnant l'impression de s'être adapté à l'évolution temporelle, procédé qui fonctionne à toutes les époques.

Mais le danger de la présence à l'écran de personnes comme Me Isorni ou Antoine Argoud est tout de même soulevé, ce qui montre qu'il est encore difficile de donner la parole aux témoins de la collaboration sans choquer une partie de la société:

"Deux reproches contradictoires ont été formulés: ce film permet trop complaisamment de s'exprimer à des témoins aussi "suspects" que Jacques Isorni ou Antoine Argoud par exemple... les effets artificiels de montage - faux dialogue Frachon-Belin, bilans de foule parallèles Pétain-De Gaulle, montage analogique du type Benoîte Groult qui enlève ses lunettes, mannequin mettant les siennes... - sont par trop envahissants et faciles. Bref, dans un cas, on reproche aux auteurs de laisser dangereusement s'exprimer une opinion, un point de vue, dans l'autre de fausser trop artificiellement les éléments de témoignages et de documents qu'ils ont recueillis.

Tout film de montage est par définition le produit d'un équilibre entre deux pôles limites et inaccessibles: le pur document objectif et la position la plus subjective débarrassée de toute information. Dans un film de huit heures, les témoins interrogés répondent longuement, plus longuement que dans Le Chagrin et la Pitié. Il est exact qu'ils ont alors la chance de déjouer plus facilement les pièges de

¹ Serge DANEY. Critiques. Français, si vous saviez... Cahiers du Cinéma n°245;246. 1972

l'interview. Là où un Chambrun semblait dans le ridicule de quelques questions insidieuses et d'une prise de vue peu flatteuse, Isorni ou Argoud, en effet, prennent le temps d'exprimer leurs sentiments et à la limite, pourquoi pas? De convaincre certains spectateurs. Il en va du reste de même pour les Teitgen, Soustelle, Tillon, Duclos, Mendès, Boutang etc... Le danger est alors évident, et il n'est pas sûr que Français, si vous saviez... y échappe: chaque témoignage, de par son importance, peut prendre une valeur autonome. Le film éclate en une série d'épisodes, de rencontres inégalement attachantes. Par rapport au Chagrin et à la Pitié encore, il se délace alors vers une moins grande subjectivité. L'intervention des auteurs est moins nette en ce qui concerne la conduite des entretiens et même la ligne directrice du film. "¹

Le film est alors considéré comme un espace plus ou moins public où chacun peut faire sa campagne idéologique et continuer à développer et à communiquer des opinions du temps historique, remodelées pour s'adapter au temps de réception et influencer un public nouveau. A ce titre, il ne serait plus que la prolongation de l'histoire, recherchée par la société dans le cadre de sa construction identitaire. Et, comme si le critique avait peur de commettre un péché de "lèse- démocratie", après avoir admis qu'une possibilité de propagande était offerte à Isorni ou Argoud, il fait tout de suite le pendant avec les anciens chefs de la résistance. Le politiquement correct est donc respecté, mais nous pouvons constater qu'il est malgré tout difficile, en 1972, de laisser la parole aux représentants de la collaboration.

De plus ce film, de par son titre d'abord, renvoie la responsabilité de notre passé sur les hommes politiques et dirigeants, oubliant qu'un peuple, en démocratie, n'a que le gouvernement qu'il mérite et qu'il en entièrement responsable. Français, si vous saviez pose donc le problème de la démocratie, en même temps que celui de l'histoire et de la relation qu'elle construit entre passé et présent. Quelques semaines après la sortie du film, Téléràma posait certains problèmes relatifs à la place du film en 1972, questions qui se posent encore aujourd'hui:

" Il paraît aussi que l'expérience des autres ne sert à rien. Et j'ai peur en voyant comment sont exposées les erreurs de nos pères. J'ai tout d'abord pensé: " fallait-il être demeuré pour ne pas voir ce qui se passait en 1938, en 1945 et en 1958!" Mais pourquoi serions-nous plus intelligents, plus honnêtes et plus lucides que nos ancêtres? Et je me demande vers quelle catastrophe nous allons sans nous en rendre compte!"²

En recueillant pendant qu'il en est encore temps les témoignages de ceux qui ont vécu notre récente Histoire, les trois films Français, si vous saviez... accumulent des documents qui seront aussi utiles aux historiens futurs que les chroniques écrites des siècles passés pour les historiens d'aujourd'hui. Mais aucune chronique isolée ne suffit pour faire l'Histoire d'une époque. Le rôle des historiens est justement de faire la critique des témoignages, de les confronter aux faits, de les comparer à d'autres témoignages qui les contredisent ou les rectifient. Ce souci n'apparaît jamais dans les films d'Harris et de Sédouy. Le choix des témoins et, à l'intérieur de chaque témoignage, le choix des déclarations conservées et leur montage, obéissent à une volonté très précise: retenir seulement et mettre en valeur ce qui contredit la

¹ Frédéric VITOUX. Français, si vous saviez... une confuse entreprise de démolition. Positif n° 152;153. 1972

² Philippe GIGNOUX. Les erreurs de nos pères? Téléràma. N° 1207. 1972

version généralement admise. L'anticonformisme est ici la règle. Une règle qui ressemble beaucoup à celle des journalistes en quête de reportages à sensation. Il serait grave qu'on prenne ces films pour l'Histoire vraie de notre époque, alors qu'il s'agit d'une polémique permanente. Mais le point de vue qu'on attaque n'est jamais défendu ni même représenté dans le film. C'est un procès où on ne donne jamais la parole à la défense. "¹

"Je ne conteste pas les analyses d'Alain Rémond et Jean-Louis Tallenay. Je fais les mêmes réserves sur ces trois films... Pourtant ce Français, si vous saviez... est un film passionnant. Il coupe les jambes et il dérange, mais il nous force à nous interroger sur nous-mêmes.

J'aime aussi que l'on m'apprenne l'histoire d'une façon si vivante, en dévoilant certains faits qui ne figurent pas dans les manuels d'histoire. j'aime que l'on rétablisse l'équilibre: il y a un abîme entre ce film et le portrait de de Gaulle par Michel Droit, diffusé récemment à la télévision.

L'Histoire de France officielle n'est jamais que l'Histoire que l'on veut bien nous dire. Harris et de Sédouy la racontent à leur manière, en faisant des impasses. Leur "histoire parallèle" doit s'avouer incomplète et orientée. Mais on peut recevoir ce film sans prendre les thèses des auteurs comme paroles d'Évangile. Le public, adulte, doit savoir faire la part des choses, voire faire œuvre d'historien. si l'on craint qu'il se laisse abuser, n'affiche-t-on pas alors pour lui le même mépris que les auteurs du film?

Je crois que voir ce film est, pour chaque citoyen français, un devoir civique."²

Ces différentes façons d'appréhender le film renvoient les problèmes posés en vue de la constitution de l'histoire, qui, depuis 1929, avec la Revue des Annales, provoquait des clivages chez les historiens. L'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale est en effet le premier événement historique important dont la constitution se voit confrontée à la reconstruction de narrations situées à la frontière entre mémoire et histoire, au point où la mémoire devient histoire et où le cinéma commence à être considéré comme objet d'histoire. Ces trois critiques considèrent le film à différents niveaux temporels et lui confèrent alors plusieurs fonctions: il prend en compte le passé, afin de projeter les erreurs commises vers l'avenir pour que le citoyen puisse en tirer profit, il fait le procès de la démocratie dans le présent de réalisation et projette le présent de réalisation dans son avenir comme source de culture, d'histoire et de citoyenneté. La réception du film historique interroge une société en pleine reconstruction, qui après les bouleversements de 68, cherche un moyen plus moderne d'appréhender son passé et son histoire pour déterminer son présent et son avenir.

Le Train est considéré, en 1973, par les critiques, d'abord comme une peinture romanesque qui a pris pour cadre l'exode et l'utilisation de ce temps historique a pour objectif de soutenir la dramaturgie:

" Dans Le Train, le fait divers à la Simenon a pour toile de fond - remarquablement reconstituée: scènes de foule, transports incertains, avions allemands qui mitraillent, civils en désarroi dans la déroute militaire, liaison convaincante des images-spectacles avec des actualités de l'époque - une réalité

¹ Jean-Louis TALLENAY. Démocratie? Connais pas. Télérama n° 1207. 1972

² Jean-Luc DROUIN. Voir ce film est un devoir civique. Télérama. N° 1207. 1972

*historique renforçant l'intensité romanesque de cette brève rencontre. Anna aurait pu être n'importe quelle jolie fille perdue dans l'exode. Mais non! C'est une juive allemande qui fuit les nazis, et, du coup, l'amour fou de Julien prend une dimension exemplaire."*¹

En effet, le temps historique fournit le personnage de Anna, juive allemande qui fuit devant le nazisme et permet la construction du dénouement; il est évident que la temporalité supporte le récit et que la forme du film et son esthétisme en dépendent; c'est au sujet du reflet donné par ce passé historique que les critiques divergent:

*" Mises à part les suppositions que peut inspirer un rapport d'âmes circonstanciel tenu profondément secret pour des motifs de pudeur, il ne se passe à peu près rien. Menus incidents de parcours. Un début de bagarre.[...] Des avions passent, crachent leur mitraille. On fait la queue pour avoir de l'eau potable. [...] Quant aux amants virtuels, la pudeur mentionnée plus haut les rend inexpressifs à jamais. Ils se regardent curieusement. Aucun de leurs traits ne bouge.[...] Petit rebondissement final. L'intérêt perce, luit quelques secondes et s'efface. le film, hélas, a déjà sombré dans l'indifférence"*².

" Le tableau que donne Granier-Deferre de la France bouleversée par la défaite est d'autant plus impressionnant qu'il est vigoureusement dépourvu d'esprit démagogique et de rancœur. La reconstitution de l'exode s'appuie sur des bandes d'actualités qui, adroitement intégrées au montage, renforcent la puissance d'évocation. [...]

Ces images font mal car elles montrent une nation privée de conscience et d'orgueil, abandonnée à ses instincts les plus lâches: scènes de pillage, ruée sur le gros rouge et le saucisson, rengaines démoralisantes, parfois contrariées par les attaques fulgurantes et meurtrières des Stuka.

*Dans ces conditions doublement atroces, le bonheur de Julien et d'Anna acquiert une sorte de dignité intemporelle."*³

*L'Humanité voit d'une part l'ouvrage de Simenon, "qui fait une large place à l'ambiguïté, à la peur des personnages qui en sont les tristes, les malheureux héros [...] tributaires d'événements qui les dépassent", d'autre part le film dans lequel " La tentation de lâcheté révèle alors un courage grand"*⁴

*Minute affirme que Anna était "une Allemande demi-juive" et que Julien était "tout le contraire d'un héros"*⁵

En considérant ces différentes observations, on a l'impression que chacun peut trouver ce qu'il y cherche: le romantisme et le thème de l'amour impossible sans tenir compte de l'environnement historique, une représentation de conditions sociales dans le temps historique, renforcée par la liaison amoureuse, des anti-héros. Et si *L'Humanité* y retrouve le courage des résistants du peuple, des anonymes dont le rôle fut essentiel dans la résistance communiste et juive, en particulier, *Minute* a transformé Anna en *demi-juive* et Julien en anti-héros, ce qui donne à penser que l'ancrage traditionnel de la résistance dans les différents milieux politiques est

¹ Jacques SICLIER. Le Train. Le Monde . 7 novembre 1973

² Louis CHAUVET. Le Train. Le Figaro ; 5 novembre 1973

³ Michel MARMIN. Le Train. Valeurs Actuelles. 5 novembre 1973

⁴ François MAURIN. C'était en mai 40.. Le Train. L'Humanité. 31 octobre 1973

⁵ Le Train, ne le ratez pas. Minute. 14-20 novembre 1973

toujours le même que dans le temps historique et que l'extension de l'extrême droite à cette époque exige le refoulement des valeurs résistantes.

Judith Therpauve se démarque des films dont le récit se passe dans le passé historique; ici le temps historique sert de caution au temps de réalisation et permet d'accentuer le problème de la liberté de la presse en 1978, livrée aux mains de multinationales. Le temps de réception véhicule donc l'idéologie contenue dans le film et le journal, émanation de la résistance, construit une prolongation du temps historique dans le temps de réception et le film fonctionne sur ce décalage temporel:

" Judith Therpauve est un film unanimement désespéré. [...] Seule Judith se bat. Au nom de son passé, peut-être, mais plus encore pour nier son présent: c'est parce qu'elle ne supporte pas le spectacle de ses enfants qu'elle accepte la mission dont ses vieux camarades de réseau veulent la charger, et elle sait bien qu'elle part battue"¹

" Judith Therpauve vit dans le refus de son passé parce que son passé, précisément, pèse trop sur sa vie présente. [...] Patrice Chéreau n'évoque pas directement ce passé obsédant et nous n'en découvrirons qu'une infime partie. Pas de nostalgies, donc, d'anciens combattants de la Résistance. Chéreau ne s'intéresse pas non plus aux magouillages politiques que le cinéma français montre avec tant de complaisance ces temps-ci."²

Mais aussi, par association à l'image du journal, la résistance devient symbole de la liberté de la presse et inversement, stéréotype ancré dans la mémoire grâce aux représentations de la résistance intellectuelle. Et ce passé douloureux contribue à la désespérance renvoyée par le film, qui constitue le miroir de la société du temps de réception. Et le combat de Judith est aussi celui des années 78, qui voit se développer l'empire Hersant et s'exprimer les intellectuels de l'extrême droite montante à travers une certaine presse:

" Un journal qui meurt, c'est un gros morceau de liberté qui disparaît. Un journal qui est livré pieds et poings liés à des gens uniquement intéressés par l'argent qu'il peut rapporter, c'est aussi un gros morceau de liberté qui s'envole. La Libre République, grand quotidien régional issu de la Résistance, est mis en face de ce choix. [...] Ce sujet, tout à fait d'actualité, permet à Simone Signoret de mettre en œuvre ses magnifiques talents de comédienne. Il nous fait pénétrer dans le labyrinthe technique et intellectuel d'un grand journal régional. Lorsqu'on connaît cet univers, on déniche dans le film quelques naïvetés. Il n'empêche que le combat perdu de Judith Therpauve mérite le respect".³

Le Monde dit que *"l'histoire que Chéreau nous raconte est une histoire d'aujourd'hui"*⁴

" On connaît les méthodes de Robert Hersant. On sait comment ce chacal de presse, convoitant un journal, guette sa proie, met la patte dessus et n'en fait qu'une bouchée.

Une voracité analogue sert ici de point de départ. Tel Robert Hersant s'appropriant naguère Paris-Normandie, un affairiste politicard veut s'emparer de

¹ Jean-Pierre JEANCOLAS. Judith Therpauve. Un but marqué à l'extérieur compte double. Positif n°213

² René CARTON. Judith Therpauve, une tragédie antique. Le Point Document non daté.

³ Jean MAZENQ. Judith Therpauve. La Vie ; 19-25 octobre 1978

⁴ Jacques SAUVAGEOT. L'illusion tenace. Octobre 1978

*La Libre République issu de la résistance. Des actionnaires refusent son argent. [...] l'affrontement entre cette dame et le fauve à l'affût devrait passionner. Mais le film, étirant ou compliquant des épisodes secondaires se perd en digressions. Avec un pareil scénario, mieux vaut entrer dans le vif du sujet et s'y maintenir. "*¹

*"Il ne s'agit pas là d'une lutte arbitraire, mais d'un problème parfaitement à l'ordre du jour. On sait que la presse écrite est largement déficitaire et que les requins de la finance guettent leurs proies à bout de force, les unes après les autres".*²

*"On dira que Judith Therpauve est un film désespérant. Les témoins qui ont vécu le drame de Paris-Normandie et ceux qui ont suivi peuvent ajouter que ce film noir se situe par bien des aspects en deçà de ce qu'a été la réalité. "*³

La presse de 1978 met à profit la double temporalité, constituée du temps historique et du temps de réalisation du film pour régler ses comptes avec les protagonistes du temps de réception. Le film devient alors objet du réel, moyen de revendication et toutes les critiques sont unanimes pour y voir d'abord le problème Hersant avant de considérer le récit fictionnel et la fiction devient réalité par glissement d'un récit sur un fait réel. Dans tous les commentaires que nous avons pu analyser, le temps historique tient peu de place, mais la résistance y retrouve toute son aura comme caution de la liberté et de la défense du droit d'expression, quelle que soit la tendance des journaux, même si le phénomène est légèrement plus accentué dans les journaux de gauche.

Et si les revues spécialisées affichent moins de mordant face aux problèmes réels de la presse de 1978, il n'en reste pas moins qu'ils mettent davantage l'accent sur le problème posé par le récit que sur la structure du film:

*"Chéreau approche une réalité sociale: les derniers soubresauts et l'étouffement d'un grand journal provincial issu de la résistance, coulé (racheté) par la réaction. La Libre République a été financée et dirigée au lendemain de la guerre par un groupe de combattants. Aujourd'hui l'empire Hersant du lieu gagne du terrain, certains actionnaires ont commencé à revendre leurs parts, les autres s'inquiètent. [...] Mais Judith Therpauve n'est pas, n'est pas seulement, un plaidoyer pour la liberté de la presse, c'est la description tragique de l'agonie d'une presse libre. [...] ce n'est pas du courage, j'avais cru avoir de bonnes raisons, dira Judith. Judith Therpauve, tiré du sein de son exil, de ses rosiers, dernières épines, ne rompra pas le fer au nom d'un idéal - ainsi que l'entendaient ses vieux camarades. Non: elle se fait l'agent de décision, dans l'œuvre orchestrée d'une dernière pratique, humaniste-tragique. Elle se formalise du scandale. La structure tragique s'investit ainsi d'autres valeurs, d'autres raisons. Et le sens héroïque lui-même se socialise, en demeurant: parce que c'est tragique, ça l'est. "*⁴

La part de tragique contenue à la fois dans la forme et dans le fond est mise ici au service de la mort de la liberté de la presse et se déplace du temps au temps de réalisation et de réception.

¹ Jean-Paul GROUSSET. Voyons les choses de la presse. Le Canard Enchaîné. 6 octobre 1978

² Deuxième film de Chéreau avec Signoret. Le Quotidien de Paris. 13 octobre 1978

³ Denis PERRIER-DAVILLE. A propos de Judith Therpauve. Le Nouvel Observateur. 16 octobre 1978

⁴ Pierre- Antoine FABRE. Judith Therpauve. Ecran n°74

La liaison que tente d'assurer A nous la Victoire entre le temps historique et le temps de réception à l'aide d'associations métaphoriques ne fait pas l'unanimité de la critique. Artificielle et peu crédible, la confusion entre sport et guerre, entre règles du jeu et règles de l'honneur n'a pas réussi à construire un récit capable de passionner le public de 1980; nous n'avons d'ailleurs trouvé que peu de commentaires sur ce film.

"Qu'est-il arrivé à John Huston? Lui qui a toujours su faire montre d'un humour féroce nous livre, en fin de carrière, un film constamment ridicule à force de sérieux. Qu'on ne nous parle pas de vieillissement: il y a deux ans avec Le Malin, il nous avait offert un film grave et superbe.

On ne nous fera jamais croire qu'il ait pu s'intéresser une seule seconde à une histoire aussi incroyable, pétrie de péripéties involontairement comiques.

Les séquences de football, pour qui s'intéresse à ce sport, sont filmées en dépit du bon sens et la direction d'acteurs est inexistante. Il ne craint pas les invraisemblances: par exemple son grand international est Michaël Caine (qui a aujourd'hui 48 ans) dont la caractéristique principale est une brioche replète, assez incompatible avec l'exercice du football au plus haut niveau.

Film de producteur, Vers la Victoire risque de déplaire à tout le monde: aux amateurs de cinéma comme aux fans de foot. Comme me le disait un ami à la sortie de la projection, il risque de n'attirer que trois tondeuses... et un pelé."¹

En dehors de l'esthétique et de la construction du film, le choix des éléments dont la superposition temporelle doit créer une représentation du passé dans le présent de réception ne remplit pas la fonction qui lui était attribuée: en effet la représentation du match de football est invraisemblable dans le temps historique et ne correspond pas non plus à l'image de ce sport en 1980; donc, au lieu d'actualiser le temps historique, elle construit une relation atemporelle dans laquelle le foot n'a plus d'existence représentative, ce qui entraîne le manque de compréhension et l'échec partiel du récit.

Il ne faut pas chercher, dans l'œuvre de Fuller et dans The big Red One, en particulier, une représentation de la réalité, ce qui amène les critiques à considérer davantage le style spécifique du réalisateur et la construction de représentations allégoriques qu'un éventuel rapport au réel.

" On sent une construction de fer: quatre jeunes patrouilleurs et leur sergent - qui revit en 1945, scène pour scène, les drames qui l'ont marqué en 1918 - participent à tous les débarquements, aux expéditions les plus périlleuses et en réchappent, non pas par hollywoodisme, mais parce qu'ils sont le symbole des survivants, c'est à dire des seuls vainqueurs. D'autre part, en épi sur cette construction, surgit une mosaïque de notations où la violence, la poésie, le burlesque, l'étrange explosent dans le désordre avec l'imprévisible fourmillement de la vie.

Fuller excelle dans les petites choses qui font les grands films. Lui seul sait montrer un canon lourd qui tire sournoisement par une fenêtre ornée de fleurs tandis que des paysannes vaquent au-devant pour donner le change. Lui seul peut conter aujourd'hui l'histoire rossellinienne du petit garçon déporté qui meurt de bonheur le jour de sa libération, ou celle du gamin sicilien qui échange un

¹ P.M. A nous la Victoire. Télérama. N° 1655. 30 septembre 1981

renseignement contre un cercueil capitonné pour sa mère. Comme il ne craint rien, Fuller se permet des moments de délire, dignes de ses grands films des années cinquante: le massacre dans un asile d'aliénés où l'hystérie de l'action ne permet plus de distinguer les fous des autres est un assez bel exemple du gongorisme fullerien.

Les irréductibles diront que la richesse d'invention dans les détails prouve le manque de crédibilité de l'ensemble. Fuller serait le premier à leur donner raison. Il considère le film de guerre comme impossible à réaliser puisque le spectateur ne subit pas l'expérience du danger. Il dénonce l'immoralité de ce spectacle où l'image du péril couru par autrui n'entraîne aucune responsabilité des voyeurs. ¹

Cet ensemble de " petites choses " juxtaposées construisent une représentation qui se situe sur deux temporalités historiques, 1918 et 1945 auxquelles s'ajoute une forme de non-temps qui découle de l'abstraction construite par une relation spatio-temporelle tronquée. Soit le film est envisagé, comme ici, sous la forme d'éléments distincts, significatifs isolément, soit il peut être vu sous une forme globale dans laquelle la construction de sens ne peut être que subjective. Il est évident que le manque d'éléments figuratifs déconcerte le public et que les critiques sont très divergentes quant à l'interprétation du film et que la plupart consacrent de nombreuses lignes aux déclarations de Fuller, ce qui évite une prise de position aléatoire.

" Ce n'est pas une fresque du type *Le Jour le plus Long*, mais un album de photos. Des photos qui négligent l'ensemble, pour ne cadrer que les détails. Le jour J. par exemple se réduit, pour Fuller, aux incroyables difficultés rencontrées par ces patrouilleurs pour ouvrir une brèche dans un lacis de fils de fer barbelés. Seuls éléments figuratifs de la plus vaste opération de débarquement de tous les temps: une péniche qui brûle doucement à quelques encablures de la plage, un pan de falaise, le fil de fer, une poignée d'hommes. De même en ce qui concerne la libération de la Belgique, nous ne verrons que la prise d'un asile de fous ²

Le Monde y voit une narration intimiste de l'histoire et *La Vie* un hommage aux armées alliées: "On ne remerciera jamais assez les armées alliées qui ont aidé l'Europe à se libérer" ³.

Ce film déconcertant trouve un accueil très diversifié et ces observations nous montrent qu'il est impossible de le considérer d'emblée comme un film sur la Deuxième Guerre Mondiale; il s'appuie obligatoirement sur le savoir du spectateur, ne serait-ce qu'à cause de la confusion des temporalités entre les deux guerres. Il est prétexte à la glorification des Alliés et à la démonstration de leur héroïsme, mais il s'inscrit aussi dans un ensemble de films qui, depuis 1972, se sont détachés des représentations réalistes et figuratives de cette période de l'histoire, même si le temps historique en reste le référent, comme si le cinéma cherchait de nouvelles formes représentatives de notre histoire adaptées à une société qui continue à tenter d'intégrer son passé.

Le traitement comique de *Papy fait de la Résistance* a totalement divisé les Français, quelques-uns trouvant le genre novateur, drôle et intéressant, la plupart

¹ M.M. Les Petites Choses de Mr. Fuller. Le Nouvel Observateur. 9 juin 1980

² The big red One. VSD. 12 juin 1980

³ Au-delà de la Gloire. La Vie. Juin 1980

s'offusquant qu'on puisse traiter un tel sujet à la légère et ce, toutes tendances politiques confondues.

"Pas d'insolence, pas de mauvais goût, pas de sarcasmes, pas de folies et guère d'inattendu dans ce petit film qui, sur le mode plaisant, nous raconte les relations durant la dernière guerre entre un général-poète de la Wehrmacht et une famille française dont ledit officier occupe l'hôtel particulier. Le général rêve et tout irait sans casse s'il n'y avait la Gestapo et ses sicaires français bêtes et méchants. Le côté burlesque de l'affaire tient à l' amateurisme des résistants qui tiennent plus à l'aspect romanesque qu'efficace de leur action. Le héros en est une folle qui se métamorphose en Zorro de cape et d'épée à l'heure de la bagarre; il est assisté de ses ascendants et collatéraux vedettes du théâtre en temps de paix mais qui, devenus guerriers de l'ombre, ne se disputent pas moins la tête d'affiche et les applaudissements de la galerie.

*L'erreur tient peut-être à l'ampleur des moyens mis en œuvre pour reconstituer le temps de l'Occupation. L'anecdote étouffe sous le spectacle, et le budget qu'il suppose est tout aussi pesant sans doute que le scénario."*¹

Ce film est tenu pour une comédie légère qui n'a pas grand chose à voir avec la réalité et ce décalage entre fiction et réalité évite le choc qui peut être ressenti par le public. Malgré tout, ce critique met en évidence la présence des collaborateurs, dépeints avec peu de complaisance, mais le fait que les partis soient traités sur le même modèle ne provoque pas la prise de position du public qui ne voit pas ou ne veut pas voir le ridicule des résistants.

*"Mais le ton, on le devine, n'est pas celui du Silence de la Mer. Ici on est dans l'univers de la B.D. Le héros, c'est Super-Résistant. Mais le propos de Jean-Marie Poiré et de ses partenaires, ce n'est pas de se moquer de la Résistance mais de l'image emphatique que les films de l'époque en ont donnée. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'un film polémique, mais d'un film parodique plein de clins d'œil, d'allusions à un certain cinéma"*²

C'est le cinéma qui est pris pour objet de la parodie et non la résistance; Papy fait de la Résistance est donc un film réflexif, un renvoi du cinéma sur lui-même et c'est ce que déclare Jean-Marie Poiré. A partir du moment où la résistance n'est pas prise pour référent, le film ne soulève pas de polémique.

Paris-Match ne prend pas vraiment position, mais ne dénigre pas le film: "Il y a la trouvaille finale qui force l'adhésion totale à ce chant des partisans hyper-comique"³ et le *Républicain Lorrain* est beaucoup plus nuancé, même s'il admet que ce film est une parodie des films de guerre: "Mais il faut bien convenir que, même si les dix dernières minutes du film sont succulentes, expliquent les motivations de toute l'équipe et font dépasser à Papy le stade de simple comédie à grand spectacle pour le propulser au rang de parodie de qualité, un tel résultat ne méritait pas autant d'effort et de bataille. Car le fond même du film ne peut excuser une telle accumulation de gags qui frisent le mauvais goût, ne peut faire pardonner des

¹ Claude Baignères. Sketches à grand spectacle. Papy fait de la Résistance. Le Figaro. 30 octobre 1983

² Le Film Français. n° 1958. Papy fait de la Résistance: si Melville avait rencontré Mel Brooks. 16 septembre. 1983

³ Paris Match. Collabos ou Partisans. La grande famille des comiques est réunies dans Papy fait de la Résistance. 4 novembre 1983

longueurs autoroutières. Certes la parodie des films de guerre, de résistance mériterait de voir le jour à un moment ou un autre. Il aurait peut-être fallu annoncer la couleur et aller un peu plus loin dans la finesse."¹

Nous voyons combien il est difficile de ne considérer ce film que comme parodie des films de résistance, alors que l'objectif du réalisateur n'est pas clairement annoncé. Mais nous pouvons nous rendre compte aussi que la société commence à se lasser des films traditionnels sur la résistance où l'héroïsme et les valeurs traditionnelles ont construit un genre cinématographique. Et bien que depuis quelques années, ces représentations traditionnelles aient commencé à évoluer, le pas reste difficile à franchir, dès que le cinéma tente de se démarquer de la représentation empirique de l'histoire.

Le Figaro souligne d'ailleurs que ce genre de films marque la fin d'une époque: "Papy fait de la Résistance marque plus ou moins, en 1983, la fin d'une époque."²

Et si *Le Canard Enchaîné* ne condamne pas le film, il n'y voit pas pour autant une parodie du cinéma de résistance et le replace dans le temps de réception en émettant malgré tout quelques réserves: " *Envers les Boches, les membres de cette famille ont un comportement double: courtoisie apparente, hostilité clandestine. Des actes de résistance s'ensuivront.*

L'autre époque du film, c'est celle d'aujourd'hui. avec un débat télévisé des Dossiers de l'Ecran sur les événements précités. Ergotages et querelles sur leurs attitudes d'autrefois divisent certains survivants. [...]

Un mélange de réel et d'imaginaire. Réel avec, par exemple, un gestapiste français débordant de zèle devant les nazis. Imaginaire avec, par exemple, un faux demi-frère de Hitler et une sorte de Fantomas pourchasseur de collabos. [...]

A défaut de faire ressentir l'horreur du Troisième Reich (mais peut-on demander ça à ce genre de spectacle?), les effets comiques ne font oublier ni les pantalonnades ni sa déculottée."³

Si le journal satirique met l'accent sur la représentation de la collaboration comme reflet de la réalité, il insiste aussi sur la dernière partie du film qui renvoie à la réalité du temps de réception et considère globalement le film beaucoup plus comme une satire sociale que comme celle du cinéma.

Le Monde prend d'ailleurs une position à peu près semblable: "Sur quoi continue-t-on à tirer à boulets rouges? Sur la télé, qui est débile, sur le couple jugé aliénant, sur le machisme évidemment, et sur la franchouillardise- pastis-chevrotine... en fait un melting pot de thèmes post-soixante-huitards et de différents tabous qu'il faut bien mettre en pièces par le biais d'un humour féroce."⁴

Le film est ici considéré comme une pure satire de la société du temps de réception et accepté comme tel, résultat de conceptions sociales nouvelles qui remplacent les représentations traditionnelles et il renvoie sa propre image à la société du temps de réception, en prenant le temps historique comme référent.

En revanche une partie du public, plus traditionaliste sans doute, n'est pas prête à accepter que les valeurs fondamentales et identitaires de la société soient traitées

¹ D.G. Papy fait de la Résistance . Le Républicain Lorrain. 2 novembre 1983

² Olivier DELCROIX. Papy fait de la Résistance. Les Paradoxes du Splendid. Le Figaro. 3-4 décembre 1994

³ Jean-Paul GROUSSET. Papy fait de la Résistance (les Chleuhs sont faits). Le Canard Enchaîné. 2 novembre 1983

⁴ Jacques SICLIER. Papy fait de la Résistance. Le Monde . Novembre 1983

avec dérision: " cette fois, l'erreur est aussi flagrante: ce qui, sur la scène du célèbre café-théâtre parisien, a pu faire rire un public, composé en majorité de cadres, ne fait plus rire du tout sur un écran de cinéma".¹

Cette observation montre à quel point le cinéma est considéré comme reflet de la réalité alors que le théâtre reste un spectacle. Le spectateur s'identifie aux héros du film alors que le comédien qui évolue sur scène, personne et personnage, ne produit pas la même adhésion et, en 1983, si ce sujet est acceptable au théâtre, il choque à l'écran, parce que, attesté par la force de l'image, il renvoie celle de la société.

" A -t-on le droit de prendre l'Occupation et la Résistance pour cadre d'une farce burlesque où la dérision monte à l'assaut de ce qui passe aux yeux des uns pour des valeurs sacrées?"²

"Reste à savoir qui va trinquer. Peut-on vraiment plaisanter avec un tel sujet? L'Occupation, la Résistance sont à manier avec les plus grandes précautions.

En fait de diplomatie les compères ne font pas dans la dentelle et c'est à une énorme farce que l'on assiste. Pourtant qui pourrait s'en plaindre, mis à part certains réalisateurs de films héroïques de l'après-guerre?

La véritable cible de Papy n'est ni l'armée allemande ni les collaborateurs de la Gestapo, mais le cinéma lui-même."³

Si la droite utilise habilement l'argument que lui procure la déclaration de Poiré, à savoir que l'objectif du film est une critique du cinéma, c'est à dire du fictionnel, et non des événements contenus dans le temps historique, il n'en reste pas moins que la question de la relation entre le sujet et le traitement comique est posée. Mais la revue catholique s'insurge totalement contre la forme de ce film, alors que l'Eglise, en général, n'a pas particulièrement soutenu la résistance même si certains réseaux portaient une étiquette catholique; mais cette pérennité des traditions morales et nationalistes lui assure une possibilité de rachat et de considération.

A travers l'analyse de ces critiques émanant d'horizons différents, nous voyons que la société de 1983 est encore partagée entre le désir d'échapper à la représentation héroïque, stéréotypée et pesante des valeurs morales issues de la résistance et la peur de tourner en dérision ce qui sert encore de fondements à sa construction identitaire.

Par la concomitance entre le procès Barbie, partiellement sujet du film et temps historique, Hôtel Terminus s'inscrit directement dans le temps de réception. Il est donc évident que la critique y voit un rapport direct au réel et une tentative novatrice de représentation due à l'entrecroisement des temporalités:

" Le film de Marcel Ophuls avait, il y a trois ans, secoué le public cannois, stupéfié et ravi de voir surgir, dans le raz de marée des fictions festivières, les images de l'histoire et des témoins de son passé. La force d'Hôtel Terminus est à l'image de cette émotion: stupéfiante et heureuse. Stupéfiante, la méthode d'investigation par l'image de M. Ophuls qui a parcouru le monde sur les traces du tortionnaire Klaus Barbie, à la recherche d'une mémoire vivante. Voir le cinéma s'affronter au réel quand, dans l'horreur criminelle, il devient le tabou de

¹ Papy fait de la Résistance. Pour les "Babas Cadres". Bonne Soirée. 24 novembre 1983

² François-Régis BARBRY. Papy fait de la Résistance. La Vie. 2 novembre 1963

³ Richard LE NY. Papy fait de la Résistance, rosse farce. Minute. 5 novembre 1983

la vérité, voir les images d'Hôtel Terminus en finir avec la monstruosité d'une vie: c'est là une expérience de spectateur difficile - il s'agit plus que jamais ici de soutenir la certitude de devoir aller jusqu'au bout d'une histoire - mais finalement heureuse car ce sont les images qui nous ouvrent ce chemin et rendent possible ce voyage".¹

" Car Ophuls, comme tous les authentiques intellectuels juifs, des Cabalistes à Ernst Bloch en passant par Freud, croit à la parole, parole libératrice contre l'aliénation et l'oppression, voie d'accès et rédemption de l'universel en chaque homme".²

" Passionnant par son arrière-plan politique, Hôtel Terminus l'est aussi - et surgit alors une émotion bouleversante - par les témoignages de simples individus qui retrouvent le passé. Mémoire de victimes, de complices, d'indifférents, de témoins navrés. "³

" Hôtel Terminus est, en fait, un des rares films, (peut-être le seul) qui parvienne à réconcilier l'inconciliable: le documentaire réaliste et la fiction dramatique. "⁴

La critique est unanime sur le bien fondé social de ce film qui mélange les genres et les temporalités de façon à ce que le réalisme, s'ajoutant à l'affectivité, permette au spectateur de s'identifier au réel à travers la fiction. Ce film est accueilli comme un genre nouveau qui correspond davantage à l'attente de la société que le traitement comique de ce type de sujet. Il est d'autant mieux accueilli que les Français viennent d'être confrontés à l'histoire grâce au procès Barbie et qu'ils ne se sentent pas responsables de cette histoire- là, mais victimes.

Peu de temps après Merci la Vie vient, sous une autre forme encore, reparler du passé, comme si le cinéma tentait toutes les expériences pour permettre au spectateur d'accepter encore de regarder son histoire. Ce film dont le récit déconstruit mêle le temps historique, le temps de réalisation et le temps fictionnel fut généralement bien accueilli et sa sortie a fait couler beaucoup d'encre, tant il faisait figure de révolution cinématographique, particulièrement en raison de sa forme.

"Mais cette modernité galopante ne masque-t-elle pas la vraie nature du film? Le sujet de Merci la Vie, c'est bien la recherche des racines et l'interrogation sur la paternité. En somme, il s'agit de savoir d'où l'on vient. [...] en fait tout est dans le film, y compris les objections qu'on pourrait faire à Blier, le voyeurisme, le regard sur l'occupation ou sur le cinéma. D'ailleurs, le film dans le film sert à désamorcer tous les dérapages vers l'horreur. "⁵

¹ Frédéric STAUSS. Les Dédales de l'Hôtel Terminus. Entretien avec M. Ophuls. Les Cahiers du Cinéma. N° 411

² F.N. Ce que parler veut dire. Cahiers du Cinéma. N° 412

³ G. Delmas et A. Tournès. Ophuls et la Mémoire: Barbie et son temps. Jeune Cinéma. N° 90. Juin 1988

⁴ Pierre MURAT. Hôtel Terminus, Klaus Barbie, sa vie et son temps. Télérama hors série. N° 23

⁵ Thierry JOUSSE. Bertrand Blier, adieu la vie. Télérama n° 442.

Blier pose aussi les limites de la représentation auxquelles le film se confronte, ce qui atténue le choc provoqué par un pessimisme difficilement supportable, mais produit en même temps un malaise auquel le spectateur ne peut pas échapper et qui l'oblige à être concerné. Ce film qui montre l'horreur sans s'y laisser glisser reçoit un accueil positif, mais il est aussi apprécié par l'originalité de sa construction temporelle;

*" Les époques se télescopent. Le présent et le passé se répondent et se confondent. Les comédiennes commentent l'histoire qu'elles vivent. Les fantasmes envahissent la réalité à moins que ce ne soit l'inverse. on ne sait plus où l'on est, on ne sait plus où l'on va. Le film éclate. "*¹

*" Les personnages se bousculent dans un chassé-croisé à travers le temps et ses entraves: la guerre d'hier, le sida d'aujourd'hui. Ce ton peut déranger, cette liberté peut dérouter. C'est en tout cas un vrai grand bonheur du cinéma. "*²

*" Mais, sous ce résumé dépouillé se cache un film entre réalité et fantaisie, passant de 1940 à 1990, parlant de la déportation ou du sida, jouant sur les chocs d'images et d'émotions".*³

*"Il mélange la couleur et le noir et blanc, se déplace dans le temps, joue au gré de son humeur avec le drame ou la comédie, mêle le rêve (ou le cauchemar) à la réalité, brouille les pistes en nous faisant le coup du film dans le film, et se permet même des réflexions ironiques sur le scénario qu'il est en train de tourner. "*⁴

*"Il y a du noir et blanc dans les couleurs mais ça n'est pas du tout pour faire flash-back. En plus les époques varient à vue: un type se coupe à l'os en 1991, il hurle de douleur sous l'Occupation allemande; "*⁵

Quelle que soit la tendance politique ou la vision sociale du journal, toutes les critiques mettent en évidence le décalage temporel émanant de ce film qui, en construisant le sens, en fait aussi son originalité. Et si d'autres n'insistent pas sur ce décalage, ils en dégagent les conséquences et le sens profond en construisant le rapport entre les temporalités et les problèmes évidents posés dans le temps de réception.

" Nous sommes au temps des grandes peurs. L'atome, vieux fantôme, s'est adjoint quelques spectres juvéniles, la couche d'ozone, l'échauffement de la planète, la forêt amazonienne, la surpopulation et... le sida, tous fléaux qui composent un paysage où, pour la première fois, l'idée de la destruction totale, de la fin de la planète, autrefois confinée dans le mythe ou la religion, commence à devenir palpable. Dans la conscience adolescente, ce catastrophisme joue son rôle. Que reste-t-il de nos amours? Un rétrovirus. [...]

¹ Gérard PANGON. Merci la Vie. Télérama n°2148

² merci la Vie. Télé Star. 18 mars 1991

³ Pierre-André ARENE. Blier, la vie et rien d'autre. Le Républicain Lorrain. 13 mars 1991

⁴ Michel BITZER. Le Républicain Lorrain. 10 mars 1991

⁵ Bill CHERNAUD. Qu'est-ce qu'on dit au Monsieur? On dit merci Blier. Libération. 13 mars 1991

Alors, le sida de Blier est-il comme la Peste de Camus? Une maladie physiologique et philosophique qui va marquer une génération, qui va révéler, transformer, briser les hommes avant de les tuer? Blier le pense, qui dit carrément que le sida jouera pour la génération d'aujourd'hui le rôle du nazisme pour celles d'hier. Une plaie lancinante, qui taraudera les consciences, que la société voudra cracher, occulter, banaliser, mais dont la virulente perversité minera toutes les valeurs. Le premier film de Blier s'appelait Hitler, connais pas. Il stigmatisait l'inconscience des jeunes générations à l'égard du fléau du siècle".¹

"Il a tendu aux Français un miroir déformant, cruel, émouvant et drôle, dont il décline tous les angles avec la même dérision tonique."²

" Cela fait longtemps qu'on attendait le film de cette époque nébuleuse où l'on se bat au Proche-Orient, dans les hôpitaux, dans les banlieues, où l'amour est mortel, la naissance in vitro, et l'homme impuissant. Le voici enfin, obsédant et monumental. Il fallait du cran, de la fureur, une liberté insensée et un sacré talent: merci Blier!"³

"Tout le film, que l'on prend comme un coup de poing au creux de l'estomac, est à l'image de cette audace. Avec de la crudité, de la cruauté, des télescopes dans le temps et l'espace et l'inquiétude d'un réalisateur de 50 ans qui s'interroge sur la vieillesse."⁴

" Ce qui est troublant enfin, ce sont ces prolongements quasi prémonitoires que le film trouve dans l'actualité immédiate. Avec le bruit des canons dans le Golfe, la disparition de Serge Gainsbourg (alors que, dans le film, Charlotte appelle son père à son secours) et le souvenir, toujours fort, de Bernard Blier, certaines scènes de Merci la Vie prennent une dimension particulière, une capacité d'émotion supplémentaire, comme si c'était, là, la vie qui avait rattrapé le cinéma".⁵

A travers cette somme de critiques plus élogieuse l'une que l'autre, nous avons l'impression que cette société de 1991, qui avait cru que la guerre était à jamais disparue, se voit confrontée à la réapparition de catastrophes inexplicables que le film de Blier exorcise en en parlant, tout simplement. Le retour à la Deuxième Guerre Mondiale et à la résistance permet aussi de se rendre compte que, cinquante ans plus tôt, la France a réussi à dominer une situation catastrophique et le public peut trouver, dans ce film-catastrophe, une lueur d'espoir. Le jeu sur les temporalités sert davantage la société du temps de réception que celle du temps historique et le film apparaît comme une thérapie pour une société qui semble avoir oublié les affres de la vie après une longue période de calme.

¹ Laurent JOFFRIN. L'amour au temps du Sida. Libération. 21-27 mars 1991

² Daniel TOSCAN DU PLANTIER. Merci la Vie. Le Figaro. 16 mars 1991

³ Jérôme GARCIN. Merci Blier! L'Événement du Jeudi. 14-20 mars 1991

⁴ Claudette BAUDET. Merci la Vie... et bonjour les pétroleuses. L'Est Républicain. 13 mars 1991

⁵ Merci la Vie: les passions du studio. Studio Magazine n° 48

Hôtel du Parc est réalisé peu après le procès Barbie, alors que les Français attendaient des révélations sur la collaboration de la part du criminel nazi. Un retour sur cette partie de notre histoire à ce moment donne l'impression d'une volonté d'exorcisation de cette page honteuse qu'il est préférable de remettre au jour plutôt que de laisser planer des insinuations difficiles à maîtriser. Ce film donne l'impression, en 1991, de vouloir régler une fois pour toutes ces questions que personne n'a envie de voir resurgir et en même temps de donner une image de la France différente de celle qui avait été véhiculée quelque temps plus tôt, où prédominait un sentiment de lâcheté de la part d'un peuple qui avait des difficultés à reconnaître ses erreurs.

" Pierre Beuchot veut davantage plonger au cœur des motivations des hauts dignitaires qui ont choisi la collaboration que restituer la chronique événementielle du temps. Pensant qu'il y a aujourd'hui de bonnes raisons de remuer cette mauvaise mémoire, il choisit pour ce documentaire un sujet de fiction. [...]

Aujourd'hui disparus, ces personnages sont interprétés par des acteurs, mais les propos qui leur sont attribués sont inspirés de leurs propres écrits, de comptes rendus de procès ou de témoignages vérifiés. Ces entretiens sont en outre jalonnés de quelques rares scènes d'archives authentiques et de passages reconstitués d'après des chroniques de l'époque. Fabriquant des images en 1991, mais en les dotant de l'esthétique noir et blanc des actualités cinématographiques et des informations télévisées du début des années 50, Pierre Beuchot a voulu concilier œuvre d'imagination et démarche historique. Il y a là un point de vue de cinéaste extrêmement original propre à renouveler le regard que l'on porte sur cette période. Comme il le dit lui-même en présentant son travail sur la Sept: tout ou presque est faux, mais tout ou presque est vrai. Pour être passionnant, ce pari n'en est pas délicat à tenir. Le côté anecdotique est bien saisi par des prises de vue "amateur" montrant les chefs qui travaillent dans des chambres, parfois assis sur les lits, tandis que les dactylos tapent dans les salles de bain et que les secrétaires s'entassent dans les chambres de bonnes. La famille type qui poursuit benoîtement sa vie sans rien voir ni comprendre est certes discutable, mais le réalisateur a absolument le droit de voir ainsi les Français sous l'Occupation.

Malheureusement les entretiens, bien qu'ils parviennent souvent à faire sentir à la fois la volonté auto-justificatrice des protagonistes et le caractère scandaleux de leurs présupposés idéologiques, ne passent pas vraiment à l'écran: empêtrés dans des déclarations trop subtilement écrites, les acteurs ne peuvent retrouver le naturel nécessaire à le dire.

D'autre part il n'est pas certain que tous les spectateurs puissent tirer profit de ce jeu assez pervers: pendant trois heures les responsables plaident leur cause - en l'absence des deux principaux acteurs de la tragédie, Pétain et Laval -, le démenti ne leur étant pas toujours nettement apporté par une voix off plus que discrète. Beuchot ne peut s'adresser valablement qu'à un public déjà informé et convaincu..."¹

La position prise face à ce film est très paradoxale. L'auteur de cette critique remarque que le temps de réception est adapté à la remise au jour de ce sujet, mais Hôtel du Parc est aussi anti-pédagogique, car le contrepoint au film est insuffisant.

¹ R.P. Hôtel du Parc. Jeune Cinéma n° 214. Janvier 1992

Cette considération prouve à la fois que les Français ne sont pas encore suffisamment informés sur cette page de leur passé et qu'ils ne sont pas encore prêts à l'accepter, que le sujet est encore à risque. Et ces images, fabriquées dans le présent de réalisation et présentées comme issues du temps historique, sont le type même de la tromperie que le cinéma a les moyens de créer en fonction des époques et de ce que la société en attend. Le décalage temporel fabriqué ici suffirait à opposer histoire et cinéma, et, malgré tout, ces images reconstituées sont soumises à l'histoire, puisqu'elles n'ont pu être tournées que parce que l'histoire était déjà constituée.

Après une suite de films qui se démarquaient des représentations traditionnelles du temps historique par des constructions novatrices et dérangementes, nous retrouvons avec Le Bateau de Mariage en 1993, une image "classique" des valeurs résistantes, même si le parallélisme entre Vichy et le problème de l'exclusion a tendance à actualiser ce récit.

*" Malheureusement, le Bateau de Mariage, à l'instar de Pierre et Mauve qui passent une bonne partie de leur temps à ressasser leurs souvenirs, se fige assez vite dans les eaux troubles de la reconstitution historique (qui n'est pas finalement si historique que cela, à voir les félicitations qui vinrent de tout côté saluer les rafles récentes). Le film se cloître dans de vieilles demeures, s'adonne à la manie du petit fait vrai, de la tradition oubliée, et finit par se noyer dans l'anecdotique, laissant le spectateur sur la désagréable impression que Jean-Pierre Ameris est passé à côté de son film. "*¹

*"Le ton est donné dès le départ: 1940, zone dite libre; le portrait du Maréchal à l'école; des poèmes récités sur Jeanne d'Arc et le grand sauveur de la France. Vichy, sa mesquinerie, son hypocrisie, son ordre moral et la soumission instaurée par la peur empoisonne les rapports. Le film est un peu raté;"*²

Ce film ne passionne pas le public de 1993 qui n'y voit qu'une mauvaise reconstitution du temps historique et un décalage entre le message porté par le film et les événements sociaux du temps de réception, l'exclusion en particulier. Il est vrai que Le Bateau de Mariage, avec son récit linéaire et sa représentation jalonnée de figures emblématiques, ne peut pas rivaliser avec l'originalité dont ont fait preuve les films précédents; de plus il n'arrive pas, comme Hôtel Terminus, dans une période favorable à un retour vers l'histoire et les modèles moralisants qu'elle propose.

Un seul type de public apprécie le retour de ces valeurs, c'est les catholiques, associant ce modèle aux valeurs religieuses:

"Sur le mode romanesque, Jean-Pierre Ameris ne se contente pas de relater avec soin et souci du détail une page de notre histoire, il se lance dans un éloge du

¹ S.B. Le Bateau de Mariage. Cahiers du Cinéma n° 475

² Andrée TOURNES. Le Bateau de Mariage. Jeune Cinéma n°228

courage au quotidien et de l'indépendance d'esprit. Non sans une certaine naïveté. Le propos n'en est pas moins touchant et toujours d'actualité."¹

Il est de bon ton pour ce magazine de mettre en évidence les qualités morales des personnages du film; malgré tout Le Bateau de Mariage était décalé par rapport à la société à laquelle il était destiné.

Les deux films sur l'histoire des Aubrac n'ont pas eu le même retentissement à quelques années d'intervalle. Si le film de Berri a alimenté la critique, Boulevard des Hirondelles est presque passé inaperçu alors que les deux récits sont tirés du livre de Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*. Il est vrai que Claude Berri est un réalisateur connu alors que Josée Yanne ne l'est pas. Mais cette raison n'est peut-être pas suffisante. Nous n'avons en effet trouvé qu'un seul commentaire sur Boulevard des Hirondelles:

"Scène inaugurale étonnante, incroyable, bouleversante de force et de simplicité, plus encore lorsque l'on sait qu'elle est véridique. En cinq minutes, Lucie Aubrac et son amour de la vie et de la liberté, son courage magnifique sont là, écran plein. Qu'importe dès lors que le Boulevard des Hirondelles de Josée Yanne, aussi fidèle soit-il à la biographie de cette grande résistante, ne soit au mieux qu'une illustration rigoureuse et nette de ce destin. Le récit de ces années sombres illuminées par une même foi, une même espérance partagée dans une clandestinité active et complice recèle assez d'intensité pour emporter les réticences. D'autant que la mise en scène de Josée Yanne, dans sa pudeur et sa retenue, n'est peut-être pas si neutre qu'elle veut s'en donner l'air: elle se tient tout simplement en retrait face à plus important qu'elle, mettant en valeur cette figure de femme que rien ne peut décourager, que le risque côtoyé sans cesse (ses visites impromptues à Barbie entre autres) ne fait que renforcer dans son combat. Le danger d'un tel film dans sa volonté de magnifier la résistance est peut-être de laisser de côté la part prise par des Français dans l'oppression, comme si le Chagrin et la Pitié n'était pas passé par là: les interlocuteurs de Lucie et Raymond Aubrac (à l'exception du procureur) sont tous des Allemands. Quelques bérets de la Milice, quelques allusions à Touvier ne suffisent pas à rappeler le rôle de Vichy et Pétain, jamais même cités ici."²

La société fait l'apologie des valeurs traditionnelles de la résistance qu'elle avait refusées la même année avec Le Bateau de Mariage. Le récit, linéaire ici aussi, ne présente pas d'originalité particulière et c'est sur le personnage de Lucie que se concentrent les louanges, malgré une légère restriction quant à l'absence d'une représentation de la collaboration. Deux raisons peuvent expliquer l'accueil positif de ce film: le fait que la résistance soit incarnée par une femme et le fait que Lucie Aubrac soit une personne connue du public, grâce à ses activités dans le temps de réception et à sa médiatisation.

En revanche, quatre ans plus tard, le film de Berri, qui porte le nom de Lucie Aubrac, éveille beaucoup plus d'intérêt, d'une part parce que le réalisateur est connu, d'autre part parce que c'est en fait le premier film sur Jean Moulin, dont la mort est restée une énigme après la mort de Barbie. Avec la représentation du chef de la résistance, le film semblait réellement toucher à l'histoire. de plus la sortie du film a réactivé les accusations que Barbie avait formulées à l'encontre des Aubrac.

¹ F.T. Le Bateau de Mariage. La Vie. 13 janvier 1994

² Didier ROTH-BRETONI. Boulevard des Hirondelles. Mensuel du Cinéma. N°4

" Le pessimiste Berri, le familier des personnages troubles et équivoques a cette fois craqué pour des héros sans tache et pour cette épopée romanesque où l'optimisme et l'humour font délibérément la nique à la sinistrose et à la peur."¹

Et le magazine donne la parole à Daniel Auteuil:

" Je suis fasciné par l'idée que quelques-uns, dans une France entièrement pétainiste, émergent ainsi du troupeau. Lucie et Raymond Aubrac ont eu parmi les premiers la clairvoyance qu'il fallait agir. Et ils ont eu l'audace d'agir, guidés par l'amour de la vie et de la liberté. Qu'aurais-je fait en 1940? Impossible de répondre franchement. Cinquante ans plus tard, c'est facile de dire où est le mal et où est le bien! Mais le courage et l'héroïsme sont deux valeurs que je place très haut. Le courage de penser différemment! Encore aujourd'hui, c'est une chose extrêmement rare."²

Ces déclarations du comédien mettent l'accent sur les valeurs traditionnelles qui avaient fait les beaux jours du cinéma de résistance et qui apparaissent dans le film, mais construit un parallèle social entre 1940 et 1991, s'impliquant directement dans la notion de choix. Il voit une France entièrement pétainiste, comme d'autres n'ont vu que des résistants, et cette vision émane des représentations manichéennes construites depuis 1945. L'héroïsme a donc retrouvé sa place et ses admirateurs. De plus la place des Aubrac à côté du réalisateur crée une liaison entre le passé et le présent, entre personnages présents à l'écran et personnes présentes dans la réalité du temps de réception.

" Signant son énième film d'époque, Claude Berri, qui confesse n'avoir d'imagination que pour tourner au passé, réussit avec Lucie Aubrac à nous redonner le sentiment du présent. Ce n'est pas rien. [...] D'emblée Lucie Aubrac s'impose comme un film d'action. [...] Claude Berri s'est donné le mot pour ne pas prendre d'avance sur ses personnages, ni expliquer leurs raisons. C'est même sa règle d'or. Une fois posé, dès la deuxième séquence, que Lucie Aubrac aime passionnément son mari, nous possédons le théorème du film. La Résistance, c'est de l'amour plus de la logistique. Cela tombe bien, cette combinaison est plutôt efficace, cinématographiquement parlant. [...] L'action est d'autant plus brutale et bruyante que la préparation a été minutieuse et silencieuse. On sent, dans cette vision de la Résistance, l'influence de Melville et de son Armée des Ombres. [...] L'identification flottante du spectateur va autant à la résistance de gauche qu'à son double (Geneviève de Barbentane), la fille de grande famille, pétainiste cela va sans dire. Claude Berri, à la faveur du stratagème du changement de personnalité, joue sur les deux tableaux, et réussit un film parfaitement consensuel: expiant sans doute les relents nauséabonds d'Uranus avec le destin hors-pair de cette femme exemplaire, il prend bien garde toutefois de donner un quelconque contenu politique à son film. La nullité de la séquence où Lucie Aubrac, au début du film, fait sa classe d'histoire (avec une prescription vide du genre: il faut connaître l'Histoire pour vivre le présent), l'absence d'informations concernant les réseaux en présence au rendez-vous de Caluire, le silence complet sur les motivations et les engagements des Aubrac eux-mêmes contribuent à faire de ce film d'action, une œuvre totalement amnésique. Lucie Aubrac est un film d'histoire sans mémoire.

¹ Frédéric THEOBALD. Lucie Aubrac. La Vie. 8 août 1996

² idem

C'est-à-dire, dans l'histoire brouillée des rapports du cinéma français et de la Résistance, un coup pour rien. ¹

Ces commentaires donnent à penser qu'une représentation politisée de la résistance est encore impossible en 1997 et qu'elle aurait donc nuit au film qui ne trouve sa force que dans son aspect consensuel. Il est difficile d'imaginer que, au moment où la gauche est au pouvoir, malgré les discussions au sujet du passé de Mitterrand, les pétainistes aient été si virulents. Mais la peinture de la société de cette époque, vue par ce critique, est attachée à un compromis où les anciens clivages droite/gauche semblent tenir du tabou. D'autre part, la représentation de l'histoire est totalement évacuée, ce qui tendrait à dire qu'il n'y a pas d'histoire sans politique; si cette affirmation contient une part de vérité, l'événement en soi est aussi représentation de l'histoire, mais nous pouvons nous rendre compte que la conception de l'histoire glisse petit à petit vers un contenu idéologique, auquel le cinéma nous a certes habitués, mais qui, déjà en 1997, avait pris le pas sur la stricte représentation de l'événement. Peut-on dire que le public de 1997 ne s'attache plus qu'à une image consensuelle de son histoire et de celle de la résistance en particulier?

*" Ici, pas de tableau d'ensemble de la Résistance ni de reconstitution monumentale. [...] On a l'impression que Berri a cherché à gommer tout ce qui pouvait détourner l'attention du thème central: l'obstination de Lucie à sauver son homme. [...] Plus qu'un film sur le courage, Lucie Aubrac est un film d'amour sans lequel le courage n'a sans doute aucun sens. Ses héros ne sont pas **héroïques**: ils sont bons, humains, proches. Leur combat n'en paraît que plus réel. Par les temps **vitrolliens** qui courent, cela redonne confiance. Cela tient chaud au cœur. Tout simplement.* ²

Cette critique confère au temps fictionnel un rôle thérapeutique sur le temps de réception. Ce type de film doit agir idéologiquement sur la montée de l'extrême droite et, contrairement aux commentaires précédents, c'est par la confrontation des idéologies du temps fictionnel et du temps de réception que ce film a sa raison d'être.

Nous avons pu aussi constater qu'un certain nombre de journaux profitent de la sortie du film pour parler des Aubrac ou les interviewer, sans parler du film, ni de son contenu, pensant que, systématiquement, temps de réception et temps fictionnel se confondaient. Les personnages sont redevenus personnes et jouent leur propre rôle à travers les articles réalisés.

En outre, *Télérama Junior* propose aux jeunes, à des fins pédagogiques, une rétrospective historique de la résistance à travers le contenu du film, à laquelle s'ajoute une interview et une photo de Lucie Aubrac aujourd'hui. Demandant à Lucie ce qu'elle pense du film, celle-ci répond: *" Ce n'est pas exactement notre vie. Mes seuls actes de résistance n'ont pas été de faire évader Raymond! Mais le film montre bien que nous étions des gens normaux. Pas des héros: les héros, ce sont ceux qui n'ont pas parlé sous la torture, et qui sont morts. Nous, nous sommes là pour témoigner de leur héroïsme* ³

¹ Laurent ROTH. Amour et logistique. Lucie Aubrac. Cahiers du Cinéma. N°511

² Jacques MORICE. Lucie Aubrac. Télérama n°2459. 26 février 1997

³ Aurélien FERENCZI. (Propos recueillis par..) Télérama Junior mars 1997

Cette velléité de mettre l'accent sur l'absence de héros, que nous avons déjà rencontrée dans les commentaires précédents, alors que ce film construit des héros, semble traduire un refus de l'image héroïque attachée à la plupart des films de résistance et construire une nouvelle image de la résistance et de l'histoire, plus proche des hommes. Ici encore, le cinéma se soumet à une nouvelle vision de l'histoire.

A la fin de cette analyse nous pouvons constater que la société effectue des mouvements d'avance et de recul, selon l'époque du temps de réception, par rapport au temps historique et à la représentation des éléments qu'il contient.

Il est difficile de savoir quelle adhésion et quel effet ont produits les films américains de propagande, réalisés dans le temps historique, mais il est évident que l'objectif de ces films est directement lié aux conjonctures politiques et sociales de l'époque; le cinéma se trouve alors en position d'avant-garde face au pouvoir, c'est un moyen mis au service de la démocratie pour s'adresser à ses dirigeants afin qu'ils s'engagent dans une action appartenant au temps historique. Hors de leur contexte de réalisation et de réception ces films s'éloignent de la conception que nous avons aujourd'hui du nazisme pour redevenir des films d'espionnage.

To be or not to be fut le premier film à s'éloigner de son passé et à prendre du recul par son traitement comique face aux événements concomitants à sa réalisation. Il se place même dans une perspective d'avenir en considérant la mort de l'hitlérisme. Ce film se démarque totalement du cinéma américain qui, en 1942 encore, exhortait le Gouvernement américain à entrer en guerre et était devancé par le temps historique.

A la fin de la guerre le cinéma rend hommage à la résistance, à la France Libre en particulier en construisant des héros dignes de la société qu'ils représentent et qui vont marquer les bases d'une nouvelle identité sociale. Cette représentation est constante jusqu'en 1948 et marque le retour du cinéma sur un passé immédiat glorifié correspondant aux attentes de cette société.

Retour à la Vie, en 1949, est le seul film de cette période qui regarde la société de son temps de réalisation, beaucoup moins glorieuse. Tourné vers le présent il renvoie des images refoulées à un pays qui n'est pas encore prêt à accepter la vérité sociale dans laquelle il vit. Il marque, à cette époque, une avancée importante qui ne se confirmera à nouveau que beaucoup plus tard, avec Le Chagrin et la Pitié en particulier, même si d'autres films avaient pu être précurseurs d'une vision sociale nouvelle du temps historique.

En 1958 et 1959 le public reproche à la Chatte et Un Condamné à Mort s'est échappé d'être trop éloignés de la réalité historique; la société n'en a pas fini avec sa recherche du réel, qui n'a vraiment pas encore émergé à travers le cinéma, et les films héroïques précédents n'ont pas comblé les manques du public. La France veut connaître la vérité de son histoire, mais une vérité partielle seulement, celle qui correspond à ses attentes puisque Marie Octobre, dont le temps fictionnel correspond à nouveau à celui de la réception est relativement mal accepté. Il en est de même pour Les Honneurs de la Guerre, qui en avance sur l'opinion, osent montrer l'Allemand comme un être humain. A la fin des années cinquante, la société

opère donc un mouvement de recul face aux événements et aux comportements contenus dans le temps historique et le cinéma ne peut pas aller plus vite que l'évolution de l'opinion. La leçon de morale apportée par Le Franciscain de Bourges en 1967 n'est pas mieux acceptée, car le spectateur ne peut pas s'identifier à un Allemand moraliste, malgré les rapprochements entre les deux pays. Les clivages entre pro et anti-Allemands sont d'ailleurs très importants à cette époque où ont commencé les premiers jumelages franco-allemands. Ce film est trop en avance sur son temps de réception; la société recule. De la même façon, on reproche à Paris brûle-t-il une trop grande complaisance pour Choltitz. Mais à partir de ce moment aussi, le gaullisme est remis en cause; trop parler de de Gaulle au détriment des autres dérange. Malgré tout, cette représentation de la résistance ainsi que celle que renvoie l'Armée des Ombres sont relativement bien acceptées par une société qui se pose des questions sur son passé à travers ses nouvelles générations. On assiste, à la fin des années soixante, à un retour sur le temps historique, à une recherche de la réalité qui correspond au développement de la construction de l'histoire. Et pourtant la représentation de l'occupation, de la vie et des préoccupations ordinaires que donne Les Patates est totalement refoulée. Ce film qui fabrique des anti-héros, marque un retour des mentalités vers les premières années d'après-guerre où seuls les comportements positifs avaient leur place.

Puis Le Chagrin et la Pitié, avec l'évocation de la collaboration et la présence d'anciens collaborateurs à l'écran, marque une grande avancée dans les représentations et, même s'il est discuté sur la forme et sa partialité, il ne l'est pas franchement sur le fond. Il est vrai que le départ de de Gaulle avait libéré les consciences; malgré tout on a l'impression d'un besoin d'exorcisation de ce phénomène qui va peut-être permettre de faire le deuil d'une période jusque là refoulée. Français, si vous saviez accentue encore cette démarche d'avancée sociale. Et à partir de cette date, il n'est quasiment plus question de collaboration, mais à part quelques films comme Le Train ou Papy fait de la Résistance, qui retournent vers les représentations premières des valeurs traditionnelles de la résistance, le cinéma va chercher à mêler temps historique et temps de réalisation, afin de trouver des modes de représentation nouveaux et d'intégrer le spectateur du temps de réception aux événements du temps historique. Soulignons malgré tout que "Papy" se démarque malgré tout d'une image traditionaliste par son traitement comique qui développe un regard plus marqué et plus reculé par l'esprit de dérision qu'il propose.

Où la résistance devient prétexte à soulever un problème contemporain du temps de réception comme Judith Therpauve, ou, inversement un phénomène de l'actualité du spectateur permet un retour sur la résistance comme Escape to Victory. Ce type de films marque une nostalgie des valeurs du passé qui vont être accommodées aux conjonctures du temps de réalisation; il s'agit alors d'un retour sur les valeurs développées par la résistance et non sur les événements eux-mêmes et ce, depuis la fin des années 70, depuis Le Chagrin et la Pitié. Et plus les problèmes contemporains du temps de réception s'intensifient, plus le cinéma se retourne vers les valeurs passés: Merci la Vie en est un exemple flagrant.

Deux cas spécifiques se démarquent de ce processus: Hôtel Terminus, constitué d'une combinatoire temporelle, alliant un temps historique passé et un autre, contemporain du temps de réalisation et de réception, le tout formant une

prolongation du passé par la construction sémiotique. Ce film s'inscrit en effet dans l'actualité du temps de réalisation puisqu'il reconstruit la vie de Barbie au moment du procès de ce dernier et renvoie une image qui correspond globalement aux attentes du public; il se met donc au service d'une idéologie portée par l'événement historique passé et présent. Le deuxième est Lucie Aubrac auquel nous pouvons associer Boulevard des Hironnelles, deux films qui superposent temps historique et temps de réception par le jeu entre personnes et personnages. Lucie Aubrac a réactualisé la relation avec le passé construite par le livre de Lucie à partir duquel le film fut adapté et réactivé le passé dans le présent en amenant les personnes, assimilées aux personnages, devant les tribunaux. Ce film fut donc le prétexte pour la société de juger sa propre histoire en impliquant ses témoins. Et pourtant ce film s'était éloigné des nouveaux modes de représentation pour revenir, en 1997, à l'image traditionnelle de la résistance et de ses valeurs. Ce fut aussi le dernier film sur la résistance; reprenant les clichés de la Bataille du Rail, premier film considéré comme représentatif de l'histoire de la résistance, la boucle est bouclée. Et nous pouvons imaginer que les conséquences entraînées par le film de Berri ont peut-être découragé quelques réalisateurs ou, tout simplement, la société n'a t-elle plus besoin de la résistance?

Il se dégage donc une constante qui démontre que le cinéma est soumis aux temporalités dans lesquelles il s'inscrit, d'une part au temps de réalisation, comme nous venons de le voir, pour des raisons idéologiques et commerciales, d'autre part au temps historique qu'il représente, en fonction du travail déjà effectué par l'histoire et la société au moment où il a été réalisé.

Si les films américains de propagande peuvent se permettre de traiter le thème du nazisme avec quelque fantaisie, c'est que, d'une part, l'information sur le sujet n'est encore que partielle et que, d'autre part, l'histoire dite empirique ou officielle n'a pas encore marqué cette temporalité de son sceau. Cette remarque fournit aussi une explication à la référence historique que construisit la Bataille du Rail: à partir du moment où l'histoire n'était pas encore écrite, ce film fit figure d'attestation, de source historique puisqu'il était réalisé avec l'aide d'anciens résistants qui ne faisaient que reproduire des actes réels avant que l'oubli n'ait pu entraîner le doute. C'est aussi la raison pour laquelle de nombreux films ultérieurs empruntèrent à ce film des clichés destinés à authentifier une représentation de l'histoire.

D'abord soumise aux témoignages, la représentation de l'histoire s'est ensuite subordonnée à l'écriture de l'histoire, en particulier d'une conception dominante de l'histoire, à savoir que seul l'événement, confirmé par des archives, était historique. C'est alors que nous voyons apparaître des films qui regroupent tous les clichés pour reconstituer la représentation la plus exhaustive possible d'une résistance définie par l'histoire et nous pouvons considérer que cette soumission à l'histoire commence à la fin des années cinquante avec un film comme La Chatte, même si, par la suite, certaines représentations sont indissociables du temps de réalisation et des idéologies qu'il véhicule. Dans Les Honneurs de la Guerre, les villageois sont enfermés dans l'église comme à Oradour-sur-Glane, la clandestinité de Etienne dans Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse correspond à l'image construite par l'histoire de la vie résistante et ce type d'images s'installera dans le cinéma jusqu'à devenir stéréotype, signifiant du mot Résistance. Et plus le temps avance, plus ces

stéréotypes s'étoffent, se multiplient, en fonction des connaissances historiques du public et de la reconnaissance qu'il sera capable d'exercer. C'est ainsi qu'il suffit à Chéreau dans Judith Therpauve de faire allusion à un journal issu de la résistance pour que le spectateur sache à quelles valeurs est attaché ce journal, que Escape to Victory se contente de montrer une table dans un café . De même quand nous considérons Hôtel Terminus et l'idéologie sous-jacente qu'il véhicule, nous pouvons constater que le film renvoie l'image du criminel nazi que l'histoire a définie à travers la cruauté des actions exercées par l'ancien SS.

En résumé, nous pouvons dire que le film sur la résistance contient deux types d'idéologie: celle que la société a construite en fonction de ses besoins identitaires, tant à partir du temps historique qu'à partir de celui de sa réalisation, mais aussi en fonction des items dictés par l'Histoire et son empirisme.

TROISIEME PARTIE

LE MARIAGE ARRANGE

Ou

**Un compromis entre histoire et cinéma vers la construction de mythologies
cinématographiques**

1. Comment l'intégration des personnages fictionnels dans le récit filmique contribue à la construction de mythologies cinématographiques ?

Les personnages choisis pour évoluer dans l'espace historique reconstitué se voient conférer plusieurs rôles: ils remplacent les absents, personnes qui, dans le passé, ont été actants de l'action représentée, ils portent le récit fictionnel et doivent en assurer la cohérence, ils sont chargés de marques internes et externes de réalisme afin de permettre l'identification du spectateur. Leur statut est complexe: outils entre les mains de la société qui les fabrique, ils évoluent dans une temporalité plus ou moins éloignée de celle dans laquelle s'est déroulé l'événement qu'ils sont chargés de reconstituer et de restituer, ils sont transformés en héros par le récit filmique, participent à la reconstruction d'un monde à jamais révolu, personnes et personnages, ils sont représentants de l'histoire et héros romanesques de fiction; c'est à travers cette complexité qu'ils construisent une mémoire de la résistance et jouent un rôle essentiel dans la constitution d'une combinatoire entre histoire et fiction, entre histoire et idéologie; ils contribuent donc à donner de la résistance une image tronquée et moralisatrice, participent à la construction d'une mythologie à mi-chemin entre passé et présent, entre réalité et rêve pour combler les déficits moraux d'une société à différents moments de son histoire.

Ces personnages ainsi fabriqués sont alors introduits dans un espace organisé dans le but de mettre en valeur leur personnalité, leur unicité, espace signifié comme référant à la résistance au moyen de figures emblématiques. Comme nous l'avons démontré précédemment cette portion d'espace choisie pour la reconstitution d'ordre matériel et idéologique d'un lieu historique appartenant au passé occupe le champ de l'imaginaire et, alors qu'il conduit à des actes historiques manqués, participe de la création d'un mythe à mi-chemin entre histoire et fiction. Aussi, ces lieux juxtaposés par les techniques de montage et les ellipses temporelles, défilent à l'image comme autant de scènes de théâtre dont chacune est le témoin d'une reconstitution morcelée et héroïque de l'histoire. C'est alors que l'espace ainsi reconstruit a perdu toute référence à l'espace réel; il s'adapte au récit filmique pour servir la fiction au détriment de l'histoire, tout comme les cadrages serrés font appel à l'imaginaire du spectateur qui va recréer le hors champ en fonction de son savoir auquel vont venir s'ajouter les espaces mythologiques successifs construits par les différentes sociétés.

Aussi, comme nous l'avons étudié précédemment, ces personnages construisent des représentations diverses, qui se superposent en relation avec les différents niveaux temporels qui habitent le film et évoluent en permanence entre passé, présent et futur; ils sont alors transformés par l'imaginaire du spectateur pour devenir tour à tour personnage historique, aventurier, amoureux de tragédie, comédien connu, aimé ou détesté du spectateur, moraliste et porteur de bonne

parole pour les futurs citoyens. Cette combinatoire temporelle transforme alors le personnage en une sorte de mythe chargé de fonctions multiples, héros et modèle pour la société française et, à ce titre, il apparaît comme désincarné, sa forme humaine n'ayant pour but que de servir le récit filmique et le message souvent propagandiste contenu dans le film.

Enfin nous avons pu observer que le récit filmique était entièrement adapté à l'image mythique que le cinéma voulait donner du résistant, à la fois incarnation de l'histoire grâce au choix de la temporalité, du décor et du rôle qui lui est attribué, mais aussi personnage intemporel, soumis à l'héroïsme du récit, personnage de film noir ou de film d'aventures, souvent assimilé aux amants mythiques. Pourvu de toutes ces qualités, il représente l'entité vivante du film et assure le mariage entre histoire et fiction, donnant à voir au spectateur une image arrangée de l'histoire, destinée à servir le passé, le présent et le futur.

Les films d'espionnage américains ont un statut spécifique puisqu'ils représentent l'histoire qui est en train de se passer et les informations dont dispose le cinéma ne peuvent être que parcellaires. De plus leur vocation de propagande envers le peuple et son engagement dans la guerre met en évidence une construction fictionnelle qui doit impliquer le spectateur. Les personnages vont donc être mêlés à des intrigues complexes dont le but est de les entraîner sur le terrain de la guerre en Europe et des menaces qu'elle représente pour l'Amérique et pour le monde.

Dans Correspondant 17 Jones est journaliste, profession qui lui permet de côtoyer les événements qui sont en train de se passer et de rentrer dans le champ historique. Le récit va le placer au centre d'une organisation d'espionnage au service des nazis et les dangers qu'il doit braver font de lui le héros chargé de porter la bonne parole au peuple américain. La mémoire de la situation historique européenne en 1940 se construit autour de l'opposition entre un journaliste américain et un groupe de nazis, présentés sous les traits de civils dangereux et organisés, soutenus par un notable hollandais, traître à son pays et incarnation de la collaboration. Le héros américain, comme le réalisateur, a donc pour fonction de créer une situation politique et historique qui va lui permettre de lancer un message patriotique pour faire réagir la démocratie américaine en l'opposant à la bourgeoisie européenne, prête à soutenir le nazisme par intérêt. La concomitance de la réalisation du film et des événements contribue à l'héroïsation du personnage qui apparaît comme le sauveur mythique et providentiel de l'Europe et des libertés, l'espace restreint dans lequel se déroule l'action accentuant l'impression de danger.

Le jeune aristocrate anglais, Thorndyke, dans Man Hunt est pris dans une intrigue proche de celle de Correspondant 17. Le mythe se construit autour de l'utopie, l'assassinat de Hitler. Aussi caricatural que puisse paraître le mobile du récit, la mort de Hitler aurait changé le cours des choses, aurait anéanti les conséquences des accords de Munich, symbole de la lâcheté des démocraties européennes. L'importance du danger mis en évidence par la fiction et le comportement héroïque du jeune homme renvoient aux risques inhérent au nazisme et s'oppose à la force démocratique de l'Angleterre. Ce film d'aventures

peu crédible construit une mythologie fondée sur le rêve du spectateur concerné en même temps par l'engagement du héros et sur l'absurde de la situation, montrant que l'avenir du monde tenait dans les mains d'un seul homme, la place essentielle de l'histoire tenant en une réflexion sur les accords de Munich et la responsabilité des démocraties européennes.

S'appuyant sur le mythe cinématographique du faux coupable, Saboteur construit une intrigue qui entraîne le spectateur à travers les Etats-Unis, la notion de distances et d'espace construisant un parallèle avec l'omniprésence de l'ennemi et l'importance du danger que présente cette puissante bourgeoisie soumise aux espions nazis. Le nazisme, présenté ici comme une force souterraine et incontrôlée, tient à la fois d'une construction mythologique au niveau cinématographique, et d'une référence à la grandeur mythique de la démocratie américaine. De plus la coïncidence entre les événements historiques qui sont en train de se dérouler et la réalisation du film crée une superposition de la mythologie qui se dégage du film et la réalité, procédé qui renforce le mythe et l'amène à exercer la puissance attendue sur le peuple américain qui ne peut rester indifférent à cette histoire et à l'histoire.

Ministry of fear construit une combinatoire de mythes humains et cinématographiques, alliant l'espionnage et l'érotisme, deux notions fascinantes, mélange de mythologies modernes et de croyances anciennes; ce procédé accentue la peur du danger qui se dégage d'un monde étrange et inquiétant assimilé au nazisme. Neal, engagé malgré lui dans cette affaire d'espionnage, apparaît comme une victime aléatoire à laquelle doit s'identifier le spectateur lui aussi menacé; c'est de cette combinatoire de mythologies qu'émerge une image du nazisme assimilable à des représentations connues de chacun, destinée à montrer la menace qui plane sur le monde.

Ces films mettent en scène des héros qui incarnent la puissance du peuple américain et le choix de leur récit, de même que sa forme et son traitement les rapproche beaucoup plus du film noir que du film historique bien qu'ils nous révèlent aujourd'hui les préoccupations d'un peuple prêt à défendre son idéal démocratique, effrayé par le développement du nazisme dans une histoire qui est en train de se dérouler. Fabriqués sur un modèle proche du public américain, ils assument leur rôle de films de propagande et sont constitués d'éléments mythologiques destinés à servir un peuple et son histoire.

Un an plus tard, Renoir réalise This Land is mine, film dont la fonction de propagande repose sur la construction du mythe résistancialiste; en effet, contrairement à Salute to France où Jacques est imposé au spectateur comme héros chargé de transmettre les valeurs de la France, Lory acquiert peu à peu son statut de héros grâce à Louise et à l'amour qu'il lui porte. L'amour que lui rend la jeune femme s'intensifie au fur et à mesure que Georges, rival d'Albert, persiste dans la collaboration, il symbolise les valeurs incarnées par Lory et force la reconnaissance du spectateur. L'instituteur, mis au ban de la société par le comportement de sa mère au début du film, ouvre peu à peu les yeux sur les intellectuels qui l'entourent et sur leur rapport à la résistance, s'engage pour gagner l'admiration de Louise prise entre un frère responsable de sabotages et un fiancé collaborateur. Albert prend pour modèle Sorel, directeur d'école, qui

sacrifie sa vie pour la cause résistante et le statut social des deux hommes contribue à leur reconnaissance et à la mise en référence de l'engagement résistant et du monde intellectuel. La vocation propagandiste du film est donc fondée sur l'héroïsation d'un personnage médiocre acquis aux valeurs patriotiques, capable de sacrifier sa vie pour la liberté de son pays. L'objectif avoué du film laisse peu de place à la représentation de l'histoire qui se réduit à une caricature de la résistance dans un milieu fermé à l'aide d'un sabotage et de messages patriotiques diffusés par les tracts; quant à la collaboration, elle est incarnée par Georges, marionnette, beaucoup plus préoccupée par sa défaite amoureuse que par un quelconque idéal politique.

Puis, sur un autre mode, Salute to France propose un type de fiction fondé sur les mythes de la démocratie française, héritée de la Révolution; en effet, Jacques a pour fonction d'incarner la France, ses idéaux et ses traditions. Ce personnage à multiples facettes constitue le trait d'union entre l'idéal de l'engagement résistant et les valeurs fondamentales de notre démocratie. Il est donc un reflet de notre histoire, associant le passé et le présent de réalisation du film. De plus il porte une forte charge émotionnelle; par sa simplicité et sa force de caractère, il pousse le public à considérer l'histoire qui est en train de se dérouler et l'amène à adhérer au message qu'il est chargé de lui adresser. L'appel lancé par Jacques vibre de sincérité, d'une volonté évidente de rapprocher les peuples et mêle l'affectif et le fictionnel aux conjonctures historiques et internationales de l'époque. La voix de de Gaulle associée à celle du personnage met en évidence l'importance de la résistance gaulliste et si, dans ce film, la fiction et les mythes démocratiques se mettent au service de l'histoire présente et des comportements sociaux, la fiction nous renvoie une image du passé riche en informations sur les courants qui animaient la résistance et les idéaux politiques.

Même si Why we fight ne fut montré au grand public qu'après la guerre, sa réalisation s'inscrit dans la volonté déployée par le gouvernement américain d'expliquer et de justifier la participation des Etats Unis dans ce combat. Il est destiné à motiver les troupes en leur montrant l'importance des enjeux et la composition du film repose essentiellement sur des oppositions mythologiques; en effet les peuples opposés dans ce combat sont définis en fonction des légendes inhérentes à leur passé. Les Français ont hérité des mythes de leur révolution alors que les Allemands perpétuent une mythologie attachée à leur condition d'anciens envahisseurs, alors que les Américains incarnent des valeurs égalitaires et démocratiques. Ce film reste avant tout une arme psychologique réalisée dans un objectif particulier, qui reflète l'idée que les Etats Unis se faisaient de l'Europe et de ses populations à cette époque.

"les épisodes 2 et 3 passent sur la faiblesse des démocraties occidentales et sur le pacte germano-soviétique, pour fustiger les monstruosité[s] d'Hitler, son absence de sens moral et sa trahison, son goût de la destruction[...] La Bataille d'Angleterre, qui comporte quelques fictions, est un hymne à l'héroïsme du pays."

Si le film ne se substitue pas à une œuvre historique, il propose malgré tout une construction linéaire explicative de certains événements, même si elle reste

¹ Jacques SICLIER? Comment l'histoire se filme. Le Monde, 14 mars 1992

subjective, nous montre comment la faiblesse des démocraties occidentales face aux Accords de Munich fut perçue par l'Amérique et nous informe sur les moyens utilisés pour convaincre l'armée de s'engager aux côtés des pays européens. En cela il est histoire.

Les récits filmiques de Hitler's mad man et de Hang men also die reposent sur un événement historique d'importance, puisque l'assassinat de Heydrich fut un acte de résistance remarquable, mais ils s'articulent principalement autour du mythe du héros. Et si les deux films proposent des points de vue différents du même événement, tous deux mettent en évidence la cruauté de la répression, ce qui accentue les qualités héroïques des résistants. Dans Hitler's mad man, toute la population du village de Lidice est concernée par une résistance massive à l'ennemi matérialisée par des combats physiques dignes du film d'aventure alors que dans Hitler's mad man la résistance est plutôt une résistance intellectuelle, organisée et structurée par des citoyens politiquement engagés. Aussi l'intensité de la répression crée-t-elle un deuxième mythe: le nazisme en tant qu'incarnation du Mal, d'un mal absolu contre lequel il est indispensable de lutter. Ce combat entre le mal et le bien tient en même temps des grands mythes religieux.

Ces deux fictions mettent pourtant en scène des éléments de l'histoire; le film de Sirk nous informe sur le sort du village de Lidice qui fut rayé de la carte malgré le déterminisme de ses habitants, nous dépeint la terreur et la déchéance morale et physique que les nazis ont fait régner sur le village alors que celui de Lang met en évidence les relations sociales, l'entraide entre résistants et populations civiles ainsi que le fonctionnement d'une résistance organisée et hiérarchisée proche de la France Libre. Et bien que les deux fictions reposent sur une idéologie mettant en avant un idéal résistant et sur une construction mythologique du nazisme, elles renvoient une image partiellement historique du fonctionnement de la résistance et de l'engagement des hommes.

To be or not to be, construit autour du mythe des amours impossibles, approche le concept de résistance à travers l'étude psychologique des personnages et leurs relations dans une sorte de huis clos. Le traitement comique du sujet crée une certaine distance avec la gravité de la situation, particulièrement en 1942, mais il force en même temps la réaction du spectateur. Les différents axes du récit construits autour des sentiments du jeune aviateur anglais pour l'actrice amène à la résistance et à la mise en place de la situation historique à travers la psychologie de chacun des personnages. Ainsi l'analyse du comportement du traître met l'accent sur un certain type de collaboration intellectuelle, le caractère et les compétences professionnelles des comédiens permet le double jeu entre réalité fictionnelle et théâtre en créant une superposition grotesque mais efficace des deux situations. De plus le traitement comique joue en faveur des résistants vus par le spectateur comme des personnages intelligents alors que les nazis et Hitler sont tournés en dérision par le récit filmique. L'étude des comportements à travers une histoire d'amour impossible et touchante rend compte de l'engagement des résistants pour préserver leur liberté d'expression et de leurs motivations. Ces personnages fictionnels qui ont conscience de jouer un rôle dans l'histoire "en train de se faire" renvoient par la construction réflexive de ce film un double point de vue

permettant d'introduire l'histoire, cadre qui sous tend le récit dans une fiction qui repose sur le mythe.

Le récit de Desperate journey s'appuie sur les mythologies du héros antique, présentant trois personnages capables de dominer les situations les plus inextricables et la mise en scène de ces surhommes permet de rendre hommage à la RAF tout en transformant le film historique en récit d'aventures. ces trois hommes sont aidés dans leurs actions par une jeune fille allemande, procédé qui permet à la fois de retrouver le mythe de la femme comme soutien du héros et de représenter la résistance allemande, ce qu'aucun autre film n'a fait; nous pouvons d'ailleurs remarquer que cette évocation n'a pas été relevée par les critiques. Cette représentation nous informe sur le fait que les Américains connaissaient dès 1942 l'existence d'une résistance allemande alors que la société française est restée longtemps discrète sur l'engagement d'une partie du peuple allemand dans sa résistance contre l'hitlérisme. Aussi les dialogues de ce film se font le reflet de l'opinion des Etats Unis face aux démocraties européennes quand un des héros déclare qu'il n'est pas possible de compter sur "*les démocraties décadentes*". Comme dans Man hunt cette déclaration fait allusion aux accords de Munich et il est évident que l'Amérique rend les démocraties européennes responsables des conjonctures politiques et du conflit. Et si le récit de cette fiction héroïque reste peu crédible dans un contexte purement historique, sa construction prend pourtant en compte des éléments historiques qui n'apparaissent pas dans des films considérés comme documentaires.

Dans Casablanca, c'est le choix de l'espace qui introduit une dimension mythologique; en effet le film, qui se déroule dans un cadre exotique, confère à Lazlo, présenté comme un chef de la résistance en transit, tout de blanc vêtu, un statut particulier: il évolue dans le monde de l'argent et du luxe, il agit dans un décor inconnu et magique, dans le monde du rêve et de l'amour où Lazlo va adresser au public une suite de messages patriotiques et démocratiques ; ce sont les éléments afférents à l'histoire qui permettent au spectateur d'établir une relation entre l'exotisme et les conjonctures européennes. Des affiches de de Gaulle associent ce héros romanesque à la France Libre et permettent au spectateur de comprendre que le héros attend de pouvoir rejoindre Londres. En 1942 ce film associe le mythe de l'exotisme à l'image de la résistance et reconstruit, grâce à des figures emblématiques et allégoriques, l'existence de la collaboration et son opposition à la résistance. En effet la bouteille de Vichy jetée à la poubelle est la première allusion au gouvernement de Vichy alors que l'orchestre joue la Marseillaise et que les Français crient "vive la France!". Même si nous pouvons considérer que ce film est un hommage à la résistance et transpire d'une certaine velléité de propagande pour la France Libre, il nous fait part de la situation sociale et historique en France en 1942, montre l'organisation et les structures de la résistance face à ses deux ennemis, les Allemands et le gouvernement de Vichy et nous informe sur le rôle des pays d'Afrique du Nord au service de de Gaulle.

La Croix de Lorraine, film réalisé par la résistance en hommage à la France Libre, est un regard de la résistance sur elle-même qui, en 1944, présente un bilan positif de ses actions. Le récit filmique repose sur la mythologie du héros,

procédé qui permet de mettre en avant le sens de l'honneur et l'esprit de sacrifice de ses personnages. Ce film joue sur l'universalité de l'héroïsme mettant en scène au début un jeune garçon, organisé, responsable suivi peu à peu par tous les habitants du village qui sacrifient leurs biens pour résister aux Allemands. Cet héroïsme mythique et idéaliste se superpose totalement à l'image de la résistance, alors que le film s'annonce comme une représentation authentique de la France Libre attestée par Jean-Pierre Aumont: *"le délégation des FFL m'avait demandé de surveiller de près la réalisation du film et de ne rien laisser passer qui ne soit authentique sur le plan de la France et sur le plan de la propagande de de Gaulle."* Dans ce regard réflexif, il est difficile de retrouver l'authenticité annoncée et l'héroïsation exagérée transmet surtout l'autosatisfaction des résistants à la fin de la guerre, rend cette fiction peu crédible, où les héros, comme dans un film d'aventures, réussissent à surmonter tous les obstacles. Ce film est un exemple de la soumission totale du cinéma à la cause sociale et politique, à l'histoire et à ceux qui en furent ses actants. L'hégémonie de de Gaulle est indiscutable et l'impossibilité pour le spectateur de s'identifier aux personnages empêche ce film d'atteindre son objectif, tant sur le plan de l'affectif que sur celui de l'information historique.

Comme La Croix de Lorraine, Passage to Marseille repose sur le mythe du héros incarné par Matrac qui s'évade du bain pour s'engager dans la résistance et affronte tous les dangers pour libérer son pays. Les actions héroïques de Matrac sont la preuve de l'intensité de son patriotisme et des convictions intellectuelles de cet ancien journaliste engagé socialement. Le personnage central porte donc à lui seul l'idéologie et les valeurs résistantes, il incarne l'hostilité des démocraties européennes aux accords de Munich et transmet, par sa mort, le message patriote et politique de la résistance aux jeunes générations. Ce film utilise donc le mythe du héros pour allier le courage du passé au devoir des générations à venir. Et si, en 1944, La Croix de Lorraine reste empreint de l'enthousiasme et de l'héroïsme de la résistance, il tente d'expliquer la collaboration en accordant à Pétain le bénéfice de l'âge et nous fait part de l'image que les résistants veulent donner d'eux à la fin de la guerre. La tolérance et la modestie apparaissent comme les qualités essentielles de la France Libre; celles-ci expriment la fierté de la France et les valeurs par lesquelles la société doit se reconstruire à travers ses générations futures. Ce film se présente comme le porte-parole d'une nouvelle société née des expériences de la guerre et de la résistance, il est une manifestation de l'histoire en train de se construire sur les valeurs mythiques nées de la construction de héros résistants.

La Bataille du Rail s'inscrit dans la même volonté de reconstruire l'histoire à travers la mythologie du héros, mais à la différence des autres fictions, celle-ci superpose personnes et personnages, procédé qui amène les anciens cheminots résistants à jouer le rôle des héros. Ces hommes héroïsés et immortalisés par l'image et le récit filmique, sortent de l'anonymat pour recréer une mémoire "exorcisante" du combat qu'ils viennent de livrer, la temporalité historique et celle de la réalisation du film étant presque contemporaines. Le carton au début du film, destiné à authentifier la fiction, pose le principe du héros mythique en invitant le spectateur à considérer ces hommes comme les sauveurs de la France.

D'ailleurs le suspense construit par le récit filmique ne fait qu'accentuer le concept d'héroïsme en mettant en évidence les risques pris par les cheminots et en jouant sur la notion de danger qui s'oppose à la solidarité et aux qualités humaines des résistants. Ce jeu sur les oppositions met en évidence la cruauté des nazis et le pouvoir des cheminots sur la circulation des hommes et des biens, compléments de l'héroïsation des personnes. De plus les sabotages de trains, actions spectaculaires, servent l'image cinématographique et ont contribué à la cristallisation de clichés qui, comme nous l'avons vu précédemment, ont déterminé une certaine image de la résistance. Il est donc difficile de dire que La Bataille du Rail soit un document sur la résistance des cheminots, mais sa proximité avec les événements, l'utilisation de résistants comme acteurs du film, même si ces derniers ont dû obéir au récit filmique, et sa volonté de reconstituer quelques actions du réseau de Résistance-Fer contribuent malgré tout à la transmission de faits appartenant à l'histoire que la construction de héros ancre profondément dans la mémoire du spectateur.

Au Cœur de l'Orage est d'ailleurs ce que la Bataille du Rail est aux cheminots. La mythologie du héros se constitue autour d'une collectivité, le groupe de résistants constituant le maquis du Vercors faisant figure d'entité héroïque. Ce film se démarque pourtant de celui de Clément par la mise en scène de cet héroïsme: en effet, ici, une voix off explicative dépouille les héros d'une part de leur essence mythologique pour leur redonner une forme humaine bien que le traitement de la narration s'articule autour de leurs actions héroïques; le récit filmique reprend alors un genre documentaire et il est perçu comme tel par le spectateur qui s'identifie à un genre d'héroïsme absolu, plutôt qu'aux personnages. Ce film laisse une impression de distance et à certains moments les personnages semblent déçus de leurs qualités intrinsèque de héros. Sans perdre entièrement son aspect spectaculaire, en conservant à la fois des composantes fictionnelles et un caractère de document, Au Cœur de l'Orage nous informe sur les actions et les conditions de vie du maquis du Vercors, nous parle d'histoire, mais la difficulté d'identification du spectateur à un héros construit une information parcellaire et en même temps très globalisée de cet épisode historique.

Les Maudits, comme le Repas des Fauves ou Marie Octobre se déroulent à huis clos et proposent principalement une étude psychologique des personnages dans le temps de réalisation des films. Mais ces films reposent pourtant sur des éléments mythiques différents.

La construction du récit de Marie Octobre s'articule autour du mythe du héros absent et la mort de ce chef de réseau renforce encore la notion d'héroïsme en jouant sur l'identification du spectateur et l'admiration que ce dernier éprouve pour le disparu. Le récit filmique repose aussi sur le mythe du traître, d'autant plus fort que le héros est mort par sa faute; il résulte d'une combinatoire entre le mythe du héros et celui du anti-héros. Si ce film parle peu des actions de ce réseau, il nous renseigne sur les relations entre les résistants, nous montre que la résistance et les problèmes qui lui ont été inhérents régissent encore la société dix ans plus tard, même si la société éprouve le besoin de rétablir certaines vérités; il nous informe sur le rôle de l'histoire perpétuée par les générations qui l'ont vécue.

Il marque aussi la fin de la volonté d'unité nationale prônée par de Gaulle au moment où ce dernier arrive au pouvoir et après que le député Robert Hersant fût accusé de faits de collaboration. Cette période marque d'ailleurs le début de représentations moins entières de la résistance, alors qu'archives, témoignages, cinéma et histoire commencent à se chevaucher.

Le film de Clément propose lui aussi un mythe héroïque, mais le héros se construit en opposition aux personnages présents dans le huis-clos, nazis et anciens collaborateurs, microcosme qui fuit les conséquences de ses actes. Passant du statut d'otage à celui de héros, le médecin affronte une société qui se délite au fur et à mesure de la progression dramatique et qui devient d'autant plus dangereuse qu'elle n'incarne plus la force. Le héros prend corps avec la montée du danger et il est le seul à se sortir du naufrage. L'originalité de ce film consiste dans le choix du sujet qui nous permet de considérer une facette de l'après-guerre dont l'histoire a peu parlé, la fuite des nazis ayant impliqué des personnalités, des instances et des valeurs desquelles la société française ne retirait aucune fierté.

Par contre Le Repas des Fauves ne met en exergue aucune référence mythologique particulière. Le récit filmique s'appuie sur un jeu entre les faiblesses et la force de certains des personnages, procédé qui permet de mettre en évidence l'importance des valeurs morales, de l'honnêteté de pensée, associées à l'image de la résistance, qui sert d'alibi à ceux qui s'en réclament. La force et le cynisme d'un chef nazi sous-tendent le récit qui s'avère plutôt comme une peinture sociale de l'époque, associant le concept de résistance à une reconnaissance sociale. Cette peinture de mœurs a pour intérêt de nous faire voir la complexité sociale de cette période, contrairement à la plupart des autres films qui ont tendance à faire croire que la France était résistante.

Après les Maudits, Clément revient à une représentation plus conventionnelle de la résistance, plus proche de ce que les jeunes générations peuvent lire aujourd'hui dans les livres d'histoire. En effet le récit met l'accent sur la clandestinité et repose à nouveau sur la mythologie du héros, personnage isolé dans ce film, même si celui-ci incarne plutôt la force tranquille et l'intelligence que la supériorité physique, bien qu'il organise des actions spectaculaires. Pour nous informer sur l'importance de la vie clandestine, Clément sur la différence de savoir entre celui du spectateur et celui des personnages; effectivement les membres de la famille de M. Martin ne connaissent pas les activités du chef de famille alors que le spectateur en est informé dès le début du film. De plus le spectateur s'identifie facilement à ce personnage simple et malin et s'associe à son combat, ce qui contribue à ancrer dans son esprit l'image d'une résistance organisée et réfléchie, dans laquelle s'allient efficacité et clandestinité. Comme la Bataille du Rail, le Père tranquille est un regard de la résistance sur elle-même, mais la construction plus intimiste de ce film insiste davantage sur l'engagement individuel, complément à la résistance collective des cheminots. Cette transformation d'un individu "ordinaire" en héros corrobore de plus la plupart des témoignages que les jeunes générations peuvent entendre aujourd'hui. Et cette corrélation, rejoignant les informations données par l'histoire, constitue une des représentations qui s'est construite et ancrée, au fil du temps, dans l'imaginaire collectif.

Chaque sketch de Retours à la Vie met en scène un personnage central autour duquel évoluent quelques proches pour construire une situation sociale spécifique, conséquence directe des bouleversements apportés par la guerre. Ici le mythe du héros a disparu pour faire place à des anti-héros, des victimes des conjonctures politiques, même si le récit filmique tend à les rendre meilleurs. Chaque situation reflète les faiblesses d'un personnage, voire du groupe social auquel il appartient et les événements du passé proche sont directement imbriqués dans la construction narrative. C'est ainsi que la cupidité d'une certaine bourgeoisie, associée à la mort en déportation prend un sens particulier et que le comportement des personnages s'oppose aux valeurs que la plupart des films confèrent à la résistance et à la majeure partie des Français. Jean n'est pas capable de dominer son esprit de vengeance, la femme de René a profité de la guerre pour tromper son mari et les anciens résistants cultivent leur haine vis à vis des Allemands. Ici, la guerre n'est pas prétexte au développement de comportements héroïques, mais au constat de la vie quotidienne, des contraintes qui la régissent, des sentiments et des exactions qui en découlent. Le film amène le spectateur à s'interroger sur le véritable comportement des Français pendant la guerre qui n'a pas, comme on a pu le dire, rendu les citoyens vraiment meilleurs. La somme des situations fictionnelles individuelles constitue un aspect non négligeable de la transmission de l'histoire.

Avec Five Fingers nous retrouvons le thème de l'homme malhonnête et peu malin qui finit par se faire avoir, situation chère aux comédies classiques. Le récit, qui se présente comme une farce vaudevillesque relègue au second plan l'existence du traître, le cadre historique dans lequel se déroule l'action et l'authenticité de l'événement. L'information concernant le vol des documents relatifs aux modalités du débarquement ne fut connue qu'en 1950 et le choix de la mise en scène relègue cette information au second plan au profit du traitement comique et de la focalisation sur le personnage qui apparaît comme seule victime de son acte.

Un Condamné à mort s'est échappé qui, a contrario, est traité sur un mode tragique fonctionne d'une façon similaire quant à son rapport à l'histoire. La fonction du héros mythique s'exerce différemment sur le spectateur, car le récit évolue en huis clos. Le héros semble déconnecté du temps historique qui l'entoure et la force qui lui est conférée par la représentation de la torture et les dangers qu'il court lors de son évasion ne suffisent pas à recréer un environnement historique et la résistance n'est plus qu'un prétexte à l'arrestation et aux tentatives d'évasion du prisonnier et un cadre à la construction du récit. L'entêtement dont fait preuve Fontaine pour s'évader ne peut être mis en relation avec ses activités de résistant, puisque le récit ne nous informe pas sur le devenir du héros. A l'évidence la psychologie du personnage l'emporte sur l'histoire.

En revanche la Chatte et la Chatte sort ses griffes s'ancrent entièrement dans le contexte résistant et le récit, suite d'actions de combat et de sabotages, reconstruit le mythe du héros, héros féminin très moderne. Nous sommes ici en présence du personnage de film d'aventure, entraîné dans une succession endiablée d'actions, dont il sort toujours vainqueur, pris dans une histoire d'amour dangereuse, mais romanesque, difficilement crédible en tant que résistant, mais soutenu par la

construction narrative. L'ensemble permet au spectateur de jouer le jeu et de s'identifier à l'héroïne grâce au rôle du décor emblématique et de l'admettre comme résistante. Bien que le récit soit criblé d'incohérences, le film montre des scènes attendues et reconnues par le spectateur qui voit ces images avec le savoir qu'il a construit autour de ce sujet; en effet, Cora, vêtue de cuir noir est bien peu crédible dans le temps historique, son manque de méfiance est peu commun chez un résistant et l'excès des actions tient plutôt de l'aventure. Malgré tout ces deux films proposent des représentations telles que les sabotages de trains, les vols de documents, les contacts radio avec Londres qui furent quasiment universalisées par des images antérieures telles que celles de la Bataille du Rail, Au Cœur de l'Orage et le Père tranquille ou celles que nous pouvons rencontrer dans les manuels d'histoire. Ce film est donc soumis à des représentations consensuelles de la résistance, somme de témoignages, d'histoire, d'images antérieures, reconstruction d'une résistance autour d'un héros moderne.

Avec les Honneurs de la Guerre Dewever abandonne le concept de héros mythique pour fonder les propos des personnages sur les valeurs démocratiques et sociales héritées de la Révolution Française. Les résistants sont alors chargés de transmettre un message moraliste dans un espace historique créé par de Gaulle et les associations, message qui deviendra le "devoir de mémoire" et qui s'adresse individuellement au spectateur comme si la mémoire nationale éclatait au profit d'une mémoire individualisée. Les personnages fictionnels se substituent à la société pour tirer du récit des conclusions sur le rôle social de l'histoire: *"L'Histoire ne se répète pas; après cette guerre nous ne ferons plus les mêmes erreurs que l'autre fois. Si tu lisais plus souvent les livres d'histoire, tu ferais moins de politique"*.¹ Mais cette conception moderne de l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, cette réflexion sur le sens de l'histoire en regard du fonctionnement de la société repose sur l'héroïsme et les valeurs morales et patriotiques des résistants: *"Que la leçon de la Résistance ne soit pas oubliée; que la France de l'après-guerre soit belle et que s'écarte à jamais le spectre de la guerre!"*² Il est intéressant de remarquer que la disparition du héros mythique au profit de la mise en exergue de valeurs sociales coïncide avec l'apparition du spectre de la Guerre d'Algérie, comme si le film s'était assujéti aux événements historiques contemporains du temps de sa réalisation.

En revanche, avec The four Horsemen of the Apocalypse, nous retrouvons le héros mythique dont l'engagement dans la résistance se construit parallèlement à son histoire d'amour. Le double enjeu ajoute à la transcendance du héros et le mythe antique des amours impossibles captive d'emblée le spectateur qui n'a aucune difficulté à s'identifier à un personnage qui incarne le rêve de chacun. La résistance de Julio est considérée comme un chemin initiatique pour accéder au statut de héros et à l'amour de Marguerite. Le thème du mari trompé amène une représentation binaire de la résistance: d'un côté le mari, chef clandestin, qui a été arrêté et torturé, de l'autre, l'amant, jeune homme valeureux, qui évolue dans les milieux bourgeois fréquentés par les Allemands. Cette superposition des représentations montre deux facettes de la résistance qui constituent une vision

¹ Extrait du dialogue filmique. Les Honneurs de la Guerre

² idem

pourtant réaliste, associant luxe, amour, danger, clandestinité et renoncement, servie par la force de la dramaturgie et du romanesque.

Puis nous retrouvons après le retour de de Gaulle au pouvoir une série de films qui cristallisent le mythe de la résistance autour des valeurs de patriotisme, d'abnégation et d'"héroïsme".

*" Avant la cristallisation définitive du mythe résistancialiste des années 1960, dernière étape, de Gaulle va tenter une fois de plus l'exorcisme de l'an quarante.[...] Dépositaire de l'héritage héroïque, le Général ne semble pas enclin à le distribuer à quelques privilégiés"!*¹

Dans le Franciscain de Bourges Alfred incarne, avant d'être un personnage, les valeurs mythiques héritées de la résistance et de la Révolution associées à la morale religieuse, procédé qui permet de mettre en scène un infirmier allemand. Nous constatons en effet une inversion des rôles contraire à l'image véhiculée par l'histoire à l'époque de réalisation du film. Le public s'est d'ailleurs insurgé contre ce film qui se démarquait d'un courant de pensée dominant, les valeurs résistancialistes ne pouvant être attribuées à l'ennemi. Au moment où se tissaient les liens d'un rapprochement franco-allemand, il est intéressant de voir que le cinéma se soumet, là encore, aux valeurs sociales et politiques du temps de réalisation, bien que ce film ne nous apprenne rien sur l'histoire de la résistance.

Paris-brûle-t-il est un film en hommage à la France Libre, soumis au gaullisme puisque c'est l'Elysée qui soutient sa réalisation en donnant les autorisations nécessaires. Cette fresque historique fut d'ailleurs controversée par les mouvements de résistance anti-gaulliste et en particulier par les communistes qui trouvaient leur présence insuffisante. Cette reconstitution, à vocation de document, qui met en scène l'organisation, les préparatifs et la libération de Paris, bien qu'elle mette l'accent sur les qualités des résistants et de leurs chefs en particulier, ne repose pas sur une construction mythique, mais sur une volonté de montrer le fonctionnement de la résistance, de mettre en valeur la qualité des relations entre les différents membres du groupe, l'entraide dans la difficulté; elle montre l'importance de la présence française dans la libération du pays, raison fondamentale du combat de de Gaulle, mais le choix d'acteurs connus pour incarner des personnes encore vivantes ou connues des Français fait de ce film une fiction peu crédible et entrave sa relation à l'histoire.

Deux ans plus tard l'Armée des Ombres s'inscrit dans une démarche assez proche; Melville veut montrer l'organisation et le fonctionnement de la résistance, l'union des différents mouvements même si Jean Moulin en est absent, mais il fait porter le récit à un héros digne des héros antiques, capable de se sortir des situations les plus tragiques avec l'aide de ses compagnons. Après avoir été héroïsée au cours du déroulement narratif, Mathilde, la seule femme du groupe, devient la victime, ce qui nous amène à considérer l'effet produit par le mythe du sacrifice. Elle est de plus éliminée par ceux qui l'avaient encensée, pour les besoins de la cause résistante et la sécurité des personnes; sa mort met fin au récit, et la notion de sacrifice lui attribue finalement le statut de héros que Gerbier avait assumé tout au long du récit. De plus elle est morte par amour pour sa fille, sentiment qui touche tous les spectateurs, qui vont conserver de la

¹ Henry ROUSSO. Le Syndrome de Vichy. 1944-198...Ed. du Seuil. Octobre 1987. P.84

résistance une image liée au sort de cette femme. L'entremêlement de la vie privée des personnages, de leurs réflexions personnelles, de leur vie clandestine et de leurs actions héroïques contribue à une peinture de la résistance, de ces hommes de l'ombre, relativement fidèle aux témoignages et à l'écriture de l'histoire. Malgré des aventures peu crédibles dans ce cadre historique, cette fiction dégage une force particulière liée à la superposition des concepts d'héroïsme et de sacrifice.

A partir de la fin des années soixante, au moment où de Gaulle quitte le pouvoir, le cinéma commence à laisser de côté les valeurs mythiques de la Révolution et l'incarnation de la résistance par des héros pour revenir à des représentations plus modérées et plus réalistes de la résistance et de la période de l'Occupation. En effet les questions posées par les jeunes générations, la guerre d'Algérie qui ne fait pas l'unanimité chez les anciens résistants imposent un nouveau regard sur la résistance. Le Chagrin et la Pitié amène le spectateur à réfléchir sur les différences de vues politiques entre ceux qui furent les hommes de l'ombre, reflétant déjà les changements fondamentaux de mai 68 qui devaient construire une société nouvelle sur la base des valeurs morales héritées du passé:

Parmi ceux qui ont été de vrais résistants, qui ont connu de vrais dangers, il n'a pas manqué d'hommes qui ont trouvé de mauvais goût que je fasse sortir la Résistance du musée pour un objet qui, quoique identique à nos premiers buts, n'avait plus le bonheur de leur plaire. On doit le reconnaître: nombre de résistants avaient pris leur retraite... Beaucoup étaient convaincus que cette épopée qu'ils avaient vécue ne pouvait pas, ne devait pas recommencer. La Résistance était trop belle dans leur souvenir pour qu'elle ne restât pas un souvenir unique, non susceptible de récédive. Sa place était au musée des Invalides. Ils aimaient en elle ce que jamais on ne verra deux fois. "¹

Les Patates est l'exemple d'un film qui attache à la représentation de la résistance deux personnages négatifs, l'institutrice, garante des valeurs laïques, qui envoie des lettres anonymes, et le chauffeur qui fait passer la Ligne de Démarcation pour de l'argent. Ce film nous montre les préoccupations quotidiennes et matérielles de la majorité des Français pendant l'Occupation, à savoir essentiellement les problèmes de nourriture et nous sommes bien loin ici des grandes idéologies résistantes. Il a fallu attendre trente ans pour que la résistance, engagement d'une minorité de Français, laisse la place à des représentations beaucoup plus pragmatiques, comme si, seuls les résistants étaient dignes de l'image, hommage qui leur était largement conféré. Les Patates nous permettent en même temps de réfléchir sur l'engagement résistant, de comprendre que le choix n'était si évident ou si instinctif, ce que les films précédents considéraient comme implicite, quand les hommes devaient subvenir aux besoins de leur famille qu'ils exposaient quand ils vivaient dans la clandestinité. Ce film a donc pour objet de nous informer, à travers l'histoire de Clovis et de son obsession pour les patates, sur les réalités de la vie pendant l'Occupation, bien qu'à l'évidence, les activités résistances chez Autant-Lara tiennent beaucoup plus du mercantilisme que de l'engagement idéologique.

¹ G. BIDAULT. Cité par Henry Rousso. Le Syndrome de Vichy 1944-198...Ed. du Seuil. Octobre 1987. P.92

Le Chagrin et la Pitié s'inscrit dans la même mouvance: il a bouleversé les représentations précédentes et surtout l'idée fortement ancrée que l'ensemble des Français soutenaient la lutte contre l'occupant, en somme le mythe résistancialiste.

"Le mythe, à vrai dire, jetait ses derniers feux. Le départ de de Gaulle en 1969, sa mort l'année suivante, déterminèrent, directement ou indirectement, un changement majeur dans la mémoire publique de Vichy. C'est qu'avec sa disparition, c'était, d'une certaine façon, Vichy qui mourait enfin. Non pas seulement l'interprétation que la gaullisme avait imposée de Vichy, mais encore le monde des valeurs auquel il avait puisé, tout comme Vichy. De Gaulle avait été imprégné par le même nationalisme fin de siècle; lui aussi croyait en une France "éternelle", "une France" dont l'histoire était une suite de malheurs et de grandeurs, mais qui n'était vraiment elle-même que dans sa grandeur. [...]"

le film le Chagrin et la Pitié symbolise parfaitement le changement qui s'amorçait. réalisé en 1969 et projeté en salle en 1971, après avoir été interdit d'antenne (il ne passa finalement à la télévision qu'en 1981), ce document présentait de l'occupation une vision décapante: à un peuple résistant en bloc succédait l'image de Français qui furent nombreux à demeurer passifs, sinon à se compromettre avec l'occupant, bref une France sans grandeur, préoccupée avant tout de survivre".¹

Bien que la résistance conserve des prérogatives et un temps de parole supérieur à celui des autres intervenants, bien que la construction du film n'ait pas totalement mis de côté le mythe résistancialiste, la présence à l'écran d'anciens collaborateurs résonne comme la révélation d'un phénomène longtemps oublié dans une volonté de taire des actes qui entachaient la société française et obligeaient cette même société à un regard sur elle-même bien différent de celui qu'elle avait cultivé depuis 1945. La curiosité des jeunes générations fut un des éléments déclencheurs de ce changement de point de vue et ce film, rendu explosif par les secrets et la honte collective qui entouraient la collaboration, redonne la parole aux différentes instances qui ont constitué et constituent la société française, dont l'extrême-droite renforcée par les oppositions à de Gaulle lors du conflit algérien. Pourtant il impose le mythe résistancialiste comme valeur fondamentale de la France en présentant la collaboration comme le concept opposé à celui de la résistance. Ce film, qui, par le parti pris du montage, est aussi proche de la fiction que du document, ne modifie pas l'image précédente de la résistante, il se contente de montrer que le comportement des deux camps n'avait été qu'une question de choix; certains avaient fait le bon choix, d'autres le mauvais. Il amène pourtant le spectateur à s'interroger, à réfléchir sur les motivations possibles des engagements, il provoque, mais ne change pas radicalement les représentations précédentes; d'ailleurs le choix des personnes interrogées en est une preuve: deux anciens collaborateurs et un ancien nazi pour une dizaine de résistants choisis parmi les responsables de réseaux et les personnalités politiques les plus connues. Pourtant le fait qu'il ait été refusé par la télévision jusque en 1981 marque une rupture entre le regard de la société et celui du pouvoir en place.

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 2482-2483

Trois ans plus tard, Français, si vous saviez reprend le même thème, utilisant une construction similaire et interviewant presque les mêmes témoins. Mais il va au-delà du film de Ophuls en montrant l'épuration et le sort réservé aux collaborateurs, souvent décidé par les anciens résistants. La mise en scène de l'aumônier de la prison de Nancy, qui touche profondément l'affectivité du spectateur, replace l'épuration dans son contexte le plus odieux en montrant le prix payé par ceux qui avaient fait le mauvais choix. Ce film arrive à un moment où le pouvoir, avec Pompidou qui manifeste de la suspicion à l'égard de la résistance, manifeste une volonté d'oublier. Il vient de gracier Touvier en 1971 alors qu'il inaugure la Croix de Lorraine de Colombey et sa position vis à vis du passé reste ambiguë, alors que les jeunes générations s'interrogent et que les anciens résistants veulent lutter contre l'oubli. Si, comme dans le film de Ophuls, le montage contribue à fictionnaliser le document, le choix des scènes qui mettent en cause les résistants, participe d'une dévalorisation de l'engagement résistant et d'une destruction partielle du mythe résistantialiste. Il n'en reste pas moins vrai que le choix du montage et des questions ne met pas en cause les résistants présents, protégés par le cadre qui en fait des personnages plutôt que des personnes, par le manque de relations avec l'environnement socio-historique, par l'absence d'échanges directs avec les collaborateurs, mais le film conserve formellement un statut consensuel qui amène le spectateur à construire individuellement une relation entre les différentes déclarations, à s'interroger sur le sens des engagements de chacun, à tirer des leçons des scènes présentées. De toute évidence ce film est le premier qui tente de présenter un point de vue très nuancé à l'égard du mythe résistantialiste.

Avec le Train de Granier-Deferre nous retrouvons la mise en scène d'un sujet mythique, le thème des amours impossibles; en effet, les liens amoureux qui se tissent entre Julien et Anna, jeune femme juive servent de prétexte à la construction narrative à laquelle s'intègre un cadre historique. Celui-ci comporte un wagon à bestiaux, emblème de la déportation, dans lequel s'est constitué un microcosme composé d'un ancien combattant, défenseur de la patrie et de la propriété, une prostituée, un déserteur, ennemi de la politique et un profiteuse. Les personnages évoluant dans ce huis clos nous renvoient une image de la société où se mêlent intérêts individuels et engagement social. Le statut social de Anna conditionne le déroulement narratif et son engagement contre l'idéologie nazie fait de la jeune femme le seul personnage responsable de la tension du récit, conscient de la situation historique dès le début du film. Lors du dénouement, au moment où Anna est arrêtée par la Gestapo, c'est la passion qu'éprouve Julien pour la jeune femme qui le pousse à aller témoigner et c'est alors que amour et courage se conjuguent dans un dénouement héroïque où se reconstitue le mythe résistantialiste.

Judith Therpauwe se situe à mi-chemin entre une représentation du passé historique et celle du présent de sa réalisation. L'une et l'autre se confondent, la première se mettant au service de la seconde pour construire pour construire une relation de cause et de conséquence à travers laquelle se dessine le mythe de la résistance et les valeurs qu'il continue à pérenniser. Ce procédé construit une sorte de "regard-miroir" de la société sur sa propre histoire. En effet les

difficultés que connaît le journal issu de la résistance sont associées au développement de l'empire Hersant et du danger de la pensée unique promulguée par un seul organe de presse. Le journal devient l'enjeu de la tragédie et le symbole du mythe résistantialiste, renforcé par la mort du héros; avec le suicide de Judith c'est la fin de la fiction et la disparition de l'espoir. Ce film, militant en faveur de la liberté d'expression, nous informe sur les problèmes sociaux et économiques du temps de sa réalisation en luttant contre le monopole de la presse et les multinationales, mais nous montre aussi que les fondements de la société reposent encore sur les valeurs identitaires de la résistance sur lesquelles s'est reconstituée la gauche française. Le personnage de Judith incarne l'esprit de lutte contre l'oubli des valeurs nécessaires aux jeunes générations pour la construction de la société future; il incarne la France à la recherche de son identité, il participe de la reconstruction du mythe résistantialiste, même si le mariage entre passé historique et présent de la réalisation contribue à l'édification d'une facette de l'histoire renvoyant à la société de 1978.

Grâce à l'utilisation du montage parallèle, Escape to Victory mêle le temps historique, en mettant en scène des prisonniers français en Allemagne, au football, mythe social autour duquel évoluent les rêves des jeunes générations. Guerre et jeu se superposent par un enjeu commun, celui de la victoire, technique qui procède en même temps de la construction d'une mythologie unique, tout en faisant coïncider passé et présent. La résistance intervient comme adjuvant à l'évasion de l'équipe de prisonniers, qui, par son honnêteté et son abnégation, se montre digne des valeurs inhérentes à l'esprit résistant. Ce dédoublement de la représentation du mythe ancré à la fois dans le temps historique et dans le temps de la réalisation est quelque peu troublant et construit un sens ambigu; la temporalité dominante étant le temps historique, cette fiction apparaît de prime abord comme une scène vaudevillesque, mais le montage parallèle renforce l'idéologie résistante qui émane de la double construction mythologique.

Le récit de The big red one affiche d'emblée la construction de héros mythiques, capables de maîtriser les situations les plus dangereuses. En effet les séquences défilent rapidement, amenant le spectateur d'un pays à l'autre pour mettre en évidence l'héroïsme des soldats américains. De ce fait la construction narrative empêche toute intervention de la résistance et il est difficile au spectateur d'adhérer à ce film, d'autant plus qu'il ne peut pas s'identifier aux personnages trop peu réalistes. Cette succession de fresques héroïques crée une rupture spatio-temporelle, telle un ensemble de pièces de puzzle impossibles à réunir pour former un tout cohérent; en nuisant à la construction de sens, elle éloigne le film de toute authenticité et ce dernier reste soumis à la volonté de rendre hommage au courage des soldats américains et au rôle primordial qu'ils ont joué dans la libération des démocraties européennes, incapables de faire face à la situation qu'elles avaient provoquée. Dans ce cadre, il est évident que la résistance n'a pas sa place et elle n'apparaît que furtivement sous les traits d'une femme qui chasse les Allemands dans un asile. Ici, le cinéma est entièrement au service du peuple américain au détriment de la vérité historique.

Papy fait de la Résistance affiche d'emblée, avec l'image de "Super-résistant", le parti pris par Jean-Marie Poiré de traiter le récit sur un mode comique qui

permet l'introduction du personnage mythique assimilé à Zorro et toutes les valeurs héroïques et humaines qu'il incarne. De ce fait les qualités du justicier fortement médiatisé se superposent à celles du personnage créé par Poiré et recouvrent toute la résistance. Mais la combinatoire temporelle qui divise le récit filmique en un temps historique passé et une temporalité concomitante au temps de réalisation construit un effet de miroir non plus des personnages sur eux-mêmes, mais de la société envers ses propres comportements. Ce procédé offre de la résistance une image contradictoire et ambiguë, montrant comment la société avait repris à son compte l'engagement résistant devenu idéologie sociale. Aussi ce film rend compte du rapport que cette même société entretenait en 1983 avec l'image de la résistance qui avait été perpétuée depuis la fin de la guerre et de la rupture qui s'est exercée avec la tradition gaulliste en particulier.

Avec Hôtel Terminus Ophüls continue à entretenir le mythe résistancialiste par le choix des témoins, anciens chefs de réseaux, connus du spectateur pour leurs actions héroïques et les positions sociales et politiques qu'ils ont occupées après la guerre. Malgré tout la construction narrative confère à ce film un statut particulier; en effet les documents d'actualité empruntés au passé côtoient les témoignages et les images représentant l'histoire du temps de réalisation, telles que celles du procès Barbie. La concomitance de images filmiques et du réel, puisque Barbie avait déjà été condamné au moment de la réalisation du film, a aidé à conforter les Français dans le bien fondé du procès alors que, quelques années auparavant, certains pensaient qu'il était impossible de juger l'histoire ou qu'un tel procès n'avait plus lieu d'être cinquante ans après les faits; la reconstruction du mythe résistancialiste grâce au choix des personnages, du montage et des cadrages a contribué à une nouvelle considération du passé où les valeurs héroïques tempèrent la prise de conscience de la collaboration. Au moment où le rapprochement franco-allemand et l'ouverture européenne ont modifié la manière d'envisager l'histoire proche, ce film construit une double représentation et une superposition de moments historiques, fait resurgir une mémoire tout en en constituant une autre.

Avec Merci la Vie, Bertrand Blier pousse la confusion des temporalités et de l'histoire dans l'histoire à un paroxysme qui aboutit à la déconstruction totale du récit filmique pour créer une espèce de champ allégorique où les catastrophes du passé recouvrent celles du présent. Cette technique, en faisant disparaître tout point de repère significatif pour le spectateur, construit une sorte d'image légendaire et philosophique, une mythologie qui tisse un lien entre passé et présent comme si l'homme évoluait dans un cercle fermé et éternel. En revanche elle développe autour de la résistance une idéologie anti-gaulliste en associant l'homme de la résistance au chef d'Etat, elle propose de la droite une image négative et associe au Sida l'absence de volonté, l'incapacité de dire non.

" A une certaine époque je me suis conduit comme une ordure. Aujourd'hui je fais mon devoir et les ordures, c'est fini. J'étais dans le maquis. Plus tard je me présenterai aux municipales sur une liste gaulliste. Quand je serai élu, je serai à nouveau une ordure, une grosse ordure de droite, mais pour l'instant, vous allez tous mourir. [...] Je ne suis pas résistante. Je n'ai pas le souvenir d'avoir dit non une seule fois de ma vie. [...] Comment voulez-vous qu'on y croie, à ce film? Tu

*sens l'histoire qui s'accélère. je ne veux pas vivre à cette époque-là. Qu'est-ce que c'est que ces guignols?- des Allemands? C'est pas étonnant qu'on ait perdu la guerre. Quand je vous regarde, j'ai honte d'être français."*¹

Cette vision de l'histoire comme continuité et superposition du passé définit l'histoire comme miroir de l'histoire des hommes et démontre que le parti qu'en tire la société est variable en fonction des groupes sociaux dominants mus par la politique, à la fois refuge et moyen de domination. Ici le mythe résistancialiste apparaît à travers les paroles de Joëlle et, en opposition aux autres films, il est traité sur un mode négatif. L'héroïsme devient un concept favorable au développement d'une politique malsaine et pragmatique dont a su tirer parti une partie de la société pour combler ses manques. Il est mis en relation étroite avec le choix de l'engagement, n'est plus lié à un idéal et pose, par d'autres moyens narratifs, la question de la difficulté du choix évoquée par Ophuls. De plus le film propose une réflexion sur le rôle et l'utilité de l'histoire; en effet la société se retourne sur son passé et évoque les leçons tirées de l'histoire au moment où se présente une déficience de moyens pour régler des problèmes présents; elle cherche dans son histoire des remèdes, des modèles, mais l'histoire ne se répète pas, elle évolue avec les hommes et s'adapte à de nouvelles dimensions spatio-temporelles. L'expérience du passé ne peut pas être utile aux jeunes générations, elle ne peut pas changer les hommes, ni les aider à devenir meilleurs. L'absence de réalisme produit par la déconstruction du récit amène à une peinture de mœurs qui, elle-même entraîne une réflexion sur l'histoire et à une idéologie opposée à celle qu'entretenaient les films précédents, à savoir que les messages moralistes issus de la résistance et véhiculés par la société sont vains. Le film constitue un relais entre le passé et le présent d'une société auquel il reste soumis et dont il renvoie, tel un miroir, une image négative.

En revanche, après une succession de films qui mêlent passé et présent, Hôtel du Parc et Le Bateau de Mariage s'ancrent à nouveau dans le temps historique. Hôtel du Parc est une fiction dans laquelle se mêlent archives, interviews et scènes reconstituées, ces multiples éléments appartenant à des temporalités différentes. Par l'écriture et la construction des dialogues, ce film reconstruit le mythe résistancialiste; en effet le récit met en évidence le rôle des hauts fonctionnaires de Vichy amenés par des pseudo-journalistes à mentir et à nier leurs responsabilités. En fonctionnant sur l'opposition entre le discours des acteurs et celui du réalisateur, cette fiction entraîne une émergence des valeurs résistantes, antinomie des comportements collaborationnistes. Alors que l'objectif de ce film s'oriente vers une reconstitution de la collaboration, un aveu du passé si longtemps refoulé, Hôtel du Parc met en évidence, par l'absence de la résistance, les valeurs fondamentales de l'engagement résistant et une fois de plus la négation de la collaboration. Et bien que ce film s'affiche comme une représentation de l'histoire, il est bien difficile au spectateur d'admettre cette reconstitution artificielle, chargée d'idéologie, comme un document historique; tout au plus nous amène-t-il à réfléchir, en 1991, sur les relations de la société avec son propre passé quatre ans après le procès de Klaus Barbie qui avait menacé de faire des révélations au sujet d'anciens collaborateurs.

¹ Extrait du dialogue filmique: Merci la Vie

Le récit du Bateau de Mariage progresse grâce aux valeurs mythiques promulguées par la résistance et joue de l'opposition entre le refus, comportement citoyen et l'acceptation des lois de Vichy. Contrairement à la plupart des films, il met en scène un personnage "ordinaire", un instituteur dont l'idéologie évolue au fil du récit pour construire une opposition intellectuelle. C'est la capacité à dire non que Pierre acquiert peu à peu qui se transforme en sentiment de rébellion pour construire l'image héroïque. Cette transformation du personnage s'opère au moyen d'un récit parallèle, racontant l'histoire d'un jeune garçon exclu de la société. Ce procédé assure la liaison entre passé historique et présent de la réalisation, transportant le comportement héroïque dans le présent d'une société en crise et actualisant le mythe résistancialiste. Cette construction mythologique est d'ailleurs d'autant plus prégnante que le spectateur s'identifie facilement au personnage et les valeurs morales qui émergent de ce film d'autant plus efficaces. La représentation d'un moment historique fait donc ici l'effet d'un adjuvant en regard de l'idéologie qui sous-tend le récit filmique.

Boulevard des Hirondelles et Lucie Aubrac, tous deux réalisés d'après les témoignages de Lucie Aubrac, présentent pourtant des divergences de mise en scène, tant au niveau du choix des personnages présents à l'écran qu'à celui des actions représentées; ces différences de points de vue, produisent alors des visions de l'histoire orientées en fonction des intérêts que chacun des réalisateurs accorde aux événements vécus par les Aubrac.

En revanche les deux récits filmiques reposent sur la construction d'un personnage mythique, charismatique qui traverse les aventures les plus périlleuses par esprit romanesque. Chaque problème résolu par Lucie, chaque danger affronté, transforme ce personnage poussé par l'amour qu'elle porte à son mari et le place au rang des héros mus par les valeurs fondamentales de la résistance. Le concept d'héroïsme est d'ailleurs renforcé par le fait que ces aventures soient orchestrées et vécues par une femme évoluant dans un milieu masculin. Lucie incarne un exemple pour chacun d'entre nous et, en poussant le spectateur à s'identifier au héros, ces deux fictions, chargées d'émotions et de suspense, sont d'autant plus efficaces quant à la transmission du mythe résistancialiste.

Dans leur rapport à l'histoire, ces deux films récents présentent une particularité: en effet leur relation au réel a donné l'occasion aux détracteurs des Aubrac de relever dans le récit des inexactitudes historiques, superposant fiction et réalité, et amenant Lucie et Raymond Aubrac ainsi que le réalisateur Claude Berri devant la justice. L'histoire se voit amenée à accuser la fiction, le réel renie le fictionnel. Pourtant quand nous considérons les choix opérés par les deux réalisateurs quant aux représentations de moments historiques vécus par le couple Aubrac, nous pouvons nous rendre compte que les deux films présentent des disparités formelles qui induisent des appréhensions différentes d'un même moment historique.

Dans Boulevard des Hirondelles un dialogue entre Lucie et le colonel allemand nous apporte le point de vue des Allemands sur le comportement des Français et sur la résistance alors que dans Lucie Aubrac, Berri met à profit le récit fictionnel pour faire passer aux jeunes générations le message résistancialiste

à travers une définition de l'histoire construite en adéquation avec l'objectif fixé. Il met aussi en évidence les problèmes posés aux résistants après la mort de Delestraint pour réorganiser le réseau, ainsi que le rôle de Jean Moulin dans la réorganisation de la résistance, les liaisons maintenues avec Londres et, à travers la construction narrative, la culpabilité de Hardy ne fait aucun doute pour le spectateur, alors que dans Boulevard des Hironnelles cette information est uniquement communiquée par la bande son.

Pourtant le récit des deux films a pour fonction de reconstruire le mythe résistantialiste en héroïsant le personnage de Lucie à travers les dangers qu'elle va braver pour la cause résistante et pour l'amour de son mari, aux mains de l'ennemi; de ce fait, le chef de l'Armée Secrète apparaît comme le héros secondaire dont l'engagement se mesure à l'ampleur des actions et des dangers vécus l'héroïne. Le spectateur se trouve impliqué dans ce récit d'aventure romanesque où la fiction se confond avec le témoignage historique, puisque les deux films sont authentifiés par la personne de Lucie Aubrac. Fiction et histoire restent donc étroitement liées: la fiction est soumise à l'histoire puisque la vie du couple de résistants en constitue les fondements et construit la trame narrative, mais en même temps l'histoire y trouve un cadre qui lui permet de revivre, de renaître dans le présent du spectateur.

Cette analyse démontre que le cinéma entretient avec l'histoire une relation spécifique et que le mythe résistantialiste nourrit le récit filmique. En effet le récit s'organise autour de la construction du mythe, le personnage fictionnel auquel s'identifie le spectateur cristallise le rêve inaccompli et les espoirs des hommes puisque le passé est à jamais révolu et que le temps ne redonnera pas l'occasion d'imiter les modèles construits par les héros fictionnels; le personnage de fiction, ainsi héroïsé, devient alors le vecteur des valeurs résistantialistes et citoyennes pour les générations futures. L'objectif du récit filmique reste alors essentiellement l'héroïsation du ou des résistants, les actions se mettant au service de ce processus, l'histoire conservant pour fonction principale la détermination du cadre dans lequel se déroule la narration.

Même si la vocation des films de montage est d'informer sur l'histoire et d'amener la société à envisager son passé, le choix des personnes, de la mise en scène et le parti pris du montage font réapparaître le mythe résistantialiste, transformant le récit en message idéologique et le film en une forme de fiction. Aussi nous remarquerons que l'impact du message résistantialiste véhiculé par le film purement fictionnel est d'autant plus fort que le spectateur peut et veut s'identifier au héros.

Nous pouvons néanmoins considérer que chacun des films étudié apporte des informations à caractère historique, qu'elles soient témoignages de l'histoire vécue, mises en scène d'éléments historiques ou renseignements concernant la société du temps de réalisation, même si le film ne peut être, intrinsèquement le miroir de l'histoire.

En effet les règles imposées par la relation entre la construction du récit filmique et le temps mécanique obligent à une vision morcelée de l'histoire, puisque chaque scénario s'appuie sur un événement historique précis, un fait

social qui n'occupent qu'une petite parcelle du temps historique; de plus les films mettent en scène quelques personnages souvent choisis en fonction de leur charisme et de l'impact qu'ils ont eu dans le déroulement de l'histoire, dont un ou plusieurs ont pour objet d'être héroïsés par le récit. Le héros est d'autant mis en valeur que l'espace filmique s'y prête, que le film est aussi lieu de spectacle. Certains films n'ont même aucune relation avec un moment historique réel; ils sont seulement chargés de véhiculer l'idéologie de la société au moment de leur réalisation, reflétant généralement un certain obscurantisme. Le cinéma ne peut donc pas représenter l'histoire construite ou chronologique.

Nous avons en effet observé que le film s'adapte aux besoins et aux idéologies de la société qui le produit, reflète les errements de sa recherche identitaire aux différents moments de son histoire; c'est ainsi que nous pouvons constater la portée idéologique des films américains entre 1940 et 1945, destinés à mobiliser le peuple pour soutenir l'Europe en guerre et celle de Judith Therpauwe par exemple qui utilise le mythe résistant pour dénoncer la construction de l'empire Hersant en 1978.

Aussi le mariage entre histoire, société et mythologie amène le cinéma à construire une représentation binaire de l'occupation en opposant, de façon relativement primaire, résistance et collaboration, en héroïsant les résistants et en mettant en évidence l'aspect patriotique de leur engagement; la collaboration est alors très peu représentée, elle est associée à l'idéologie nazie et seuls deux films de montage, le Chagrin et la Pitié et Français, si vous saviez l'abordent en évoquant un possible engagement politique comme l'aboutissement d'errements individuels, comme le mauvais choix. Seuls quelques films échappent à cette généralité, tels Retours à la Vie qui, dès 1949, dénonce le mythe résistancialiste en mettant en évidence des comportements "ordinaires", en montrant que la résistance n'a pas été le fait de tous et qu'elle a pu être aussi un alibi ou un prétexte à des exactions. Par ailleurs Marie Octobre ou le Repas des Fauves donnent de la résistance une image plus nuancée montrant qu'elle n'est pas seulement le concept légendaire construit par les sociétés et que certains engagements ont ou être aussi dictés par des intérêts personnels.

Et si le cinéma se soumet en quelque sorte à l'histoire de la société qui le produit, s'il constitue un espace propice à la construction de héros irréalistes, héroïsme collectif comme dans Escape to Victory ou héros aux comportements démesurés comme dans The big red One, transformant l'événement historique en "histoire-spectacle", il n'en reste pas moins vrai qu'il participe à la construction de la mémoire historique du spectateur. Aussi par la mise en évidence du mythe résistancialiste, le récit filmique produit une sorte d'aliénation politique et sociale dans le temps historique au profit de l'édification d'une idéologie politique et sociale émanant du temps de réalisation. Par ce processus le cinéma est soumis à l'histoire qu'il est censé représenter, mais il joue un rôle actif quant à la représentation des conjonctures sociales qui entourent le monde qui le produit. Le héros devient donc un substitut de la société qu'il incarne et le cinéma un outil social réflexif qui renvoie à l'individu et à la collectivité des images allégoriques à connotations plurielles et constitue une forme d'histoire parallèle qui allie passé, présent et futur.

2. Quelles constructions mémorielles émanent du couple fiction-histoire?

La représentation présente de l'histoire est, par définition, la reconstruction d'éléments absents et révolus à partir de traces laissés par le passé. Il est évident que les traces sont multiples, morcelées et que la représentation construite à partir de ces traces présente des défauts d'ajustement par rapport à l'empreinte laissée, involontaires de la part du réalisateur qui ne possède pas l'exhaustivité des éléments du passé, qui ne peut pas connaître toutes les interférences entre ces différents éléments parce que l'oubli a déjà effacé partiellement la matière originale ou volontaires parce qu'il s'est attardé à une ou plusieurs traces qui l'ont particulièrement frappées pour diverses raisons: raisons politiques ou sociales, volonté d'utiliser la trace à des fins idéologiques ou moralisatrices ou construire un lien plus ou moins artificiel entre passé et présent de la réalisation, élément qui se prête plus particulièrement à la "monstration" et à la construction esthétique ou narrative. A partir de ces constats, le film ne peut pas être une copie du vrai, même s'il repose sur la remémoration qui ne peut être qu'une reconnaissance partielle et morcelée de l'empreinte, le temps écoulé entre événement et reconstitution ayant tronqué l'essence même de l'objet initial et transformé son appréhension. Et si la mémoire historique a pour ambition la fidélité la plus parfaite au passé, il n'en est pas de même pour le récit filmique, même s'il est la plupart du temps attaché à une trace de l'histoire; en effet nous pouvons constater que, le plus souvent, l'empreinte constitue le point de départ de la construction narrative et que le récit maintient le lien avec le temps historique grâce à l'utilisation de figures emblématiques, qui par la répétition de leur représentation, se transforment en stéréotypes. C'est ainsi que le récit des films américains de propagande exploitent la peur du nazisme pour s'adapter aux conjonctures politiques du temps de réalisation, que la plupart des films français conservent de la résistance l'image d'actions qui transcendent l'être humain, telles que la réussite de sabotages, de trains en particulier, qui demandent aussi une organisation préalable, et différents types d'actions qui exigent l'abnégation de soi et la prise de risques, qui permettent de berner les Allemands en montrant la supériorité des Français. Quelques récits fictionnels et principalement les films de montage sont fondés sur la mémoire des idéologies et la représentation de l'opposition entre les groupes sociaux; c'est le cas du Chagrin et de la Pitié qui fut le premier à montrer à l'image la collaboration qui, jusque là, définissait implicitement la résistance. Le film sélectionne donc la trace à partir de laquelle il veut se construire. Nous pouvons d'ailleurs constater que le nombre d'empreintes mémorielles choisies par le récit augmente avec l'éloignement du temps historique et que les deux derniers films sur les Aubrac multiplient ces empreintes, tout comme les récits filmiques utilisent peu à peu la somme des traces laissées par l'histoire et de celles qui ont été véhiculées par les médias; c'est le cas du Franciscain de Bourges qui fait allusion à la l'évasion de Raymond Aubrac alors que le temps fictionnel est censé coïncider avec le temps historique. Le film de fiction repose donc sur une combinatoire d'empreintes mémorielles composée de témoignages, mémoire individuelle de personnes qui rapportent, à leur manière, la partie de l'histoire qu'il ont vécue, de données construites par

l'histoire dite officielle et intégrées dans un récit dont l'objectif est d'héroïser les personnages fictifs mis en scène et d'éléments véhiculés par les médias, dont la source n'est pas toujours vérifiable et dont l'origine est multiple. Et si ces traces sont manipulées en fonction des exigences du récit filmique et de la créativité du réalisateur, il n'en reste pas moins qu'elles appartiennent à l'histoire, soit à l'histoire du passé en tant qu'événement, soit à celle de la société comme dans Retour à la Vie qui démontre la volonté d'un groupe social de s'opposer aux représentations héroïques de la résistance ou dans Merci la Vie qui reflète une société en crise, à la recherche d'une thérapie en regard de son passé.

Aussi le retour de l'événement, qu'il soit inclus dans une mémoire qui répète ou dans une mémoire qui imagine est soumis au langage filmique qui objective la représentation en tant que phénomène vivant et non plus uniquement imaginaire. En effet le traitement du récit par l'image donne à voir, impose au spectateur les choix du réalisateur, tant au niveau de l'élément issu de l'histoire, qu'à celui de quelques personnages représentatifs d'une collectivité et de l'espace déterminé. De plus le choix des images construites ne peut pas faire totalement abstraction des représentations appartenant au temps de réalisation. Il en résulte donc une combinatoire d'éléments relatifs au passé historique et de matière relative au temps de réalisation, tant au niveau du fond qu'à celui de la forme. L'image s'impose donc au regard du spectateur qui associe son contenu à la réalité, procédé renforcé par l'ancrage artificiel du film dans le réel, au moyen de techniques spécifiques, généralement par l'usage du carton et particulièrement courant dans les films de l'immédiat après-guerre tels que Passage to Marseille, la Bataille du Rail ou encore Au Cœur de l'Orage. A contrario les films qui mettent en évidence l'idéologie et la lutte pour la liberté en particulier, tels que Hang Men also die, annoncent que le récit ne cherche pas à reconstruire une œuvre historique; il se met donc totalement au service de l'idéologie en s'appuyant sur des parcelles extraites de la matière historique. Pourtant This Land is mine de Renoir mêle histoire et idéologie, le récit historique caricatural et simpliste ayant pour rôle d'ancrer l'objectif propagandiste du film. Dans ce film la représentation d'éléments historiques fait donc figure de représentation du réel. Cette relation de l'image à une réalité impose au spectateur cette réalité comme historique, puisque ce dernier est démuné de toute possibilité de jugement quant à la représentation de l'espace en particulier, mais aussi quant à celle de l'événement, si celui-ci n'est pas inscrit dans son savoir et avéré comme réel. Il en va différemment en ce qui concerne les personnages, car il est impossible à des comédiens reconnus comme tels par le spectateur d'incarner des personnes dont l'image est reconnaissable; c'est pour cette raison que Paris brûle-t-il ou Hôtel du Parc ne peuvent pas être intégrés comme œuvres historiques. Le langage cinématographique est donc un adjuvant à la représentation de l'histoire parce qu'il donne à voir l'événement inclus dans un récit qui assure le lien entre histoire et spectateur, qui attache du prix à l'inutile, au détail iconographique qui contribue à l'ancrage de l'image et à la charge onirique destinée à toucher l'affectif. Le film de résistance donne à connaître et non à reconnaître, il fait de l'image historique une image vivante, capable de prendre le spectateur à parti. Mais il est aussi un opposant précisément parce qu'il recrée une image vivante, alors que l'histoire fait partie

d'un passé à jamais révolu, que les éléments qui la constituent sont morts; elle perd alors la charge imaginaire qui fait justement qu'elle appartient à l'histoire. elle est l'objectivation artificielle d'un objet disparu. D'autre part elle est limitée à la surface de l'écran alors que l'imagination humaine est illimitée et le film de résistance exclut, comme nous l'avons vu précédemment, tous les éléments contenus dans le hors champ que le spectateur ne peut pas recréer tant l'espace filmique est limité, puisqu'il est impossible de se faire une idée universelle de l'histoire à partir de cadres et de représentations fermées et que le lieu fictif ne peut pas servir d'appui à la mémoire du réel. Aussi la vision parcellaire et partisane de l'événement tient d'une vision unique de l'histoire qui, si elle permet une construction cognitive à partir du savoir du spectateur, interdit toute ouverture et toute représentation universelle. Aussi la qualité réflexive du film met l'accent sur l'absence et l'antériorité de l'objet traité, fait paradoxal quand le récit filmique a pour objet de traiter le passé dans le présent, de faire revivre ce qui est à jamais disparu, d'annuler l'absence et la distance.

De plus le film de résistance se présente comme un remédiation, comme le substitut de la perte de la liberté, de la patrie, d'un idéal, comme un lieu de mémoire où s'exerce la poursuite d'un objet perdu, objet indispensable à la thérapie sociale, comme un moyen de faire le deuil d'un passé regretté, empreint de mélancolie.

" L'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé a cessé d'exister et toute la libido est sommée de renonce au lien qui la rattache à cet objet. C'est contre quoi se produit une révolte compréhensible.[...] Parce que l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement"¹

Le film devient le prix à payer pour faire revivre cet objet, pour retrouver et extraire du passé les éléments qui relient une société à ses racines, aux comportements héroïques dont son peuple a fait preuve. De plus l'objet perdu peut réapparaître indéfiniment jusqu'à créer une sorte de fascination et à se cristalliser dans l'une ou l'autre de ses formes représentatives. Cette répétition d'une mémoire à travers le film consolide l'aspect de la mémoire positive, donc de celle de la résistance, à laquelle adhère une partie de la société, elle est fuie par l'autre qui ne peut plus la critiquer et qui se trouve en position d'infériorité, c'est le cas de la collaboration. On peut donc considérer que film fait un usage abusif de la mémoire de la résistance, dont l'utilisation devient perverse à partir du moment où, comme dans Le Chagrin et la Pitié, elle est utilisée au profit d'une partie de la société pour nuire à l'autre et qu'elle ne tient compte que d'un aspect de la collaboration, en lui renvoyant la seule responsabilité de l'humiliation de la nation. L'idéologie ainsi obtenue, héritage de la résistance, avec l'aide des pouvoirs en place, se place comme seule garante de l'identité nationale et elle est une réponse aux crises de la société, comme dans Merci la Vie ou Judith Therpauve; elle n'est provocation comme dans Retour à la Vie ou Marie Octobre que quand une partie de la société s'insurge contre le pouvoir. Les systèmes symboliques construits par le récit filmique fournissent alors une argumentation qui transforme l'idéologie en valeur, donc la mémoire en plus-value, ordre qui finit par s'établir au sein de la société comme référence morale. L'histoire joue

¹ Paul RICOEUR. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 87

d'ailleurs en cela un rôle semblable au film, puisque, comme nous l'avons démontré précédemment, le film se met au service de la société, donc de l'histoire.

" Le récit imposé devient ainsi l'instrument privilégié de cette double opération. La plus-value que l'idéologie ajoute à la créance offerte par les gouvernés en vue de répondre à la revendication de légitimation élevée par les gouvernants présente elle-même une texture narrative: récits de fondation, récits de gloire et d'humiliation nourrissent le discours de la flatterie et de la peur. Il devient ainsi possible de rattacher les abus exprès de la mémoire aux effets de distorsion relevant du niveau phénoménal de l'idéologie. A ce niveau apparent, la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même autorisée, l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement. Une mémoire exercée, en effet, c'est au plan institutionnel, une mémoire enseignée; la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée. A la mémorisation forcée s'ajoutent les commémorations convenues. Un pacte redoutable se noue ainsi entre remémoration, mémorisation et commémoration".¹

Le film s'affiche en effet comme la résultante de ce pacte; il est remémoration parce que son récit s'appuie sur des faits réels, réactivés par la mémoire; même si le fait n'est pas expressément établi, il résulte d'une somme de témoignages ou de représentations antérieures et c'est le cas dans de nombreuses fictions qui traitent de la résistance sur un plan générique, sans référence à un fait précis, telle Le Père tranquille qui fut pourtant accueilli comme un film représentatif de la vie résistante et de la clandestinité. Il est mémorisation puisqu'il oblige le spectateur à garder en mémoire les images qu'il construit et l'enchaînement d'événements et de comportements contenus dans le récit, même s'ils ne sont pas représentation du réel et à plus forte raison quand le film tente de s'ancrer dans la réalité, il est commémoration puisqu'il est réalisé en hommage à la résistance, qu'il peut être répété et que, comme Français, si vous saviez, il s'affiche à l'aide d'un carton, comme commémoratif. D'autre part la société en fait un usage commémoratif quand il apparaît comme point de départ à des débats télévisés qui, la plupart du temps, coïncident avec une date historique considérée comme importante. En vertu des déclarations de Ricœur il est le lieu de rencontre de ces trois phénomènes qui en font un objet redoutable, mis au service de l'idéologie sociale.

En ce sens il répond à l'injonction faite par le concept de devoir de mémoire inventé par la résistance et repris par la société face au désir et à l'obligation de se protéger d'un retour éventuel du passé. La construction du récit filmique, et les exemples ne manquent pas, se calque sur le message qui doit en être l'aboutissement:

"J'ai vu un autre monde: liberté, égalité, fraternité"²

"Il faut penser à ce que demande la patrie"³

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 104

² Extrait du dialogue filmique: Salute to France. Jean Renoir 1944

" Ils ont mené ce mortel combat pour ton avenir. Tu es l'héritier de ce que ton père et ses camarades t'ont gagné. Tu es le drapeau du bonheur et de la liberté. Soit le dépositaire de cet âge d'or qu'ils ont rendu possible. Il serait tragique que les hommes de bonne volonté échouent dans l'édification d'un monde où la jeunesse pourra aimer sans crainte, où les parents vieilliront auprès de leurs enfants et où les hommes se feront confiance. Souviens-toi! Vive la France!"¹

"L'Histoire ne se répète pas; après cette guerre, nous ne ferons plus les mêmes erreurs que l'autre fois. Le souvenir des absents doit nous aider à vivre, à nous fortifier. Que le leçon de la résistance ne soit pas oubliée! Que la France de l'après-guerre soit belle et que s'écarte à jamais le spectre de la guerre!"²

"Si nous avons choisi cette histoire véridique, c'est pour que les générations qui n'ont pas connu ces cruelles épreuves, fassent leur possible pour qu'elles ne reviennent pas"³

En effet, dans tous ces films, le dénouement conduit à la mort du héros ou le récit se construit pour pouvoir représenter la mort afin que cette image permette l'introduction d'une injonction à se souvenir ou d'un message qui introduise la notion du respect dû aux victimes ou de la valeur de la liberté, le traumatisme subi dans le passé ne devant pas être vain. Ce devoir de mémoire se présente sous la forme d'une mémoire politique, intrinsèquement liée au souvenir des victimes de l'histoire; il est donc lié à la fois à la mémoire cultivée des événements et à la constitution de l'histoire.

" L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire. je suis pour ma part d'autant plus attentif à ce péril que mon livre est un plaidoyer pour la mémoire comme matrice de l'histoire, dans la mesure où elle reste la gardienne de la problématique du rapport représentatif du présent au passé. La tentation est alors grande de transformer ce plaidoyer en une revendication de la mémoire contre l'histoire. [...] Il se pourrait même que le devoir de mémoire constitue à la fois le comble du bon usage et celui de l'abus dans l'exercice de la mémoire.

Etonnons-nous d'abord de ce paradoxe grammatical qui constitue l'injonction à se souvenir. Comment est-il possible de dire Tu te souviendras, donc tu déclineras au futur cette mémoire qui se donne comme gardienne du passé? Plus gravement: comment peut-il être permis de dire "tu dois te souvenir", donc tu dois décliner la mémoire au mode impératif, alors qu'il revient au souvenir de pouvoir surgir à la façon d'une évocation spontanée, donc d'un pathos? [...] Comment ce mouvement prospectif de l'esprit tourné vers le souvenir à la façon d'une tâche à accomplir s'articule-t-il sur les deux dispositions laissées comme en suspens, celle du travail de mémoire et celle du travail de deuil, prises tout à tour séparément et en couple? Il en prolonge d'une certaine manière le caractère prospectif. "⁴

En effet le concept de devoir de mémoire dans le film de résistance est bien injonctif et impératif; il est prioritaire sur la mémoire et s'affirme au détriment de

³ Extrait du dialogue filmique. Hitler's mad Man. Douglas Sirk. 1942

¹ Extrait du dialogue filmique. Passage to Marseille. Michael Curtiz. 1944

² Extrait du dialogue filmique. Les Honneurs de la Guerre. Jean Dewever. 1960

³ Extrait du dialogue filmique. Les Patates. Claude Autant-Lara. 1969

⁴ Paul Ricoeur. la Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 106

celle-ci que le film ne construit principalement pour en faire un devoir. Si nous prenons l'exemple de Passage to Marseille, Matrac est mort pour que son fils, qui symbolise les jeunes générations, soit porteur du message de devoir de mémoire, mais aussi l'engagement précédent du héros et les actions accomplies sont enregistrés par le spectateur comme partie intégrante de ce message. A ce titre, le film est aussi mémoire de l'histoire. Mais il en va différemment dans les Honneurs de la Guerre où les résistants sont présentés comme une joyeuse bande, alors qu'ils croient la guerre terminée et que leurs actions n'ont pas contribué à une représentation héroïque. Le message reste alors pure injonction, indépendante de toute mémoire. Nous pouvons donc dire que le devoir de mémoire met en évidence la mémoire en tant que mémoire de l'histoire, quand le récit produit des héros, ce qui revient à dire que l'héroïsation est indispensable à la construction d'une mémoire, car elle établit une relation de cause à effet. Les Patates obéit à la même règle; même si Clovis n'est pas le héros résistant traditionnel, il mène un combat et prend des risques et c'est cette image de danger qui justifie l'obligation de se souvenir de ces épreuves, la menace étant toujours implicite: si les jeunes générations ne se souviennent pas, elles connaîtront les mêmes horreurs. Cette injonction émane donc de difficultés ressenties par la communauté nationale, difficultés qui ont dû être surmontées par les victimes de cette situation sociale et politique, d'où le processus d'héroïsation. ce devoir de mémoire induit une relation particulière du film à l'histoire, car le témoignage des personnages fictionnels, adopté comme réalité par le spectateur, établit une étroite relation avec le récit filmique qui s'affiche comme le reflet de la mémoire vivante de ces personnages et s'oppose aux connaissances épistémologiques de l'histoire qui, par la distance qu'elle marque avec le film, s'érige en juge du cinéma. Le film de Berri, Lucie Aubrac, en est le meilleur exemple. Nous pouvons dire que la quasi totalité des films ont pour objectif de transmettre ce concept, ou du moins de réveiller les vieilles valeurs héritées de la résistance, moyen implicite pour dire " souvenez-vous!", bien que quelques récits soient plus nuancés. Retour à la Vie, par exemple, qui se démarque de cette volonté de ne faire apparaître que le côté positif de la résistance et l'héroïsme qui caractérisa cette période, met malgré tout l'accent sur la grandeur d'âme de ces résistants qui finissent par accepter la jeune allemande, chose rarissime en 1944.

En même temps que la transformation de souvenirs traumatisants en valeurs exemplaires, la mémoire se tourne vers le futur en devenant projet et vers le passé en développant la notion de dette envers les générations qui furent victimes de la résistance, qu'elles se soient mis au service du pays ou qu'elles lui aient sacrifié leur vie. A travers le film cette idée de dette devient culpabilisante, précisément parce que l'image donne à voir les sacrifices et les dangers encourus par les personnages. Cette même conception de la dette est parallèlement développer à travers les témoignages vivants des anciens résistants, soutenus par les médias, principe que nous avons pu fréquemment vérifier avec des émissions télévisées telles que *Les Dossiers de l'Ecran* ou les émissions organisées dans un cadre commémoratif. La télévision a ici encore la fonction de soutenir l'idéologie du film, quand le débat qui s'instaure autour du film, met en présence personnes réelles et personnages fictionnels. Cette notion de dette est étroitement liée à

celle de devoir de mémoire et de justice, ce qui apparaît clairement dans Passage to Marseille quand Matrac dit à son fils: " ils ont mené ce mortel combat pour ton avenir. Tu es l'héritier de ce que ton père et ses camarades t'ont gagné."

Les victimes attendent justice et réparation et confient cette mission aux jeunes générations qui doivent se souvenir non pas de leur propre vie, mais de celle des autres. Cette notion de dette est implicite dans tous les films, d'une manière ou d'une autre, car le pays, la patrie et son peuple sont étroitement liés et quand il est question de liberté ou de patriotisme, la pérennité de la liberté se confond avec l'engagement des résistants et du respect qui leur est dû; or chaque film, explicitement ou implicitement, fait allusion à cette notion, même les films de montage qui insistent sur l'héroïsme des résistants et qui montrent, simplement par le choix des personnes interviewées, que ces témoins sont investis d'une mission et qu'ils sont héritiers des valeurs résistantes. Paul Ricoeur développe justement l'imbrication et le fonctionnement de ces notions de justice, de devoir de mémoire et de dette:

" Se pose alors la question de savoir ce qui donne à l'idée de justice sa force fédérative tant à l'égard de la visée vériditive et de la visée pragmatique de la mémoire qu'à l'égard du travail de mémoire et du travail de deuil. c'est le rapport du devoir de mémoire à l'idée de justice qu'il faut interroger.

Premier élément de réponse: il faut d'abord rappeler que, parmi toutes les vertus, la vertu de justice est celle qui par excellence et par constitution est tournée vers autrui. On peut même dire que la justice constitue la composante d'altérité de toutes les vertus qu'elle arrache au court-circuit entre soi-même et soi-même. Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi.

Second élément de réponse: le moment est venu de faire intervenir un concept nouveau, celui de la dette, qu'il importe de ne pas refermer sur celui de la culpabilité. L'idée de dette est inséparable de celle d'héritage. Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres dont nous dirons plus loin qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été. Payer la dette, dirons-nous, mais aussi soumettre l'héritage à inventaire.

Troisième élément de réponse: parmi ces autres à l'égard desquels nous sommes endettés, une priorité morale revient aux victimes. Todorov mettait plus haut en garde contre la propension à se proclamer victime et réclamer sans fin réparation. Il avait raison. La victime dont il est ici question, c'est la victime autre, autre que nous. "¹

Le cinéma a ceci de spécifique qu'il montre la victime qui, de ce fait perd son anonymat et son caractère générique. La victime a un visage et l'appel fait aux devoirs du spectateur est d'autant plus prégnant. Nous pouvons d'ailleurs considérer que cet appel abusif à l'engagement du spectateur comporte quelque chose de régressif, puisqu'il est essentiellement tourné vers le passé, aucun film ne montrant que cette dette peut avoir des effets progressistes, pas même Merci la Vie qui n'en propose, par assimilation entre passé et présent, que des constats

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000. P. 108

négatifs. En 1990 le film de Blier prouve au contraire que les éléments passés ne sont pas réutilisables ou que, du moins, l'être humain n'est pas capable de les réutiliser. Ce film peut en effet être considéré comme l'aboutissement des films précédents, construits de telle sorte que le spectateur s'engage à réutiliser l'expérience acquise par les personnages fictionnels qu'ils mettent en scène, alors que Merci la Vie nous démontre que cette expérience du passé n'est pas réutilisable et qu'elle ne peut s'adapter aux catastrophes présentes. Le détournement par le film et par la société de ce concept de mémoire éloigne le film de résistance d'une représentation de l'histoire, mais cette volonté du souvenir, en particulier quand elle apparaît dans un film de 1944, comme Passage to Marseille constitue malgré tout une trace de l'histoire, puisqu'elle appartenait à la conception que les résistants avaient de leur engagement. Nous pouvons donc dire que l'injonction à se souvenir des victimes devient manipulation et phénomène social par la réutilisation de ce concept par des générations successives, par la propension de certains témoins à vouloir être considérés en tant que héros et non en tant que victimes, phénomène qui transparait dans le cinéma au fur et à mesure de l'éloignement du temps historique, mais qu'elle est aussi partie intégrante de l'histoire quand elle est directement attachée à une représentation de la nation et un héritage de la Révolution comme c'est le cas dans les films dont le temps de réalisation coïncide avec le temps historique.

*" Telle qu'elle s'est constituée en institution de la Nation, elle consistait dans la rectification de cette tradition de mémoire, son enrichissement, mais si critique qu'elle se voulût, elle n'en représentait que l'approfondissement. Son but ultime consistait bien dans une identification par filiation. C'est en ce sens qu'histoire et mémoire ne faisaient qu'un: l'histoire est une mémoire vérifiée. "*¹

Le cinéma serait donc une sphère dans laquelle s'opèrent des échanges entre la mémoire des personnages fictionnels et une mémoire communautaire constituée par le public. Le film se charge alors de la difficulté de communiquer le souvenir d'un individu à l'autre au moyen de la représentation vivante d'un récit historique tenu pour réel. Il est en cela beaucoup plus efficace que l'histoire dite officielle et que le témoignage, récit autobiographique, constitué d'artifices rhétoriques.

Et la mémoire véhiculée par tous les films qui, sur le plan épistémologique, vient s'opposer à l'histoire en tant qu'explication et compréhension des événements, appartient malgré tout à une histoire des mentalités, développée par l'Ecole des Annales. En cela, le film est histoire.

Si le passé est révolu et que les événements qu'il contient sont ineffaçables, le sens tiré de leurs interprétations est variable, mouvant. Et si le passé est tenu pour certain, il n'en est pas de même pour le futur et l'idée de dette et de mémoire réutilisable dans le futur construit une forme de sécurité pour l'avenir. Il en est de même pour la charge affective née de l'identification du spectateur au héros; le film ne meurt pas, le héros non plus, il est donc une survivance du passé dans le futur. Et quand le héros fictionnel meurt, le récit charge le spectateur de la transmission de sa mémoire, moyen qui assure le lien entre passé et futur. La mémoire dynamisée par le récit filmique se propose comme garantie de l'avenir dans le film qui ne montre du passé que des reconstitutions à partir de faits qui

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997. P. 997

n'ont souvent pour réalité que leur inclusion dans le passé; elle est donc substitution de la représentation du passé, puisque, même dans les films de montage, les documents d'actualités n'ont pour fonction que l'authentification des témoins et de leurs témoignages dans le présent de réalisation. Ils n'ont donc pas pour valeur fondamentale une re-présentation des événements réels du passé.

*"le passé n'est plus la garantie de l'avenir, là est la raison principale de la promotion de la mémoire comme champ dynamique et seule promesse de continuité. A la solidarité du passé et de l'avenir, s'est substituée la solidarité du présent et de la mémoire. C'est à l'émergence de ce présent historisé qu'est due l'émergence corrélative de l'identité. A l'ancien usage purement administratif ou policier du terme s'est substitué un usage mémoriel: la France comme personne appelait son histoire. La France comme identité ne se prépare un avenir que dans le déchiffrement de sa mémoire. Amertume."*¹

En même temps le concept de mémoire engloutit les divergences de points de vues qui peuvent émaner de l'histoire et jouer contre la construction de l'identité nationale. C'est ainsi que Les Honneurs de la Guerre, qui montrent les Allemands avant tout comme des êtres humains, et Les Patates qui vont contre la représentation de l'héroïsme résistant, construisent leur dénouement de sorte que l'objectif principal du film soit la transmission de la mémoire vers un avenir meilleur. Dans ce cas, la mémoire vient en lieu et place de l'histoire, mais aussi l'histoire officielle glisse vers la notion de mémoire. L'image devient l'image-souvenir d'une personne virtuelle, mais elle est aussi le lieu où se rencontrent des évocations du passé qui rassemblent le peuple autour de la constitution de sa propre mémoire. En ce sens, elle est un "lieu de mémoire".

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept. 2000; p. 534

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous pouvons dresser un tableau des enseignements que l'analyse de ce corpus a dégagés. A travers les différents niveaux d'analyse que nous avons pu pratiquer à partir d'un corpus déjà vaste, bien que restrictif, nous avons pu tirer un certain nombre d'enseignements qui nous ont amené à considérer la relation du film de résistance à la société et à son histoire.

Après avoir posé le problème de la représentation de la résistance à travers les différents éléments constitutifs de l'image, nous avons pu considérer les rapports que le film de résistance entretenait avec la réalité historique et sociale. Nous avons ensuite procédé à un examen des niveaux temporels multiples mis à jour par la construction filmique en regard de la société qui l'a réalisé et du rapport entretenu entre l'espace fictionnel et le lieu réel qui a servi de cadre à la réalisation. Enfin nous avons tiré un certain nombre de conclusions concernant la place du film de résistance dans le concept binaire d'histoire-mémoire que la société a développé pour parler de l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale qui ne pouvait pas faire fi des déclarations de ses témoins encore vivants.

En commençant ce travail nous avons l'intention d'étudier le rapport entre la capacité du film à authentifier l'histoire et l'écriture historique événementielle en mouvement perpétuel, d'autant que la proximité de l'événement et l'existence de témoins vivants sont à même d'influer sur le travail de l'historien. Partis du principe que tout élément qui fait référence à l'histoire est porteur de données historiques, nous avons déterminé que l'image constitutive du film de résistance est étroitement liée au couple histoire/mémoire.

Reprenons quelques considérations sur ces termes d'image, de mémoire et d'histoire:

" Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la construction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire une représentation du passé [...] La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, l'image, l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif".¹

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard. 1997

"Mémoire, pas le souvenir, mais l'économie générale et l'administration du passé dans le présent. Une histoire de France donc, mais au second degré"¹

" L'histoire est un arrangement du passé, soumis aux structures sociales, idéologiques, politiques dans lesquelles vivent et travaillent les historiens. L'histoire a été et est encore soumise à des manipulations conscientes de la part des régimes politiques ennemis de la vérité".²

"L'histoire est une notion livresque. L'histoire n'est pas un existentiel. Elle est l'organisation par l'intelligence de données qui se rapportent à une temporalité qui n'est pas celle du Dasein. Assimiler le temps du moi à celui de l'histoire, c'est confondre la condition de possibilité de l'histoire avec l'essence de l'histoire, c'est télescoper l'essentiel.

Tout ce que la conscience connaît de l'histoire, c'est une étroite frange du passé dont le souvenir est encore vivant dans la mémoire collective de la génération actuelle. [...] au-delà de la frange de mémoire collective, la conscience se contente de supposer que la durée présente peut être prolongée par récurrence".³

"l'image est une aporie qui a son lieu d'origine dans la constitution iconique de la mémoire elle-même".⁴

Dans la perspective de ces distinctions, il est évident que l'image, en évolution perpétuelle, qui a pour vocation la construction d'un récit du passé au présent à travers la représentation de la vie de personnages fictifs, est avant tout porteuse de mémoire. Nous avons pu aussi constater que le film prenait rarement l'histoire pour référent, même quand celui-ci affichait sa fidélité au réel. Mais si Papy fait de la Résistance utilise le cinéma de résistance comme référent, c'est que ce type de cinéma interroge la société. C'est aussi que l'image héroïque conventionnelle renvoyée par ces films construit une relation sociale à l'histoire, par récurrence, mais aussi parce que ces héros sont issus de l'histoire ou de ses représentations.

La fiction reste un univers irréel où la question n'est pas posée de savoir où et quand se passe l'action. C'est l'histoire racontée qui domine le film et amène le spectateur à jouer le jeu de la crédibilité, comme si les choses racontées étaient vraiment arrivées. Alors que face à un livre d'histoire, le lecteur a un œil critique et recherche la réalité. Dans le film, réalité, réalisme et irréel se côtoient sans que le spectateur ne cherche à les dissocier. Mais à partir du moment où le film contient une part d'éléments réels, empruntés à l'histoire, il est impossible d'affirmer qu'il n'est que mémoire, d'autant que, si nous nous référons à la définition de l'histoire donnée par *Le Goff*, le film est aussi et surtout, un arrangement du passé soumis aux structures sociales, idéologiques et politiques dans lesquelles vivent le réalisateur. En effet il donne à voir, mais il donne aussi à comprendre, jouant sur la construction narrative à laquelle s'ajoutent les savoirs historiques du spectateur; il donne alors la possibilité d'une nouvelle écriture de l'histoire, à partir de faits passés et immuables; c'est le cas des films américains de propagande qui mettent en évidence le danger du nazisme, réalité que la suite

¹ Pierre NORA. Les Lieux de Mémoire. Ed. Gallimard 1997

² Jacques LE GOFF. Histoire et Mémoire. Ed. Gallimard. 1988

³ Paul VEYNE. Comment on écrit l'Histoire. Ed. du Seuil. 1978

⁴ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. Sept.2000. p. 339

des événements de l'histoire n'a pu que confirmer. Il en va de même pour Hitler's mad Man ou Hang Men also die qui construisent leur récit à partir de l'assassinat de Heydrich, événement emprunté à l'histoire. Retour à la Vie construit, à partir de faits imaginaires, une peinture de la société d'après guerre que l'histoire a reprise, bien qu'en décalage avec le film. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que ce film est le premier à ne pas être soumis à l'écriture de l'histoire, probablement parce qu'il s'est démarqué du pouvoir et des pressions sociales de l'époque. D'autre part il n'est pas possible de considérer les événements représentés alors qu'ils sont en train de se produire comme mémoire, même si le cinéma permet de les enraciner dans le concret, car, s'ils étaient portés par des groupes vivants au moment de leur avènement, ils sont rentrés dans l'histoire avec l'éloignement du temps où ils étaient inscrits. De même les films de montage s'appuient sur des documents d'actualités pour construire leur récit et si Lucie Aubrac, dernier film sur la résistance constitue la mémoire vivante des personnes -personnages, il met en images l'histoire de l'arrestation de Jean Moulin telle qu'elle est décrite et expliquée par les livres d'histoire.

Il est évident que la relation du film à l'histoire et à la mémoire pose un certain nombre de questions quant à la part de mémoire et d'histoire qu'il contient et à l'organisation de ces deux éléments portés par les différentes composantes du récit cinématographique.

L'existence même et la mise en image des personnages fait du récit filmique un existentiel qui confond, par un procédé identificatoire, le temps du personnage et celui du spectateur. De plus le personnage fictionnel, imposé par le film, se voit conférer un statut d'être vivant et présent en même temps qu'un rôle fonctionnel et instrumental puisque le récit s'édifie autour de sa psychologie et de son vécu fictionnel. Le résistant, personnage positif, placé en opposition à celui de l'Allemand ou du collaborateur, construit une fascination qui ne relève pas de l'histoire.

Mais aussi il véhicule les idéologies de la société qui l'a construit, il reflète la société même qui l'a fait naître. Sa psychologie et ses comportements sont créés en fonction des événements relatifs à l'histoire contenus dans le récit fictionnel, il contribue donc à un arrangement du passé en fonction de manipulations émanant de la société qui l'a créé et véhicule les idéologies de cette même société, dans le temps de sa réalisation. Il construit donc une représentation spécifique de l'histoire, à un double niveau temporel; le personnage transporte les comportements de personnages historiques du passé dans la psychologie de ceux qui l'ont créé, en reflétant l'histoire sociale du temps de sa conception. Le personnage de fiction est totalement soumis à l'histoire du passé dans laquelle il puise une part de son existence et à celle du présent de réalisation dans laquelle il s'enracine.

D'autre part le climat historique est reconstitué grâce à la combinatoire d'éléments symboliques visuels et sonores, connus et reconnus du spectateur qui les associe à la temporalité historique voulue. Ces éléments, tels que la Croix gammée qui symbolise le nazisme ou la Marseillaise, qui, en rappelant aux Français les origines de leur société moderne, renvoie au concept de liberté et de démocratie, constituent un champ allégorique qui ne relève de la mémoire que

par les manipulations dont il résulte. Car ces figures emblématiques renvoient bien à une représentation du passé, même si elle reste artificielle et incomplète, et, si nous référons aux définitions données précédemment de l'histoire, nous sommes bien en présence d'éléments historiques soumis au savoir du spectateur et à l'écriture de l'histoire, puisqu'ils évoluent en fonction de la temporalité dans laquelle ils apparaissent. De la Marseillaise, présente dans la plupart des films d'après guerre, nous voyons apparaître, à la fin des années soixante un certain nombre de figures qui renvoient plutôt à l'idéologie de la résistance, telles que le journal dans Judith Therpauve qui symbolise la liberté face au pouvoir ou le foot dans Escape to Victory qui reflète l'opposition entre les deux peuples.

Nous avons aussi remarqué que le film de fiction a besoin de s'ancrer dans le réel, afin de trouver sa place dans l'histoire et d'être authentifié par cette dernière. Ces techniques, particulièrement évidentes dans les films de montage, sont attachées à des procédés factices qui traduisent les opinions du réalisateur sur l'histoire et construisent un système réflexif qui nous donne une double vision de l'histoire: celle du passé et celle qu'en a la société du temps de réalisation. Ce double regard sur l'histoire relève de la mémoire dans la mesure où il est l'expression d'une vision vivante, mouvante et existentielle, mais il est aussi histoire dans la mesure où il est représentation du passé dans différentes temporalités qui ne sont pas notre Dasein. Cet ancrage dans le réel a pour objet de trouver une authentification auprès de l'histoire à laquelle le film est donc soumis.

L'évolution des représentations nous montre que celle de la résistance a toujours pris le pas sur celle de la collaboration, jusqu'en 1969, moment où, de Gaulle quittant le pouvoir, la chape idéologique que le gaullisme avait constituée se brise. Ce manichéisme, qui a contribué à mettre en évidence les valeurs humaines développées par la résistance, est le fait du comportement social des Français qui célèbrent et commémorent de ce fait la mémoire gaullienne et résistante par assimilation. Ce procédé tient d'une volonté de construire une mémoire vivante et positive de la résistance afin d'aider la France à reconstruire son identité perdue et d'asseoir cette reconstruction sur des valeurs fédératrices pour une nouvelle unité nationale. Le film constitue donc un de ces lieux de mémoire, coïncide souvent avec des commémorations officielles relayées par les médias. Et s'il a fallu attendre 1969, avec Le Chagrin et la Pitié, pour que le cinéma construise une image de la collaboration, l'histoire dite officielle s'était tue, elle aussi, sur cette réalité déshonorante pour l'image de la France et l'arrivée à l'écran de personnes qui incarnent la collaboration constitue bien une donnée de l'histoire. En effet, dans Le Chagrin et la Pitié, comme dans Français, si vous saviez, ou encore dans L'Armée des Ombres ou Lucie Aubrac, le traître ou le collaborateur n'apparaît pas vraiment comme un personnage, mais plutôt comme un objet figuratif qui a pour fonction d'attester l'existence de la collaboration. Comme nous l'avons vu, les anciens collaborateurs représentés dans les films de montage sont soumis à la construction narrative. Tout comme les figures emblématiques, ils ont pour fonction d'attester les traces du passé et, en cela, il appartiennent à l'histoire qui, contrairement au rapport qu'elle entretient avec le cinéma, s'est exceptionnellement soumise aux films qui, les premiers, évoquent

l'existence de la collaboration. Le mythe constitué par cette opposition entre les groupes sociaux qui œuvrent pour le bien de la société et les groupes nuisibles à l'image de la France ne relèvent pas essentiellement d'une construction mémorielle, mais aussi de l'histoire livresque, qui, avant le cinéma, présentait l'histoire de la France comme celle de sa mémoire.

Il fut reproché au cinéma de la résistance de ne pas mettre en évidence les raisons de l'engagement des résistants au profit d'actions spectaculaires, mieux adaptées à l'image que la transmission d'idéologies. Il faut néanmoins admettre que l'évocation de l'engagement est arrivée avec la représentation de la collaboration, puisque Le Chagrin et la Pitié mentionne le bon ou mauvais choix en montrant que la collaboration résulte aussi d'un engagement. Or l'histoire dite officielle s'est contentée de sérier l'engagement résistant selon des références politiques, principalement dans le cadre de la France Libre. Les raisons de l'engagement individuel ne peuvent pas apparaître dans les livres d'histoire, à moins que ceux-ci ne soient considérés comme mémoires. Mais si le cinéma ne précise pas toujours les raisons de l'engagement des résistants, elles sont implicitement contenues dans la construction narrative. La combinatoire image-son permet, par les déclarations du personnage fictionnel associées à l'image de l'action et du contexte historique reconstitué, de comprendre les motivations de son engagement dans la résistance, qui dans la plupart des films du corpus est associée à la France Libre.

De plus les actions successives contenues dans le film s'organisent pour construire un récit qui, à un certain moment, construit un événement narratif, souvent extrait de données historiques issues du passé. Ce n'est bien sûr pas le cas des films réalisés avant 1944, puisque l'histoire n'était pas encore constituée, mais l'événement qui vient perturber le récit de Lucie Aubrac est l'arrestation de Caluire, celui qui construit le récit des Maudits est la fuite des nazis, celui qui détermine le montage du Chagrin et de la Pitié est l'opposition entre résistance et collaboration. Il est évident que certains films utilisent le passé comme adjuvant à des situations sociales présentes dans le dasein du film, comme Judith Therpauve ou Merci la Vie, ceux-là reconstruisent donc une mémoire du passé qu'ils adaptent à une construction existentielle du présent. Néanmoins, ce qui était mémoire dans le temps de réalisation du film est devenu histoire de la société contemporaine au temps de réalisation pour le spectateur actuel, puisque l'histoire, comme la mémoire, est en perpétuelle évolution.

" Plutôt que de jouer les uns contre les autres les adversaires et les partisans de la pertinence explicative du récit en tant qu'acte configurant, il a paru plus utile de s'interroger sur la manière dont peuvent se composer ensemble deux types d'intelligibilité, l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative. [...] La cohérence narrative s'enracine dans la première et s'articule sur la seconde. [...] On retiendra deux implications de ce concept de cohérence narrative.

D'abord, une définition proprement narrative de l'événement, qu'il faudra ultérieurement composer avec les définitions qui en sont données au plan de l'explication. au plan narratif, l'événement est ce qui, en survenant, fait avancer l'action: il est une variable de l'intrigue. sont dits soudains les événements qui suscitent un revirement inattendu. [...] Cette conjonction intrigue-événement est

susceptible de transpositions remarquables au plan historiographique; et cela bien au-delà de l'histoire dite événementielle qui ne retient qu'une des potentialités de l'événement narratif, à savoir sa brièveté jointe à sa soudaineté. Il y a, si l'on peut dire, des événements de longue durée, à la mesure de l'amplitude, de la portée, de l'histoire racontée: la Renaissance, la Réforme, la Révolution française sont de tels événements pare rapport à une intrigue multiséculaire."¹

Si, comme le propose Ricoeur, nous pouvons considérer la Résistance comme événement constitutif de l'histoire, chacun des films du corpus qui mentionne les actions et l'idéologie résistantes comme appartenance au passé peut être considéré comme représentation de l'histoire.

Aussi l'aspect spectaculaire de l'action focalise l'attention du spectateur beaucoup plus qu'un récit littéraire de cette même action et l'image, en tant que "monstration" contribue à la mise en évidence des éléments historiques contenus dans cette représentation. A ce titre l'histoire transmise par le cinéma conserve un impact supérieur à l'histoire livresque.

Dans le film de résistance, la fonction essentielle du récit est la création de héros auxquels le spectateur peut s'identifier. nous avons distingué trois types de héros: le héros individuel, le héros que nous avons appelé "collectif" quand tout un groupe social est héroïsé et le héros-personne, celui qui apparaît dans les films de montage, celui que la société et l'histoire ont déjà déterminé comme tel. Le film ne fait qu'accentuer la mise en valeur du héros-personne, qui s'impose comme tel et que le spectateur accepte comme tel puisque cette connaissance de la personne fait partie de son savoir. Nul n'a d'ailleurs l'intention de réfuter sa qualité de héros, il fait partie des figures dont un pays a besoin pour retrouver ses racines et édifier son avenir. Le héros collectif est généralement la représentation de la résistance sous forme d'un groupe, somme d'individus regroupés dans des valeurs identiques, (il peut être personnes ou personnages) et le héros individuel produit par la fiction. Le concept d'héroïsme n'est donc spécifique à la fiction qui ne fait qu'imiter la société dans la reconstitution de son passé. D'autre part le héros favorise l'identification du spectateur au personnage, condition nécessaire pour la transmission des éléments inhérents à la narration. Et alors que la transformation de la personne ou du personnage en héros relève d'une démarche de conservation d'un certain type de mémoire, nous pouvons voir qu'elle relève aussi de l'histoire, car la société a besoin de modèles identificatoires.

Après avoir considéré les différentes composantes du film, nous pouvons dire que l'image, en tant que juxtaposition et système d'éléments constitutifs d'une production de sens, est, comme le dit Ricoeur, *"une aporie qui a son lieu d'origine dans la constitution iconique de la mémoire"*, mais la résultante de cette constitution inhérente à la volonté humaine est une reconstruction non existentielle et intelligente du passé d'après les connaissances apportées par l'histoire dite officielle. Il est donc possible d'affirmer que le film est aussi une représentation de l'histoire, même si les constructions mémorielles viennent combler le vide laissé par l'occultation, intentionnelle ou non, de certains aspects de l'histoire. Le cinéma de résistance parle donc de l'histoire et, la plupart du

¹ Paul RICOEUR. La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. Gallimard. sept. 2000

temps soumis à cette dernière, nous en montre certains aspects particuliers, qu'il s'agisse de l'histoire de la résistance ou de celle de la société qui a produit le film et qui, aujourd'hui, s'inscrit dans le passé.

Comme nous l'avons vu la combinatoire des relations temporelles qui s'exercent à cinq niveaux différents sont déterminantes quant à l'inscription du film dans l'histoire et dans la mémoire, puisque la mémoire vivante d'une société, à l'origine de la construction narrative, devient histoire de cette même société à partir du moment où le film est vu dans une temporalité décalée. Cette combinatoire temporelle produit alors une vision de l'histoire à plusieurs facettes, qui fonctionne comme l'emboîtement de données historiques extraites de différentes temporalités; le film se construit grâce aux connaissances qu'une société a de l'histoire, acquises à la fois grâce au fonctionnement de la mémoire à l'intérieur de cette société et aux informations apportées par l'écriture de l'histoire en mouvement perpétuel. Hormis les films dont le temps de réalisation coïncide avec le temps historique, dont le statut est particulier, nous pouvons dire que le film est à la fois histoire et mémoire, mais qu'il est davantage soumis à l'histoire puisque le récit, même s'il n'est pas une représentation de l'histoire, ne peut pas nier les éléments organisés que la société a déterminés comme historiques. Même si histoire et mémoire sont différents, l'une est dépendante de l'autre. Le film est aussi mémoire puisque l'élément de l'histoire contenu dans le récit est choisi en fonction de la mémoire de la société qui le construit.

En ce qui concerne les films réalisés pendant la guerre ou dans l'immédiat après-guerre, le manque d'éloignement du temps historique oblige une construction narrative mémorielle. Nous constatons que le récit fonctionne davantage sur des idéologies, bien que l'idéologie ne soit pas absente des films ultérieurs, mais le manque d'informations sur les événements en cours amène les réalisateurs à focaliser le récit sur ce qui est en train de se construire et sur la façon dont la société est en train de vivre le temps historique; la danger auquel le nazisme expose les sociétés est un point récurrent, mais aussi le rêve de changement comme dans Man Hunt dont l'objectif narratif est la mort de Hitler ou dans Salute to France où l'internationalisme est présenté comme le remède aux maux subits par la société. De plus, un film comme La Bataille du Rail, entièrement réalisé d'après la mémoire vivante des cheminots résistants, fut marqué du sceau de l'histoire, il a servi de document pédagogique, mais il fut aussi une référence pour le cinéma qui, ultérieurement, utilisa l'image des sabotages de trains pour signifier Résistance et ce, jusqu'au dernier film réalisé sur ce sujet, puisque Berri introduit Lucie Aubrac en attribuant à Raymond une action de sabotage dont il n'a jamais été l'auteur.

Les proportions de mémoire et d'histoire contenues dans les films de résistance sont donc variables selon le type de film et selon l'époque à laquelle il a été réalisé, mais le film de résistance résulte de l'entrecroisement d'éléments mémoriels vivants et d'éléments historiques empruntés au fil de l'écriture de l'histoire à laquelle il est obligatoirement soumis.

Le résistance apparaît, à la fois dans le cinéma et dans l'histoire construite et véhiculée par la société, comme une thérapie au traumatisme subi, récurrente, mais adaptée aux conjonctures sociales de l'époque où naît la représentation. La

France, pays vainqueur grâce à la résistance, a préféré utiliser les valeurs portées, puis perpétuées par cette dernière en accord avec quelques groupes sociaux, pour les offrir en héritage aux jeunes générations, qu'accepter les responsabilités qui lui incombaient du fait de la division du pays et la honte attachée à la collaboration dès la fin de la guerre. Le cinéma obéit, parallèlement à l'histoire, à une logique de refoulement de la collaboration et traduit l'état de crise de notre démocratie et la chape du pouvoir gaulliste, qui, jusqu'en 1969, interdit toute représentation de la collaboration. Et bien que celle-ci apparaisse timidement avec Le Chagrin et la Pitié, qui marqua une avancée sociale importante, elle restera enfouie au plus profond des mémoires individuelles pour permettre l'émergence des valeurs résistantes qui ont continué à dominer notre démocratie et que le cinéma a continué à perpétuer comme adjuvant aux crises ponctuelles et dont le film de Blier est un exemple évocateur.

La résistance, qui remonte à plus de soixante ans, exerce encore un pouvoir prégnant sur l'identité que nous avons de notre démocratie et le film nous a permis de comprendre comment et pourquoi: élément révélateur des valeurs démocratiques françaises héritées de la Révolution, la résistance a laissé à la France les représentations héroïques nécessaires à la domination de crises identitaires successives, issues de sa division idéologique et politique. Sa représentation, enchevêtrement d'indices mémoriels et historiques, relève d'un processus de refoulement d'une identité négative incarnée par la collaboration, qui induit la soumission du cinéma à l'histoire et pose la question de l'indépendance du cinéma face au pouvoir.

Après avoir montré que l'image filmique dans le film de résistance relève de l'enchevêtrement d'éléments historiques et mémoriels, nous avons observé la construction iconographique d'une image d'Epinal qui a pour titre "*Résistance*". Nous y retrouvons la juxtaposition des mêmes éléments: au centre le maquis du Vercors correspond aux images contenues dans Au Cœur de l'Orage, les résistants, alliés aux Américains nous renvoient à la représentation du débarquement dans The big red One, l'exode à celle de Julien qui quitte la maison dans Le Train, Jean Moulin apparaît sous le même angle que dans Lucie Aubrac, mais cette photo est aussi celle des livres d'histoire, les barbelés évoquent Salute to France ou encore les camps de La Croix de Lorraine ou Escape to Victory et les problèmes de nourriture sont évoqués dans Les Patates. Le seul élément contenu dans l'image et ignoré par le cinéma est l'Appel de de Gaulle et l'histoire a prouvé qu'il n'avait pas été entendu par les résistants le 18 juin 1940, ce qui a contribué à la mise en évidence du sacrifice volontaire.

Conformément à nos objectifs, cette recherche a mis en évidence la soumission du cinéma à la société et à son histoire, tout en montrant la capacité d'interférence de l'image dans l'imaginaire historique et mémoriel pour construire une signification que, à la fois histoire et mémoire, ne peuvent assumer. Ces images contribuent, par des voies et des constructions spatio-temporelles inattendues à cristalliser le mythe de la résistance, indispensable à l'image que la France a d'elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages consultés

- Aubrac Lucie:** ILS PARTIRONT DANS L'IVRESSE. Ed; du Seuil 1984
- Aubrac Raymond:** OU LA MEMOIRE S'ATTARDE. Ed. Odile Jacob. Paris 1996
- Chauvy Gérard:** AUBRAC, LYON 1943. Ed. Albin Michel. Paris 1997
- Cointet Michèle:** CAPITALE VIVHY 1940-1944. Ed. Vérités et Légendes 1993
- Cordier Daniel:** JEAN MOULIN; L'Inconnu du Panthéon. Une ambition pour le République. Juin 1899-Juin 1936. Ed. J.C Lattès. 1989
- Dayan Daniel et Katz Elihu:** LA TELEVISION CEREMONIELLE. Ed. Presses Universitaires de France. Paris 1996
- Delpla François:** AUBRAC, LES FAITS ET LA CALOMNIE. Ed; Le Temps des Cerises 1997
- Ellül Jacques:** PROPAGANDES. Ed. Economica. 1990
- Finkielkraut, A D. Cordier, G. Piketty:** PIERRE BROSSOLETTE ou le Destin d'un Héros. Ed. du Tricorne. 2000
- Gaudreault André, François Jost:** LE RECIT CINEMATOGRAPHIQUE. Ed. Nathan 1990
- Général de Gaulle:** MEMOIRES DE GUERRE. L'Appel 1940-1942. Ed. Plon. Paris 1954
- Gili Jean A.:** FASCISME ET RESISTANCE DANS LE CINEMA ITALIEN. Ed. Etudes cinématographiques. Lettres Modernes. Minard 1970
- Hobsbawm Eric J.:** L'AGE DES EXTREMES: Histoire du court XX ème siècle. Ed. Complexe 1994
- Jacob François:** LA STATUE INTERIEURE Ed. Odile Jacob; le Seuil. 1987
- Kriegel-Valrimont Maurice:** MEMOIRES REBELLES. (avec Olivier Biffaud). Ed. Odile Jacob. 1999
- Lacoue- Labarthe Philippe. J. Luc Nancy:** LE MYTHE NAZI. Ed de l'Aube 1991-1996-1998
- Le Goff Jacques:** HISTOIRE ET MEMOIRE. Folio Histoire. Ed. Gallimard 1988
- Levi Primo:** LE DEVOIR DE MEMOIRE. Ed. Mille et Une Nuits. 1995
- Metz Christian:** ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION AU CINEMA. Ed. Klincksieck. 1986
- Nora Pierre:** LES LIEUX DE MEMOIRE. Tome 1. Ed; Gallimard 1997
- Nora Pierre:** LES LIEUX DE MEMOIRE. Tome 2. Ed. Gallimard. 1997
- O. Paxton Robert:** LA FRANCE DE VICHY, 1940-1944: Ed. du Seuil. 1997

- Odin Roger:** CINEMA ET PRODUCTION DE SENS. Ed. Armand Colin. Paris 1990
- Ricoeur Paul:** LA MEMOIRE? L'HISTOIRE? L'OUBLI. Ed. Le Seuil 2000
- Rouso Henry:** LE SYNDROME DE VICHY, 1944- 198... Ed. le Seuil 1987
- Schlossberg Léopold:** LES CENSURES CINEMATOGRAPHIQUES. Publication de l'Union Nationaliste. Paris 1955
- Thuillier Guy et Jean Tulard:** LES ECOLES HISTORIQUES. Que Sais-Je. Ed. Presses Universitaires de France. N° 2506. Paris 1990
- Tournoux.J-R.:** Secrets d'Etat. PETAIN ET DE GAULLE. Un demi-siècle d'histoire non officielle. Ed. Plon. France 1964
- Vanoye Francis:** RECIT ECRIT, RECIT FILMIQUE. Ed. Nathan 1989
- Venner Dominique:** HISTOIRE CRITIQUE DE LA RESISTANCE. Ed. Pygmalion 1995
- Veyne Paul:** COMMENT ON ECRIT L'HISTOIRE. suivi de Foucault révolutionne l'Histoire. Ed. le Seuil; 1971-1978
- Viry-Babel Roger:** JEAN RENOIR. Films-textes- références. Presses Universitaires de Nancy. 1989

REVUES SPECIALISEES

- A G.:** Casablanca. Revue du Cinéma. Saison 1973
- A H.:** les Honneurs de la Guerre. Revue du cinéma n°63
- A M.C -:** Film Français/ To be or not to be: Lubitsch or not Lubitsch. 30 décembre 1983
- Agulhon Entretiens:** LA REPUBLIQUE A - T- ELLE BESOIN DE GRANS HOMMES?. L'Histoire. N° 242. Avril 2000
- Albert Pierre:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Le presse clandestine Novembre-décembre 1992. N° 20
- Albitre Gilbert:** IDHEC (première promotion). La Bataille du rail (R. Clément). 1946 et réédition n°4
- Amiel Vincent:** Espions sur la Tamise: le trou de lumière. Positif n°405; novembre 1994
- Amoureux Henri:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Antoine Fabre Pierre:** Judith Therpauve. Ecran n° 74
- Aubrac Raymond:** L'Affaire Aubrac, vérité et mensonges. Propos de Raymond Aubrac. L'Histoire n°211. Juin 1997
- Azéma Jean-Pierre:** il n'y a pas d'affaire Aubrac. L'Histoire n°211. Juin 1997
- Azéma Jean-Pierre:** Jean Moulin et le rendez-vous de Caluire. L'Histoire n°171. novembre 1993
- B C.:** le Train. Ecran 73, n°20
- B M.L.:** LE PERE TRANQUILLE. Télé-ciné. Fiche n°6
- B S.:** La Chatte. Fiches du cinéma. N°156 (appréciation morale de la CCRT)
- B S.:** un Condamné à Mort s'est échappé. n° 123 (appréciation morale de la CCRT)
- Basserman A. et McCrea J.:** Correspondant 17. Positif n°177
- Baudry Pierre:** Le Chagrin et la Pitié. Cahiers du Cinéma. N° 231
- Bayard Pierre:** LE HORS TEMPS. Hors Cadre. N°9 1991
- Bellemin-Noël Jean:** FAUSSES NOTES: RUBAN DE L'IMMEMOIRE. Hors Cadre n°9 1991
- Bernardini Aldo:** LE CINEMA COMME MEMOIRE, LA MEMOIRE DU CINEMA. Hors Cadre n°9 1991

- Bessmann Daniel:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Un été en bonne compagnie Novembre-décembre 1992. N° 20
- Beylie Claude et Moret Henri:** Casablanca. Ecran 73 n°14
- Biette J. Claude:** Judith Therpauwe. Cahiers du cinéma n°295
- Biette J. Claude :** Les fantômes du permanent: Hitler's Madman. Cahiers du Cinéma n°309
- C F.:** Marie Octobre. Revue du cinéma n°59. saison 59
- Calvi Fabrizio:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. L'OSS, un réseau américain en France Novembre-décembre 1992. N° 20
- Camolli J. Louis et Géré F.:** la fiction historique: deux fictions de la haine. Cahiers du Cinéma n°288
- Caradec Fr.:** Fiche IDHEC. Les Maudits.
- Chauvy Gérard:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres La résistance en mouvement. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Chauvy Gérard:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Entretien avec L. Aubrac Novembre-décembre 1992. N° 20
- Chion Michel :**Le sujet d'abord: les quatre cavaliers de l'Apocalypse. cahiers du Cinéma n°344
- Clémente José:** CINEMA ET REVOLUTION FRANCAISE; Cahiers de la cinémathèque. N° 35.
- Collet Jean:** analyse d'un grand film: to be or not to be (article non daté)
- Comolli J. Louis et Géré F.:** DEUX FICTIONS DE LA HAINE. Les Cahiers du Cinéma n° 286
- Cornette Joël:** LE MONUMENT LOUIS XIV; l'Histoire. n° 242. Avril 2000
- Courtois Stéphane, Rotman Patrick:** L'Affiche Rouge; le Parti Communiste français a-t-il livré ses résistants? L'Histoire. n°174, février 1994
- Dadoun Roger:** EMOTION ET STRUCTURE; Hors Cadre n°1 1983
- De Baecque Antoine:** QUEL CINEMA APRES AUSCHWITZ?. Cahiers du Cinéma . Hors Série. Novembre 2000
- De Chalonge Christian:** (IDHEC Promotion 13). Un Condamné à Mort s'est Echappé. Fiche filmographique n°146
- Delahaye Michel.:** le Franciscaïn de Bourges. Cahiers du Cinéma n°200-201 9 avril 1968
- Delahaye Michel:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse. les Cahiers du Cinéma n°129
- Delahaye Michel:** UNE TRAGEDIE FRANCAISE: les Patates. Les Cahiers du Cinéma n° 218;
- Delmas G. et Tournès A.:** OPHULS ET LA MEMOIRE: Barbie et son temps. Jeune Cinéma n° 90. Juin 1988.

- Delmas Jean:** CENSURE, ENCORE... Jeune Cinéma. N° 69
- Demonsablon Philippe:** LEXIQUE MYTHOLOGIQUE POUR L'ŒUVRE DE HITCHCOCK. Cahiers du Cinéma. N°62
- Dhouailly Alain:** (IDHEC. Promotion 21). Les Honneurs de la Guerre. Fiche filmographique n°206.
- Domarchi Jean et Douchet Jean:** rencontre avec Vincente Minnelli. Cahiers du Cinéma. N° 128
- Doniol-Valcroze Jacques et Godard J. Luc:** entretiens avec R. Bresson. Cahiers du cinéma n°104
- E B.:** Michael CURTIZ: le dictionnaire du cinéma (éd. Universitaires).
- Esquenazi Jean-Pierre:** REPRESENTATION DE L'ESPACE OU PRESENTATION D'ESPACE -TEMPS? Focales. N°4 . 1996
- Eustache Jean:** To be or not to be. Cinéma 62. N°65
- Eyquem Olivier et Henry Michaël:** D'UNE GUERRE L'AUTRE: entretiens avec Samuel Fuller. Positif. N° 244 -245
- F. N:** CE QUE PARLER VEUT DIRE. Cahiers du Cinéma N° 412
- Faligot Roger:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres.les réseaux de renseignements. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Ferro Marc Entretiens:** RUSSIE, ETATS UNIS, INDE, CONTES ET LEGENDES DES NATIONS. L'Histoire. n° 242. Avril 2000
- Ferro Marc:** Y A -T- IL UNE VISION FILMIQUE DE L'HISTOIRE?; Hors Cadre n°5 1987
- Fieschi Jean-André:** L'IRREEL DU PRESENT. Cahiers du Cinéma . N° 197
- Fieschi Jean-André:** RELIRE L'HISTOIRE. Cahiers du Cinéma . N° 198.
- Florentin Eddy:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Les FFI soulèvent Paris Novembre-décembre 1992. N° 20
- Gaillard Jean Michel:** COMMENT JULES FERRY EST DEvenu POPULAIRE. L'Histoire n° 242. Avril 2000
- Garçon François et Sorlin Pierre:** MARC FERRO, DE BRAUDEL A L'HISTOIRE PARALLELE. Cinémaction n° 65 1992
- Garçon François:** DE KOULECHOV A PETAIN. Cahiers de la Cinémathèque. N°35 (Cinéma et histoire)
- Garçon François:** LA FIN D'UN MYTHE: Vertigo. N°2.
- Gelinet Patrice:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. De la résistance passive à la résistance armée. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Gili Jean A.:** ENTRE LE MELODRAME ET LE FILM DE PROPAGANDE. Positif n° 363

- Godard J. Luc et Perrault G:** Résistance (s). deux créateurs qu'une seule année sépare, mais que la manière de transmettre la mémoire divise, évoquent l'art de résister et la résistance de l'art. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Goldmann Annie:** DEPASSER LE STADE DE L'INTERPRETATION. Cahiers de la Cinémathèque. N°35. (Cinéma et histoire)
- Guégan Gérard:** VIVRE les Bourreaux meurent aussi. Fédération Française des Ciné clubs. Paris 1962
- Guelque Geneviève:** Cinquième Colonne (A. Hitchcock). Dossier étudiante DEUG. 1989-1990
- H.B:** Questions sur S. Fuller. Première n°40
- Hostache René:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres.L'action unificatrice de J. Moulin Novembre-décembre 1992. N° 20
- J.B:** Correspondant 17. Fiche Téléciné. N°49
- Jeancolas J. Pierre;** un but marqué à l'extérieur compte double: (Judith Therpauve). Positif n°213
- Jeancolas Jean-Pierre:** LES ANNEES 1939- 1945 DANS LE CINEMA DE L'APRES GUERRE. Positif . Octobre 1995
- Jeanneney Jean-Noël:** comment l'histoire a conquis la télévision. L'Histoire n°220. Avril 1998
- Jeanneney Jean-Noël:** COMMENT L'HISTOIRE A CONQUIS LA TELEVISION? . L'Histoire. n° 220, avril 1998
- Jeanneney Jean-Noël:** LE DEMANDE SOCIALE EN QUESTION. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Jousse Thierry:** Bertrand Blier, adieu la vie. Cahiers du Cinéma n°442
- Joutard Philippe et Lecuir Jean:** JEAN MOULIN AU PANTHEON; LE BASTION COMMUNISTE; LE HIT PARADE DES CADRES; A L'ECOLE, CITOYENS; LES JEUNES AIMENT VERCINGETORIX. L'Histoire. N° 242. Avril 2000
- Joutard Philippe et Lecuir Jean:** LE PALMARES DE LA MEMOIRE NATIONALE. L'Histoire n°242. Avril 2000
- Joutard Philippe et Lecuir Jean:** Sondage: LES HEROS DES FRANÇAIS; L'Histoire N° 242. Mars 2000
- July Serge:** LES AUBRAC ET LES HISTORIENS, LE DEBAT. Libération 9 juillet 1997
- Krohn B. et Frank B.:** Entretiens avec S. Fuller. The Big Red One. Cahiers du Cinéma n°311
- L S.:** la Chatte sort ses griffes. Fiches du cinéma n°196. (appréciation morale de al CCRT)
- Lagny Michèle:** APRES LA CONQUETE, COMMENT DEFRICHER?. Cahiers de la Cinémathèque. N°35. (Cinéma et histoire)

- Lagny Michèle:** L'HISTOIRE CONTRE L'IMAGE, L'IMAGE CONTRE LA MEMOIRE. Hors Cadre. N°9. 1991
- Lardeau Y.:** L'HISTOIRE DE FRANCE A LA TELEVISION VUE PAR RAOUL RUIZ. Cahiers du Cinéma n° 305.
- Laurentis Emmanuel:** LA FIEVRE HEXAGONALE. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Lebrun Jean:** SOURCES DE MALENTENDUS. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Legay Guy:** fiche culturelle : Jeux dangereux. (document non daté)
- Leterrier François:** ROBERT BRESSON, L'INSAISSISSABLE . Cahiers du Cinéma n°66
- Liandrat-Guigues Suzanne:** LES BOURREAUX MEURENT AUSSI: l'empreinte médusante.
- Logette Lucien:** The Big Red One: Jeune Cinéma n°128
- M J.:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse. fiche du Cinéma (appréciation morale de la CCRT). N°240
- M R.:** Marie Octobre. Fiches du cinéma n° 175 (appréciation morale de la CCRT)
- Mardore Michel:** Ciné club d'Annecy. Hangmen also die. Cinéma 62. N°644
- Mardore Michel:** les Honneurs de la Guerre: les affres de la digestion. Les cahiers du Cinéma n° 135
- Marie Michel:** TEXTE ET CONTEXTE HISTORIQUE EN ANALYSE DE FILMS. Cahiers de la Cinémathèque. N°35 (Cinéma et histoire)
- Metz Christian:** A PROPOS DE L'IMPRESSION DE REALITE AU CINEMA. Cahiers du Cinéma. N° 160-167
- Michel Edmond:** AUTANT-LARA: responsabilité sociale du cinéaste. Jeune Cinéma n°7
- Mourier Maurice:** LA MEMOIRE, C'EST DU CINEMA. Hors Cadre n° 9. 1991
- Neumann Laurent:** LA RESISTANCE ORDINAIRE DE LUCIE AUBRAC. Entretiens avec Olivier Wieviorka. L'Histoire n° 208 mars 1997
- Neumann Laurent:** La résistance ordinaire de Lucie Aubrac. L'Histoire n° 208 mars 1997
- Niogret Hubert:** Fritz Lang; Chasse à l'Homme. Positif n°386. avril 1993
- Oms Marcel:** L'HISTORICITE EST MULTIPLE. Cahiers de la Cinémathèque. N° 35 (Cinéma et histoire)
- Ophuls Marcel:** LA ZIVILCOURAGE ET LES DINERS EN VILLE. Positif n° 229.
- Osterero Marie-France:** DE L'HISTOIRE A LA MEMOIRE DANS SHOAH. Hors Cadre n°9 1991

- Ouzoulias Albert:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Histoire, action, combat Novembre-décembre 1992. N° 20
- P G.:** la Chatte sort ses griffes. Revue du cinéma n°60.
- P.M:** le Franciscain de Bourges. Positif n°96
- Pilati Robert:** Personne ne gagne: l'Affaire Cicéron. Cahiers du Cinéma n°14
- Pilati.R:** Hôtel du Parc. Jeune Cinéma n°214. Janvier 1992
Positif. Novembre 1994
- Prédal René:** le Train. Jeune Cinéma n°75
- Prédal René:** LES PATATES de Claude Autant-Lara. Jeune Cinéma n°43
- Quénin François:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Quand le cinéma corrige l'histoire officielle. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Ramognino Pierre:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Résister au quotidien Novembre-décembre 1992. N° 20
- Ranchal Marcel et A.K:** un Condamné à Mort s'est Echappé: une leçon de morale.
Positif n° 20
- Rohmer Eric:** Un Condamné à mort s'est échappé: le miracle des objets. Cahiers du cinéma n°65
- Roth L.:** AMOUR ET LOGISTIQUE, LUCIE AUBRAC: Cahiers du Cinéma, n° 511.
- Roth-Bettoni Didier:** BOULEVARD DES HIRONDELLES. Mensuel du Cinéma n°4
- S D.:** to be or not to be (Jeux dangereux). Revue du Cinéma. Saison cinématographique: n° 77
- Salachas Gilbert:** l'Affaire Cicéron. Fiche Télé-Ciné. N° 198
- Schimmel Llana Reiss-:** ELEMENTS POUR UNE PSYCHANALYSE COLLECTIVE. L'Histoire. N° 242. Avril 2000
- Semelin jacques:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Novembre-décembre 1992. N° 20
- Sineux M.:** LUCIE AUBRAC, PROMENADE AVEC LA VIE, LA MORT ET L'AMOUR. Positif n° 433, mars 1997
- Sineux Michel:** Lucie Aubrac: promenade avec la vie, la mort et l'amour. Positif n°433. mars 1997
- Sorel Stéphane:** le Chagrin et la Pitié. Jeune Cinéma n°54
- Sorlin Pierre:** UNE MEMOIRE SANS SOUVENIR. Hors Cadre n°9 1991
- Strauss Frédéric:** LES DEDALES DE L'HOTEL TERMINUS. Entretien avec Marcel Ophuls. Les Cahiers du Cinéma n° 411.
- Strauss Frédéric:** MARCEL OPHULS. Cannes 88. Les Cahiers du Cinéma n° 409. 1988
- T C.M.:** le Repas des fauves. Cinéma 60

- T F.:** un Condamné à Mort s'est échappé. (la photo du mois). Cahiers du cinéma n°60
- Taranger M. Claude:** UNE MEMOIRE DE SECONDE MAIN: Film, emprunt et référence dans le récit de vie. Hors Cadre N° 9. 1991
- Thirard P.Louis:** Le Chagrin et la Pitié. Positif n°128
- Thomas Christophe:** Historia-Spécial: LA RESISTANCE. De Gaulle à Londres. Le maquis dans la lutte armée Novembre-décembre 1992. N° 20
- Toubiana Serge et Daney Serge:** Français, si vous saviez! Cahiers du Cinéma n°245-246
- Toubiana Serge:** SUR LA FICTION DE GAUCHE. Notes sur la place du spectateur. Cahiers du Cinéma N° 276
- Tournès Andrée:** le Bateau de Mariage. Jeune Cinéma. N°228
- Truong Nicolas:** VARIETES ET MENSONGES. Le Monde de l'éducation. Novembre 1997
- Veyrat-Masson Isabelle:** CONCUBINAGE MEDIATIQUE. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Vidal-Naquet Pierre:** TU NE JUGERAS POINT. Le Monde de l'Education. Novembre 1997
- Vitoux Frédéric:** "français, si vous saviez": une confuse entreprise de démolition. Positif n° 152-
- W R.:** le Repas des Fauves. Fiches du cinéma. N°157-300. 5395
- Walter Jacques:** Dispositifs télévisuels et identités médiatiques des survivants. Cahier International: (International Journal): ETUDES SUR LE TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL des Victimes des Crimes et Génocides Nazis. Ed. Centre d'Etudes et de Documentation : Fondation Auschwitz. Bruxelles. Juin 1998. N° 1

PRESSE

- Aubrac Lucie:** DES ELOGES AUX SOUPCONS. Libération. 10 juillet 1997
- Aubrac Raymond:** CE QUE CETTE TABLE RONDE M'APPRIIS. Libération 10 juillet 1997
- Baby Yvonne:** Entretiens avec F. Lang. Les Bourreaux meurent aussi. Le Monde.
- Baudet Claudette:** Claude Berri fait de la résistance. Lucie Aubrac, l'indomptable. Libération. 9 juillet 1997
- Bazin André:** un Condamné à Mort s'est échappé: souci de la vérité spirituelle. France Observateur. 19 novembre 1956
- Beauchêne Patrick:** Noël Noël: c'est moi qui ai écrit LE PERE TRANQUILLE. 1985
- Boterf Hervé le:** le "vrai PERE TRANQUILLE" était aussi Noël Noël: SRTélé: 10/16 juin 1972
- Boulan Stéphane:** LUCIE AUBRAC, GLOIRE DE LA RESISTANCE, elle est devenue héroïne de BD. Téléstar, 17 février 1997
- Bruge Roger:** "on m'appelait LA CHATTE ". républicain lorrain 6 avril 1975
- Capdenac Michel:** les Honneurs de la guerre: "voir la guerre avec des yeux neufs". Les Lettres Françaises. 13 juillet 1961
- D S.:** les Honneurs de la Guerre. France Observateur. 9 août 1962
- Douin J. Luc:** entretien avec P. Chéreau. J'AVAIS BESOIN DE REGARDER LES GENS DE PLUS PRES. (document non daté)
- Douin J. Luc:** les avis sont partagés sur JUDITH THERPAUVE. Télérama. N° 1500
- Duval Patrick:** LA LECON DE LUMIERE. Télérama n° 2011. 27 juillet 1988
- Frodon Jean Michel:** CLAUDE BERRI PREFERE L'ANECDOTE FACE A L'HISTOIRE. Le Monde 27 février 1997
- Frodon Jean Michel:** LE CINEMA FRANÇAIS FACE A L'HISTOIRE. Le Monde 27 février 1997
- Grousset Jean-Paul:** Lucie Aubrac (une rebelle histoire). Le canard Enchaîné. 26 février 1997
- Jurgenson Caroline:** QUAND LE CINEMA RATTRAPPE L'HISTOIRE. Le Figaro. 8 novembre 1991
- Lachize Samuel:** UN GRAND MONSIEUR NOMME FRITZ LANG. "j'ai marché dans mon œuvre comme un somnambule". L'Humanité Dimanche. 20 avril 1969.
- Lefort Patrick:** Un Condamné à Mort s'est Echappé: le général Devigny: "c'est d'abord pour tromper mon ennui que j'ai démonté ma porte". Télé 7 jours 9 mars 1974

- Lenne Gérard:** LES BOURREAUX MEURENT AUSSI. Goebbels voulait l'embaucher au service du nazisme, mais Fritz Lang en avait annoncé l'horreur dès 1922. Revue du cinéma. 1962
- Limouzine Franck:** LA BATAILLE DU RAIL, un classique sur la résistance. (article non daté)
- Marquis Jacques:** Le REPAS DES FAUVES. 7 personnages saisis par la peur. Télérama. 28 juin 1964
- Moissé André:** Raymond et Lucie Aubrac: pas des stars de cinéma! L'Est Magazine. 16 février 1997
- Moisse André:** RAYMOND ET LUCIE AUBRAC: pas des stars de cinéma. L'Est Magazine. Cahiers de l'Est Républicain. 16 février 1997
- Morice Jacques:** LUCIE AUBRAC; l'aventure du couple mythique de la résistance. Télérama n° 2459
- Murat Pierre:** HOTEL TERMINUS; Klaus Barbie, sa vie et son temps. Télérama hors série: n°23
- Pangon Gérard:** ENTRETIENS AVEC MARCEL OPHULS. Trop courte mémoire. L'événement du Jeudi. (document non daté)
- Philippe Claude Jean:** LES BOURREAUX MEURENY AUSSI: faut-il réviser le procès qui a été fait en 1947 au film? Télérama; 26 novembre 1961
- Pierret J.G.:**MARIE OCTOBRE; tout est parfait, mais... Télérama 10 mai 1959
- Poittevin Remy le:** la technique de RENE CLEMENT au service de l'esprit de Noël Noël (document non daté)
- Riou Alain:** SCENES DE RESISTANCE. Le Nouvel Observateur. 20-26 février 1997
- Rochereau Jean:** un Condamné à Mort s'est Echappé: le Vent souffle où il veut. La Croix. 19 novembre 1956
- Rouchy Marie Elisabeth:** J'AI REGARDÉ RAYMOND REGARDER LUCIE. Télérama, n°2459. 26 février 1997
- Semard Pierre:** LA BATAILLE DU RAIL. 19 mars 1969
- Théobald Frédéric:** CLAUDE BERRI MET LE FEU AUX POUDRES. La Vie. 8 août 1996
- Vagner Michel:** la vengeance posthume de Barbie. L'Est Républicain. 6 février 1998
- Vallat Jean Claude:** AFFAIRE AUBRAC: la justice garante de l'ordre résistancialiste? Minute 8 avril 1998

CRITIQUES

- Arts:** 17 juin 1959.
- Arts:** to be or not to be: un grand burlesque. Studio de l'Etoile. 9 janvier 1962
- Bataille:** to be or not to be. Interim. 4 juin 1947
- Cahiers du cinéma:** F. Truffaut. Les Bourreaux meurent aussi. (F. Lang)
- Cahiers du Cinéma:** le Bateau de Mariage . S.B. n°475
- Cahiers du Cinéma:** le cinéma selon Bresson. N° 75, octobre 1957
- Cahiers du cinéma:** n° 127; to be or not to be
- Cahiers du Cinéma:** to be or not to be (1942). J.D. n° 127
- Canard Enchaîné.** Casablanca. M.D. 7 mars 1973
- Canard Enchaîné:** Cinquième Colonne: un film qu'on peut voir ou revoir. 17 octobre 1984
- Canard Enchaîné:** Judith Therpauve, voyons les choses de presse: J. Paul Grousset. 11 octobre 1978
- Canard Enchaîné:** Papy fait de la Résistance; (les Chleuhs sont faits). Jean-Paul Grousset. 2 novembre 1983
- CFC 31:** Paris brûle t-il? A. Moreau. 1967
- Ciné-club:** entretien avec R. Clément. Jean Daniel Verhaeghe
- Cinéma:** Judith Therpauve: le chant funèbre d'une génération. Michel Pérez. 6 octobre 1978
- Combat :** Casablanca, un chef d'œuvre du cinéma romanesque. Henry Chapier. 6 mars 1973
- Combat:** la Bataille du rail revient à l'écran. 26 mars 1971
- Combat:** pourquoi n'a-t-on pas brûlé Paris? C. Garson. 13 août 1974
- Combat:** to be or not to be . D.M. 27 mai 1947
- Combat:** to be or not to be. M.P. 14 juin 1963
- Critique n° 220:** R. Bellour. Les Bourreaux meurent aussi (F. Lang)
- Critique TF1:** pour tourner la Bataille du rail, R. Clément a remplacé l'argent par l'enthousiasme. Geneviève Coste.
- Dernières Nouvelles d'Alsace.** To be or not to be. Jean T- Henches. 9 décembre 1962
- Elle:** la Chasse à l'Homme. 11 mars 1991

- Elle:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse, un chef d'œuvre . Philippe Collin. 28 octobre 1974
- Elle:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse; la bande des quatre. Ph. Collin. 20 décembre 1982
- Elle:** Merci qui? (Merci la vie). 18 mars 1991
- Elle:** Ministère de la Peur. Lang vivant; Ph. C 23 janvier 1984
- Etudes:** la guerre comme non sens absolu. J. Collet. Juillet 1980
- Extrait de "Fritz Lang":** coll. Seghers. Luc Moullet
- FFCC:** la Bataille du rail (R. Clément); février 1959. N°4
- Fiche critique:** J.N. 1949. Retour à la vie (Cayatte)
- Fiche Ufoleis:** F2. Cinquième Colonne. G.A. saison Cinématographique n°59
- Fiche Ufoleis:** F7 Les Bourreaux meurent aussi. P. H Saison cinématographique 1962
- Fiche UFOLEIS:** Le Ministère de la Peur. R.Ts Saison n°67
- Fiche Ufoleis:** les Bourreaux meurent aussi. J.L Godard
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Au -delà de la Gloire. Antenne2
- Fiches de Monsieur cinéma:** Casablanca. Antenne 2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Correspondant 17. Antenne 2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** la Bataille du rail. (R. Clément) Antenne 2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** le Ministère de la Peur. Antenne2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** le Train. Antenne 2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** les Bourreaux meurent aussi. (F. Lang) Antenne 2. 1942
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Les Maudits. Antenne2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse. Antenne 2;
- Fiches de Monsieur cinéma:** Marie Octobre. Histoire illustrée du cinéma mondial. Antenne 2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Paris brûle-t-il? Antenne2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Pourquoi nous combattons. Antenne2
- Fiches de Monsieur Cinéma:** Retour à la vie (A. Cayatte) Antenne 2. 1949
- Fiches de Monsieur Cinéma:** un Condamné à Mort s'est Echappé. Cannes 1957. Antenne 2
- Fiches UFOLEIS:** le Train. N°87
- Franc Tireur:** to be or not to be. Pierre Laroche. 8 juin 1947
- France au Combat:** une gageure que Lubitsch a gagnée: amuser avec un film sur la tragédie populaire. 12 juin 1947

- France Libre:** to be or not to be (Jeux Dangereux). Pierre Chartier. 12 juin 1947
- Histoire du cinéma Mondial:** Georges Sadoul;
- Histoire d'un art, le cinéma des origines à nos jours:** les Bourreaux meurent aussi. Georges Sadoul. Paris Flammarion. 1943
- Humanité:** la mort d'un journal, c'est quoi? 5(Judith Therpauve). François Mori. 6 octobre 1978
- La Centrale Catholique:** la Bataille du rail (R. Clément) . J.Y
- La Centrale Catholique:** les Bourreaux meurent aussi (F. Lang). P.B
- La Croix:** un Condamné à Mort s'est Echappé. 24 juin 1956
- La Vie:** Judith Therpauve; Jean Mazenq. 19/25 octobre 1978
- La Vie:** le Bateau de Mariage. F.T n°2524. 13 janvier 1994
- La Vie:** Papy fait de la Résistance. François-Régis Barbry. 2 novembre 1983
- La Voix du Nord:** le Repas des Fauves. 9 octobre 1964
- L'Aurore:** l'Affiche Rouge; des faits et des hommes; Claude Garson. 15 novembre 1976
- L'Avant-Scène :** l'Apocalypse d'hier. C. Beylie. 1/15 juillet 1980
- Le Canard Enchaîné:** Correspondant 17; les films qu'on peut voir ou revoir. 18 juillet 1984
- Le Figaro:** Blier l'iconoclaste. Dominique Borde. 18 mars 1991
- Le Figaro:** L. Chauvet. Les Bourreaux meurent aussi. (F. Lang)
- Le Figaro:** la guerre de Sam Fuller. Ariel Marinte. 20 mars 1978
- Le Figaro:** le Train (traîne...). Louis Chauvet. 5 novembre 1973
- Le Figaro:** merci la vie: attention à l'autocontemplation! Daniel Toscan du Plantier. 16 mars 1991
- Le Figaro:** Papy fait de la Résistance. Les paradoxes du Splendid. Olivier Delcroix. 3 décembre 1994
- Le Figaro:** Papy fait de la Résistance: Sketches à grand spectacle. C. Baignères. 29 octobre 1983
- Le Figaro:** R. Clément et le drame Choltitz. L. Chauvet. 26 octobre 1966
- Le Figaro:** Son nouveau film "Merci la vie" va encore faire du bruit. Frédéric Ferney. 11 mars 1991
- Le Figaro:** to be or not to be. J. Jacques Gautier. 27 mai 1947
- Le Figaro:** to be or not to be: le mécanisme du rire. 31 août 1988
- Le Figaro:** une vision quasi médiévale de la condition humaine. M. Marmin. 17 mai 1980

- Le Film Français:** Papy fait de la Résistance. Si Melville avait rencontré Mel Brooks. M. Claude Arbaudie. N°1958. 16 septembre 1983
- Le Matin de Paris:** les carnets de guerre du sergent Lee Marvin. M. Pérez 17 Mai 1980
- Le Matin:** passage pour Marseille: quand Bogart jouait les Français Libres. Michel Pérez. 11 juillet 1977
- Le Monde:** Au delà de la Gloire de S. Fuller: à hauteur d'homme. J. de Baroncelli. 18 mai 1980
- Le Monde:** Bogie (Casablanca). C.F. 2 mars 1973
- Le Monde:** Casablanca. 7 mars 1973
- Le Monde:** Entretiens avec S. Fuller: la mort, on ne peut pas la tuer. Jacques Siclier. 6 juin 1980
- Le Monde:** Judith Therpauve: l'illusion tenace. Jacques Sauvageot. 5 octobre 1978
- Le Monde:** l'Affiche Rouge; Franck Cassenti. J. de Baroncelli; 13 novembre 1976
- Le Monde:** le Bateau de mariage: embarquement pour Cythère. M.N Tranchant. 15 janvier 1991
- Le Monde:** le Train, de Pierre Granier-Deferre. Jacques Siclier. 7 novembre 1973
- Le Monde:** les Honneurs de la Guerre. Jacques Siclier. 18 mai 1970
- Le Monde:** les honneurs de la Guerre: par un beau jour d'été. J. Siclier. 4 mars 1988
- Le Monde:** Merci la vie; A elles la liberté! Danièle Heyman. 14 mars 1991
- Le Monde:** Paris brûle-t-il? J. Planchais. 26 octobre 1966
- Le Monde:** Pourquoi nous combattons; comment l'histoire se filme. J. Siclier. 14 mars 1992
- Le Nouvel Observateur:** Merci la vie: le nouveau coup de B. Blier. Attention, ceci est un hold-up! Gilles Anquetil. 20 mars 1991
- Le Nouvel Observateur:** Après le choc de " Merci la vie", l'amour au temps du SIDA. Laurent Joffrin. 27 mars 1991
- Le Nouvel Observateur:** Une femme qui fait front; l'histoire d'une bataille pour un journal... et pour l'honneur. (Judith Therpauve). Michel Grisolia. 1978
- Le Parisien Libéré:** André Bazin. 28 mai 1947
- Le Point:** la guerre du grand Sam. M.F. Leclere. N°401. 26 mai 1980
- Le Point:** le Train. M.F. n°59. 5 novembre 1973
- Le Populaire:** To be or not to be: le dernier film de Lubitsch étale une fantaisie réglée comme un ballet et un humour trop souligné pour des compatriotes de René Clair. Monique Berger. 28 mai 1947
- Le Quotidien de Paris:** deuxième film de Chéreau avec Signoret. (Judith Therpauve). 13 février 1978

- Le Quotidien de Paris:** Passage to Marseille. Jérôme Bindé. 20 juillet 1977
- Le Républicain Lorrain:** Et surtout, merci la vie! Michel Bitzer. 10 mars 1991
- Le Républicain Lorrain:** Papy fait de la Résistance. D.G. 2 novembre 1983
- Le Soir de Bruxelles:** to be or not to be. A. P. 3 juillet 1964
- L'Ecran:** La Chatte. Jean Rochereau. 6 mai 1958
- Les fiches de Monsieur Cinéma:** (histoire illustrée du cinéma mondial). Antenne 2.
- Les fiches de Monsieur cinéma:** le Père tranquille. Histoire illustrée du cinéma mondial/Anrenne 2
- Les Nouvelles Littéraires:** de la dérision à la tragédie. M. Boujut. 5 juin 1980
- L'Est Républicain:** Merci la vie. 13 mars 1991
- L'Est Républicain:** Merci la vie:... et bonjour les pétroleuses. Claudette Baudet. 13 mars 1991
- L'Événement du Jeudi:** Attention, chef-d'œuvre . Michel Bouju. 20 mars 1991
- L'Événement du Jeudi:** Merci Blier! Jérôme Garcin. 20 mars 1991
- L'Express:** Casablanca. 5 /11 mars 1973
- L'Express:** Chasse à l'Homme. 9 juin 1975
- L'Express:** la guerre à ras de terre. F. Forestier. 10/16 mai 1980
- L'Express:** Von Choltitz: le véritable acte de reddition. 28 septembre 1974
- L'Humanité:** C'est le peuple parisien qui brûlait de se libérer. S. Lachize. Novembre 1988
- L'Humanité:** Le Train, de Pierre-Granier Deferre. François Maurin. 31 octobre 1973
- L'Humanité:** les Maudits; Huis clos à bord d'un U-Boot Albert Cervoni. 1 avril 1974
- L'Humanité:** Romy Schneider (le Train): " en accord avec le metteur en scène. François Maurin. 17 novembre 1973
- Libération:** Merci la vie: merci qui? Bill Chernaoud. 13 mars 1991
- Libération:** Qu'est-ce-qu'on dit au Monsieur? On dit merci Blier. Gérard Lefort. 13 mars 1991
- Libération:** un impitoyable regard sur la faiblesse des hommes. G. Rochu. 19 mai 1980
- Madame Figaro:** sept jours pour sortir; Merci la vie. Eric Neuhoff. 23 mars 1991
- Minute:** Le Train, ne le ratez pas! 14-20 novembre 1973
- Minute:** Papy fait de la Résistance: grosse farce. Richard Le Ny. 5 novembre 1983
- N.L:** Casablanca. Bernard Le Saux. Février 1981
- Nouvel Observateur:** a propos de Judith Therpauve. Denis Perier-Daville. 16 octobre 1978

- Nouvel Observateur:** les petites choses de M. Fuller. M.M. 9 juin 1980
- Nouvel Observateur:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse. 30 septembre 1974
- Nouvelle Littéraire:** to be or not to be. 18 janvier 1962
- O.C.F.C:** la Bataille du rail (R. Clément). Jacques Siclier
- O.C.F.C:** Les Bourreaux meurent aussi. (F. Lang). André Moreau. Analyse parue dans Télérama n°619
- Paris Match:** Collabos ou partisans: la grande famille des comiques est réunie dans "Papy fait de la Résistance". 4 novembre 1983
- Paroles Françaises:** to be or not to be. René Edon. 6 juin 1947
- Positif:** intimisme et conventions. (le Train). N°155. janvier 1974
- Républicain Lorrain TV:** Bertrand Blier tombe le masque. Gilles Gressard. 19 août 1992
- Républicain Lorrain:** le second film de P. Chéreau sera tourné au Républicain Lorrain. CS. 22 janvier 1978
- Républicain Lorrain:** phobies et mémoires de l'Occupation; 14 novembre 1976
- Spectacles:** Judith Therpauve. Claude Mauriac. 19/25 octobre 1978
- Spectateurs:** to be or not to be; Monique Berger. 3 juin 1947
- Studio Magazine n°82:** le Bateau de Mariage: nostalgique. Laurent Tirard.
- Studio Magazine:** Les passions du studio: Merci la vie. J.P Lavoignat. N°48 mars 1990
- Studio Magazine:** Merci la vie. Interview avec B. Blier: "il y a toujours une vacherie quelque part". J.P. Lavoignat. N°46;
- Télé 7 jours:** au Cœur de l'orage dans le cadre des Dossiers de l'Ecran. (le Chanois)
- Télé 7 jours:** critique de la Centrale Catholique. Au cœur de l'orage (Le Chanois)
- Télé 7 jours:** critique de l'Office Catholique. Cinquième Colonne (article non daté)
- Télé 7 jours:** critique de l'Office Catholique. Les Bourreaux meurent aussi. (F. Lang)
- Télé 7 jours:** Judith Therpauve: un flou psychologique. Gérard Lenne. 14 octobre 1978
- Télé 7 Jours:** la Bataille du rail (R. Clément)
- Télé 7 jours:** le Père tranquille, comédie dramatique.
- Télé 7 jours:** Marie Octobre. 59/3
- Télé 7 Jours:** The Big Red One; G. Lenne. 7 juin 1980
- Télé 7 jours:** Merci la vie; il y a du Blier dans l'air. G.L. 16 mars 1991
- Télé 7 jours:** Papy fait de la Résistance. 26 novembre 1983
- Télé Star:** Merci la vie. 18 mars 1991

- Télé Star:** Papy fait de la Résistance. Dominique Charnay. 25 octobre 1983
- Télé Star:** Sabotage à Berlin. 8 novembre 1987
- Télé-Ciné:** les Maudits. D.K. janvier 1948
- Télé-Ciné:** Pourquoi nous combattons. Fiche n°52
- Téléciné:** un Condamné à Mort s'est Echappe. Fiche n°295
- Télé-loisirs:** Sabotage à Berlin; au temps où Reagan jouait à Hollywood. P.L. Article non daté
- Télé-Poche:** Les Maudits. Avril 1987
- Télérama:** Au delà de la Gloire. Un hymne à la paix pour rêver à la guerre. J. Schidlow. N° 1585. 28 mai 1980
- Télérama:** Casablanca; "joue le encore, Sam". J.L.D. 10 mars 1973
- Télérama:** Cinquième Colonne: un beau rêve de stuc. Gilbert Salachas. N° 1811. Septembre 1984
- Télérama:** Judith Therpauve, une tragédie antique. René Carton. N°1500
- Télérama:** La Chatte. 4 mai 1958
- Télérama:** le désespoir selon Fuller. P. Murat et J. Wagner. N°1585. 28 mai 1980
- Télérama:** le Ministère de la Peur. J. Schidlow. N°1775. 18 janvier 1984
- Télérama:** le Train: la France dans un wagon à bestiaux. Magali Moustiers. N° 1242
- Télérama:** les avis sont partagés sur... Français, si vous saviez!. J. Louis Tallenay, J. Luc Douin. N°1207
- Télérama:** les Honneurs de la Guerre. J. Schidlow. N°1991. 9 mars 1988
- Télérama:** les Honneurs de la Guerre. Paule Sengissen. 2 août 1962
- Télérama:** les Patates. Critique de Sébastien Roulet.
- Télérama:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse, un sublime mélodrame. Emmanuel Carrère. N°1718 15 décembre 1982
- Télérama:** les quatre cavaliers de l'Apocalypse. Janick Arbois. N° 629
- Télérama:** Merci la vie: c'est, dit B. Blier, l'histoire de deux chiens errants qui prennent la même nationale. Gérard Pangon. N° 2148 13 mars 1991
- Télérama:** O.C.F.C. Cinquième Colonne; télérama n° 1527
- Télérama:** P.M. A Nous la Victoire. N° 1655 30 septembre 1981
- Télérama:** Papy fait de la Résistance; Zorro chez les collabos. Claude-Marie Trémois. N°1765 9 novembre 1983
- Télérama:** Paris brûle-t-il? C.L Trémois. N°876
- Télérama:** Paris brûle-t-il? J. Siclier. N°2014. 17 août 1988
- Télérama:** Passage pour Marseille. André Moreau; 28 octobre 1987

Télérama: Sabotage à Berlin. André Moreau. N°1973 4 novembre 1987

Télérama: un Condamné à Mort s'est Echappé. 25 novembre 1956

Téléstar: la Bataille du rail (R. Clément). 1987

TV Hebdo 24: Bertrand Blier: merci le cinéma. Gilles Gressard. 30 mars 1991

TV Hebdo Républicain Lorrain: Blier, la vie et rien d'autre. P. André Arène. 13 mars 1991

VSD: The Big Red One. 12 juin 1980

FILMOGRAPHIE

- Au Cœur de l'Orage:** Jean-Paul LE CHANOIS. France 1946. Montage d'archives.
- Boulevard des Hironnelles:** Josée YANNE. France 1993. Fiction
- Casablanca:** Michael CURTIZ. USA 1942. Fiction
- Correspondant 17:** Alfred HITCHCOCK. USA 1940. Fiction
- Escape to Victory ou A nous la Victoire:** John HUSTON. USA 1980. Fiction
- Films appartenant au corpus**
- Five Fingers ou l'Affaire Cicéron:** Joseph. L. MANCHIEWICZ. USA 1952. Fiction.
- Français, si vous saviez:** André HARRIS et Alain de SEDOUY. France 1972.
Montage d'archives et d'interviews;
- Hang men also die ou Les Bourreaux meurent aussi:** Fritz LANG. USA 1943.
Fiction
- Hitler's made man:** Sirk DOUGLAS. USA 1942. Fiction
- Hôtel du Parc:** Pierre BEUCHOT. France 1991. Montage d'archives et d'interviews.
- Hôtel terminus:** Marcel OPHULS. France et USA 1988. Montage d'archives et d'interviews.
- Judith Therpauve:** Patrice CHEREAU. France 1978. Fiction
- La Bataille du rail:** René CLEMENT. France 1945. Fiction.
- La Chatte sort ses griffes:** Henri DECOIN. France 1959. Fiction
- La Chatte:** Henri DECOIN. France 1958. Fiction
- La Croix de Lorraine:** Tay GARNETT; USA 1944. Fiction
- L'Armée des Ombres:** Jean-Pierre MELVILLE. France 1969. Fiction
- Le Bateau de Mariage:** Jean-Pierre AMERIS. France 1993. Fiction
- Le Chagrin et la Pitié:** Marcel OPHULS. France 1969. Montage d'archives et d'interviews.

Le Franciscain de Bourges: Claude AUTANT-LARA. France 1967. Fiction

Le Père Tranquille: René CLEMENT. France 1946. Fiction

Le Repas des Fauves: CHRISTIAN-JAQUE. France, Italie, Espagne 1964. Fiction

Le Saboteur ou La Cinquième Colonne: Alfred HITCHCOCK. Usa 1942. Fiction

Le Train: Pierre GRANIER-DEFERRE. France 1973. Fiction

Les Honneurs de la Guerre: Jean DEWEVER. France 1960. Fiction

Les Maudits: René CLEMENT. France 1946. Fiction

Les Patates: Claude AUTANT-LARA. France 1969. Fiction

Lucie Aubrac: Claude BERRI. France 1997. Fiction

Man Hunt ou Chasse à l'homme: Fritz LANG. USA 1941. Fiction

Marie Octobre: Julien DUVIVIER. France 1959. Fiction

Merci la vie: Bertrand BLIER. France 1990 . Fiction

Ministry of Fear: ou Espions sur la Tamise ou le Ministère de la Peur: Fritz LANG. USA 1944. Fiction.

Papy fait de la Résistance: Jean-Marie POIRE. France 1982. Fiction

Paris brûle-t-il?: René CLEMENT. France 1967. Fiction

Passage to Marseille: Michael CURTIZ. USA 1944. Fiction

Pourquoi nous combattons: Frank CAPRA. USA 1942-45. Montage d'archives

Retour à la Vie: André CAYATTE. France 1949. Fiction

Sabotage à Berlin: Raoul WALSH. USA 1942. Fiction

Salute to France: Jean RENOIR. USA 1944. Fiction

The big red one ou au-delà de la gloire: Samuel FULLER. USA 1980. Fiction

The Four Horsemen of the Apocalypse ou Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse: Vincente MINELLI. USA 1961. Fiction. Première version 1921.

To be or not to be ou Jeux Dangereux: Ernst LUBITSCH. USA 1942. Fiction

Un condamné à mort s'est échappé ou Le Vent souffle où il veut: Robert BRESSON. France 1956. Fiction

DOCUMENTS FILMIQUES CONSULTÉS

- Auschwitz, polémique sur un lieu sacré:** avec Claude Lanzmann. Diffusé à l'occasion de la sortie du film: la Liste de Schindler. France
- Dans la Lumière de Jean Zay:** documentaire. France Diffusé en 1996 (Planète)
- De ce lieu et de ce jour:** Roger VIRY-BABEL. France. Interview de Pierre Clémendot
- La Mémoire:** André DELACROIX. France 1991
- La plus longue haine:** S. Moatti. Documentaire
- Le Pape, les Juifs et les Nazis:** diffusé sur ARTE. Documentaire
- Les Messagers de l'Ombre:** Michel VAN ZELE. France 1991
- Les patrons sous Vichy:** documentaire. France. Diffusé en 1998 (Planète)
- L'Etat milicien:** Laure ADLER et Patrick ROTMAN. France. Diffusé en 1996
- Rushes:** Roger VIRY-BABEL. interviews d'anciens déportés de Nancy. 1992.
- Sigmaringen: documentaire.** France. Diffusé en 1997. (le Sens de l'Histoire)

INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES CITES

- Agulhon Maurice:** de Gaulle, histoire, symbole, mythe. L'Histoire. avril 2000. 173
- Albitre Gilbert:** fiche cinématographique I.D.H.E.C. 1946. 262
- Amiel Vincent:** Espions sur la Tamise, le trou de lumière. Positif, novembre 1994. 259
- Arene Pierre-André:** Blier, la vie et rien d'autre. Le Républicain Lorrain, 13 mars 1991. 298
- Aumont J-Pierre:** le Soleil et les Ombres. 84
- Autant-Lara:** responsabilité sociale du cinéaste. Jeune Cinéma n°7.89
- Baigneres Claude:** sketches à grand spectacle. Papy fait de la résistance. Le Figaro, 30 octobre 1983. 294
- Barbry François-Régis:** Papy fait de la résistance. La Vie, novembre 1983. 296
- Barrot J-Pierre:** L'Ecran Français 1946. 261
- Baudet Claudette:** Merci la Vie... et bonjour les Pétroleuses. L'Est Républicain; 13 mars 1991. 299
- Baudry Pierre:** le Chagrin et la Pitié. Les Cahiers du Cinéma n°231, 1969. 284
- Bayard Pierre:** le Hors Temps. Hors Cadre n°9 1991. 237
- Bazin André:** in le Parisien Libéré. 28 mai 1947. 247; in l'Ecran Français, 17 juillet 1946. 260; un Condamné à mort s'est échappé. France Observateur, 19 novembre 1956. 268
- Bernardini Aldo:** le cinéma comme mémoire, la mémoire du cinéma. 8
- Bidault Georges:** cité par Henri Rousso. Le Syndrome de Vichy, 1944-198.... Ed. du Seuil; octobre 1987. 322
- Biette J-Claude:** les Fantômes du Permanent. les Cahiers du Cinéma n°309. 244
- Binde Jérôme:** le Quotidien de Paris, 20 juillet 1977. 257
- Bitzer Michel:** Le Républicain Lorrain, 10 mars 1991. 298
- Bruge Roger:** on m'appelait la Chatte. Le Républicain Lorrain, 6 avril 1975. 271
- Cadé Michel:** entre absence et nécessité: les motivations des résistants au miroir du cinéma européen. Cahiers de la Cinémathèque n°55-56. 78,79, 95
- Cahiers de la Cinémathèque:** le cinéma au service de l'histoire. n°35. 73
- Capdenac Michel:** voir la guerre avec des yeux neufs in Lettres Françaises, 13 juillet 1961. 273
- Carton René:** Judith Therpauve, une tragédie antique. Le Point. 290
- Cervoni Albert:** les Maudits, huis clos à bord d'un U-Boot. L'Humanité, 1 avril 1974. 264
- Chalonge (de) Christian:** un Condamné à mort s'est échappé; les Cahiers du Cinéma, octobre 1957. 268
- Chapier Henry:** un chef d'œuvre du cinéma romanesque. Combat 6 mars 1973. 252
- Chartier Pierre:** in France Libre. 12 juin 1947. 248

- Chauvet Louis:** Paris brûle-t-il; le Figaro, 25 octobre 1966. **279**; le Train, le Figaro, 5 novembre 1973. **289**
- Chernaud Bill:** qu'est-ce qu'on dit au Monsieur? On dit merci Blier. Libération, 13 mars 1991. **298**
- Clément René:** la leçon de lumière. Télérama n°2011, 27 juillet 1988. **261**
- Colin Philippe:** Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse, un chef-d'œuvre. Elle, 28 octobre 1974. **276**
- Cotor Jean-Paul:** entretien avec Marcel Ophuls. Positif n°128, 1969. **283**
- Daney Serge:** Français, si vous saviez!; Cahiers du Cinéma n°245-46, 1972. **286**
- Delahaye Michel:** Une tragédie française, les Patates. Les Cahiers du Cinéma, n° 218. **281**
- Delcroix Olivier:** les paradoxes du Splendid. Le Figaro, 3-4 décembre 1994. **295**
- Delmas A.** Ophuls et la mémoire; Barbie et son temps. Jeune Cinéma n°90, juin 1988. **297**
- Dictionnaire:** le Nouveau Petit Robert. **1, 182**
- Drouin Jean-Luc:** voir ce film est un devoir civique. Télérama n° 1207, 1972. **288**
- Ellul Jacques:** Propagandes. Ed. Economica 1990. **30, 32**
- Eustache Jean:** To be or not to be. Cinéma 62 n°65. **250**
- Fabre Pierre-Antoine:** Judith Therpauve; Ecran n°74. **291**
- Ferenczi Aurélien:** Télérama Junior, mars 1997. **304**
- Ferro Marc:** Y a-t-il une vision filmique de l'histoire? Hors Cadre n°5. 1987. **175, 179**
- Fieschi André:** l'Irréel du Présent. Cahiers du Cinéma n°197. **155**
- Floris Raoul:** Télérama 1969. **263**
- Garcin Jérôme:** Merci Blier! L'Événement du Jeudi; 14-20 mars 1991. **299**
- Garson Catherine:** pourquoi n'a t-on pas brûlé Paris? Combat, 18 août 1974. **279**
- Gignoux Philippe:** les erreurs de nos pères? Télérama n° 1207, 1972. **287**
- Goutel (de E.):** Enfin-film n°21. **85**
- Grousset J-Paul:** voyons les choses de la presse. Le Canard Enchaîné; 6 octobre 1978. **291**; Papy fait de la résistance, les Chleuhs sont faits. Le Canard Enchaîné, 2 novembre 1983. **295**
- Jeancolas J-Pierre:** un but marqué à l'extérieur compte double. Positif n° 213. **290**
- Joffrin Laurent:** l'amour au temps du SIDA. Libération, 21-27 mars 1991. **299**
- Jouhaut Christian:** le Cinéma au Service de l'Histoire. Cahiers de la Cinémathèque. N° 35, 36. **154**
- Jousse Thierry:** Bertrand Blier, adieu la vie; Télérama n°442. **297**
- Lachize Samuel:** C'est le peuple parisien qui brûlait...de se libérer! L'Humanité, novembre 1988. **280**
- Lacoue-Labarthe:** le Mythe Nazi. Ed. de l'Aube. 1998. **63, 68**
- Lagny Michèle:** l'Histoire contre l'Image, l'Image contre la Mémoire. Hors Cadre n°9. 1991. **238**
- Lang André:** in France Soir, 1946. **260**
- Le Boterf Hervé:** le vrai Père Tranquille était aussi Noël Noël. SR Télé, 10-16 juin 1972. **266**
- Le Goff Jacques:** histoire et mémoire. Ed. Gallimard, 1988. **341**
- Lefort Patrick:** le général Devigny, héros historique du Condamné à mort s'est échappé. Télé 7 Jours, 9 octobre 1974. **269**

- Leny Richard:** Papy fait de la résistance, rosse farce. Minute, 5 novembre 1983. **296**
- Liandrat- Guigues Suzanne:** les Bourreaux meurent aussi, l'empreinte médusante. Positif, novembre 1994. **255**
- Marmin Michel:** le Train: Valeurs Actuelles, 5 novembre 1973. **289**
- Maurin François:** C'était en mai 40, le train. L'Humanité, 31 octobre 1973. **289**
- Mazenq Jean:** la Vie, 19-25 octobre 1978. **290**
- Metz Christian:** à propos de l'Impression de réalité au Cinéma. Cahiers du Cinéma n°160, 167. **140**
- Moreau André:** Sabotage à Berlin. Télérama n°1973. 4 novembre 1987. **245;** Télérama n°1972, 28 octobre 1987. **257**
- Morice Jacques:** Lucie Aubrac; Télérama n°2459, 26 février 1997. **304**
- Morin Edgar:** le grand dessein. Le Monde. 22. 09. 88. **65**
- Moulet Luc:** in Fritz Lang. Coll. Seghers. **129**
- Mourier Maurice:** la Mémoire, c'est du cinéma. **2**
- Murat Pierre:** Hôtel Terminus, Klaus Barbie, sa vie et son temps. Télérama hors série n°23. **297**
- Niogret Hubert:** Fritz Lang. Positif avril 1993. **242**
- Nora Pierre:** les Lieux de Mémoire. Gallimard 1997. **21, 47, 64, 127, 138, 155, 181, 202, 235, 323, 338, 340, 341**
- O. Paxton Robert:** la France de Vichy 1940-1944. Ed. du Seuil. 1973; 1997. **75, 222**
- Ophuls Marcel:** entretien réalisé par F. Strauss. Cahiers du Cinéma. 1988. **92**
- Ophuls Marcel:** entretien réalisé par G. Delmas. Jeune Cinéma 1988. **91**
- Ophuls Marcel:** entretien; Positif n°128. **90, 91**
- Pangon Gérard:** Merci la Vie; Télérama n°2148. **298**
- Perez Michel:** Quand Bogart jouait les Français Libres. Le Matin, 11 juillet 1977. **256**
- Perrier-Daville Denis:** à propos de Judith Therpauve; Le Nouvel Observateur, 16 octobre 1978. **291**
- Philippe Claude-Jean:** faut-il réviser le procès qui a été fait en 1947 au film de F. Lang et B. Brecht? Télérama 26 novembre 1961. **254**
- Pierret J.G:** Télérama, 10 mai 1959. **272**
- Planchais Jean:** Paris brûle-t-il; le Monde, 26 octobre 1966. **279**
- Prédal René:** les Patates de Claude Autant-Lara. Jeune Cinéma n°43. **282**
- Reiss- Schimmel Ilana:** Français, qui sont nos héros? .l'Histoire. avril 2000. **173**
- Renoir Jean:** les Cahiers du Cinéma n°78. **260**
- Richet Denis:** le Cinéma au Service de l'Histoire. les Cahiers de la Cinémathèque. N°35, 36. **153**
- Ricoeur Paul:** La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Ed. du Seuil. 2000. **58, 59, 202, 203, 204, 237, 239, 333, 334, 335, 337, 339, 341, 345**
- Rochereau Jean:** La Chatte; l'Ecran, 6 mai 1958. **270**
- Roth Laurent:** amour et logistique. Lucie Aubrac. Cahiers du Cinéma n°511. **304**
- Roth-Brettoni Didier:** Boulevard des Hirondelles . mensuel du Cinéma n°4. **302**
- Rouchy Marie-Elisabeth:** Télérama n°2459. 1997. **13, 124, 125**
- Rouso Henri:** le Syndrome de Vichy, 1944-198..... Ed. du Seuil. Octobre 1987. **321**
- Sadoul Georges:** in Lettres Françaises, 1947. **260**
- Salachas Gilbert:** Cinquième Colonne, un beau rêve de stuc. Télérama n°1811.26 septembre 1984. **243**

- Sauvageot Jacques:** l'illusion tenace; octobre 1978. **290**
- Schidlow Joshka:** Télérama n°1775, 18 janvier 1984. **259**
- Sengissen Paule:** les Honneurs de la Guerre, Télérama, 5 août 1962. **273**
- Siclier Jacques:** comment l'histoire se filme. Le Monde, 14 mars 1992. **253; 313;**
Télérama 1978. **266;** Film méconnu, les Honneurs de la Guerre. Le Monde, 18 mai
1970. **275;** Par un beau jour d'été, le Monde, 4 mars 1988. **275;** le Train: le Monde, 7
novembre 1973. **289;** papy fait de la résistance; le Monde. Novembre 1983. **295**
- Stauss Frédéric:** les dédales de l'Hôtel Terminus. Entretien avec M. Ophuls, les
Cahiers du Cinéma n°442. **297**
- Tallenay Jean-Louis:** Démocratie, connais pas. Télérama n°1207, 1972 **288**
- Théobald Frédéric:** Lucie Aubrac. La Vie, 8 août 1996. **303**
- Thirard Paul-Louis:** le Chagrin et la Pitié. Positif n°128, 1969. **283**
- Toscan du Plantier Daniel:** merci la Vie. Le Figaro, 16 mars 1991. **299**
- Toubiana Serge:** Cahiers du Cinéma n°245-46. **15;** Français, si vous saviez! Cahiers
du Cinéma, n°245, 46; 1972. **285**
- Tournès André:** le Bateau de Mariage. Jeune Cinéma n°228. **301**
- Trémois Marie-Claude:** Télérama n°876. **15**
- Veyne Paul:** Comment on écrit l'Histoire. Ed. du Seuil 1971. **202, 235, 341**
- Vitoux Frédéric:** Français, si vous saviez...une confuse entreprise de démolition.
Positif n°152-53, 1972. **287**
- Warner Harry:** Positif n°117. **241**

Titre: Image(s) de la Résistance. Résistance(s) à l'Image. 1939-45. Histoires et mythologies cinématographiques.

Résumé:

Par des rapprochements et des confrontations entre les quarante-trois films du corpus, il s'agit d'analyser les relations entretenues entre le film et le concept de résistance cultivé par la société, entre le film et le regard que la résistance portait sur elle-même. En mettant en évidence les différentes composantes de l'image, l'organisation de l'image dans la construction narrative et les combinaisons temporelles relevant des niveaux multiples dans lesquels évolue le film, il apparaît qu'un lien étroit se tisse entre le film et la mémoire, entre le film et l'histoire. En effet l'histoire prend place dans le film à travers son contexte de réalisation. En réalisant une lecture méthodique des films, cette recherche aboutit à la mise en évidence d'une représentation de la résistance grâce à un système d'opposition à la collaboration, détruite par sa représentation et au constat suivant: le film sur la résistance est soumis à l'écriture de l'histoire et aux mouvements de notre mémoire sociale et de notre construction identitaire.

Title: Picture(s) of the french Résistance, resistance(s) to the picture(s). 1939-45. History and cinematographic mythology.

Summary:

With bringing together and comparisons between the forty free films of the corpus, we are planning to analyze the relations between the film and the concept of resistance kept up by the society, between the film and the way that the resistance to look to itself. By bringing to the fore the different elements which compose the picture, the organization of the picture in the narrative construction and the temporal combinations that emerge out the many levels which constitute the film, it appears a narrow tie between the film and the memory, between the film and the history. History takes place in the film through its production context. This research, carrying out a systematic analysis of the films, results in the exposure of a representation of the resistance through an opposition system to the collaboration, which is destroyed by its representation and in the next verification: the film about the resistance subject to the historical writing and to the movements of our social memory and of our construction of identity.

Mots-clés: Histoire au cinéma; Résistance; propagande et idéologies; Seconde Guerre mondiale; Occupation, collaboration; cinéma et société.

Discipline: Sciences de l'Information et de la Communication