

Du devoir à la transgression

Morale et histoire dans le cinéma français des années 1970

Jacqueline Nacache



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/807>

DOI : [10.4000/elh.807](https://doi.org/10.4000/elh.807)

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2010

Pagination : 68-82

ISBN : 978-2-35698-022-9

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Jacqueline Nacache, « Du devoir à la transgression », *Écrire l'histoire* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 26 novembre 2013, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/807> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.807>



Simone Signoret dans L'Armée des ombres de Jean-Pierre Melville (1969)

Du devoir à la transgression

Morale et histoire dans le cinéma français des années 1970

APRÈS LE DÉPART DE DE GAULLE en 1969 et sa mort l'année suivante, la France des années 1970 se retourne sur l'épisode le plus traumatisant de son passé récent : l'Occupation. S'il n'avait pas manqué jusque-là de travaux d'historiens sur la période 1940-1944, la réalité de la collaboration et de ses conséquences avait été durablement feutrée par l'image gaullienne d'une France unanimement résistante. De Gaulle disparu, le regard porté sur les années noires prend un caractère obsessionnel ; il s'agit, sur le plan du rapport moral qu'entretient le pays avec son histoire, d'un exceptionnel moment de crise. Du côté des instances politiques, la volonté est d'en finir avec le passé. Succédant à de Gaulle, Georges Pompidou souhaite pour de multiples raisons rompre avec l'esprit du résistancialisme, fût-ce au prix de mesures qui soulèvent l'incompréhension (notamment la grâce accordée à l'ancien responsa-

ble de la milice Paul Touvier). Mais cette volonté survient trop tôt. Car ce qui n'a pas été encore accompli par l'Allemagne de l'époque (la confrontation avec le passé dont parlait Adorno dès 1959¹, le « deuil impossible » d'Hitler qu'évoquent en 1967 Alexander et Margarete Mitscherlich²), tout ce travail psychologique de face-à-face avec le passé, qui est indispensable à une écriture sereine de l'histoire, n'a pas davantage eu lieu dans la société française ; on sent au contraire monter de toutes parts un désir de rappeler à la mémoire les aspects les plus opaques et les plus douloureux de ce passé. C'est ce mouvement qui s'exprime à travers la mode dite « rétro », ainsi résumée par Henry Rousso :

1974. Trois ans après *Le Chagrin [et la Pitié]*, la France est de nouveau « occupée » : des films, des livres, des disques, des reportages et des croix gammées à la une des journaux. (Rousso, 1987, p. 149-154)

1. Theodor W. Adorno, « Que signifie : faire face au passé ? », dans *Modèles critiques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Payot, 1984.
2. Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munich, Piper, 1967 ; trad. française : *Le Deuil impossible. Les Fondements du comportement collectif*, Payot, 1972.

Dans ce phénomène sociétal complexe, les intellectuels sont plus spectateurs qu'acteurs, et leur parole compte peu en comparaison de ces importants vecteurs d'histoire que sont les productions de la culture populaire.

Ces productions, non seulement le film en fait partie, mais il y occupe une place de premier plan, et ce pour deux raisons au moins. De façon générale, le cinéma contribue à écrire l'histoire sans être historien : qu'il soit de documentaire ou de fiction, il a le pouvoir de raviver le passé de façon plus immédiate que d'autres supports et celui, non moins remarquable, d'absorber les singularités, tensions et contradictions de son temps. Or la décennie 1970 est le lieu d'un croisement unique entre deux états *a priori* contradictoires du cinéma. D'une part, ce sont les dernières années où il est un médium encore assez puissant, en termes économiques, sociologiques et symboliques, pour jouer un rôle majeur dans les débats de société ; il continue donc de se sentir, comme cela a toujours été le cas au cours de son époque la plus glorieuse, le *devoir* de rendre compte des interrogations du pays sur son histoire. D'autre part, cette même décennie est le cadre d'un mouvement général de libération des représentations qui consacre l'arrivée à l'âge adulte du septième art en même temps que son irréversible déclin en tant que grand art populaire ; aussi le devoir d'information et d'interprétation prend-il, inévitablement, un caractère transgressif. Le cinéma n'est pas, dans cette période, le cadre d'une vision empesée de l'histoire, mais un lieu de discussion,

d'inquiétude, d'excès, de cris plus que de chuchotements. Après la grande époque des fresques épiques, du *Jour le plus long* à *Paris brûle-t-il?*, vient le moment où l'histoire encore récente de la Seconde Guerre mondiale se prête aux débordements dramatiques, comiques, satiriques, voire pornographiques. Mais nous n'irons pas si loin dans l'exploration de la cinématographie de ces années, car il suffit d'un regard comparé sur trois films bien connus pour comprendre que c'est au cinéma, plus que nulle part ailleurs, que se joua l'ébranlement des valeurs morales héritées de l'après-guerre : *L'Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969), considéré comme l'une des dernières émanations de l'esprit résistancialiste ; *Le Chagrin et la Pitié* (Marcel Ophuls, 1971), documentaire dont on connaît les extraordinaires conséquences sur l'histoire de l'Occupation ; *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), qui souleva la polémique critique la plus vive de la décennie.

La médiation perturbée

Aucun système officiel de propagande n'a veillé, de 1945 à 1969, à l'application nationale d'un « programme » résistancialiste, mais on sait que la censure a indirectement rempli cet office, s'assurant notamment du maintien dans les représentations de la Seconde Guerre mondiale d'une « certaine image de la France » ; le désormais célèbre épisode du képi du gendarme de Pithiviers dans *Nuit et Brouillard* peut être considéré comme le symbole de cette vigilance (Lindeperg, 1999, 2007). Celle-ci n'a cependant pas tout empêché,

car aucune censure ne peut être totalement étanche dans un régime démocratique ; c'est pourquoi, dès le lendemain de la guerre et tout au long des années cinquante, des *Portes de la nuit* à *La Traversée de Paris*, des films de fiction ont pu évoquer, à plus ou moins haute voix, les petites et grandes lâchetés de l'Occupation, la difficulté de maintenir des comportements moraux rigoureux dans un pays occupé où l'urgence de la survie pouvait faire oublier d'autres devoirs.

Mais ces écarts vis-à-vis du scénario dominant de la Résistance héroïque ne sont en rien comparables à ce qui fait irruption sur les écrans à partir de la fin des années soixante, lorsque, parallèlement, la censure et l'idéologie résistancialiste perdent de leur pouvoir. Même si chaque cinéaste ne se sent pas personnellement porteur d'un esprit d'émancipation, c'est bien une même volonté de secouer le joug jusque-là imposé qui, à des degrés différents, anime et rassemble ces films, et qui est portée par une revendication plus esthétique que politique : le droit de traiter l'histoire comme prétexte de l'œuvre d'art, un droit de longue date acquis pour les arts nobles – littérature, théâtre, arts plastiques – mais encore problématique pour le cinéma. *L'Armée des ombres*, dit Jean-Pierre Melville dans un entretien, *n'est pas* un film sur la Résistance ; Marcel Ophuls, face à certaines critiques suscitées par son film, affirmera son droit d'artiste à la relecture d'une époque ; Louis Malle

et son équipe revendiquent la stylisation dans la représentation de l'Occupation. La reconstitution (même partielle, même falsificatrice), l'exactitude des décors et des costumes, la véracité du détail qui fait des grands films historiques classiques des musées vivants et souvent naïfs, avaient été jusque-là des protections contre un excès d'audace. C'est ce que rejettent désormais ces films, ainsi que la fonction de guide et de médiateur du public qui caractérise le cinéma classique, grand régulateur de comportements et de valeurs, voire (dans certains contextes particuliers comme l'âge d'or des studios américains) contributeur de premier plan à la morale publique.

Si cette évolution est possible, cela tient en premier lieu aux métamorphoses du cinéma lui-même. La révolution esthétique de la modernité est passée par là, mettant à mal les propriétés qui pouvaient faire du film le vecteur d'une distribution le plus souvent manichéenne des valeurs morales : respect de la causalité, distribution logique de l'espace-temps, motivation psychologique des personnages, transparence du montage, voix « *over* » qui comblent les failles du récit, fermeté de la clôture narrative. L'industrie aussi a changé : tandis que la télévision s'affirme comme le cadre d'une régulation de la transmission historique, d'où la « censure par l'inertie » dont est victime *Le Chagrin et la Pitié*³, les salles deviennent un lieu de plus grande liberté, mais aussi de doute, où

3. Le film n'est pas littéralement interdit, mais l'ORTF de l'époque refuse de le programmer (Lowy, 2007, p. 38).

l'on attend du spectateur plus de maturité et de responsabilité. La structuration de la production classique en *genres* cesse peu à peu de jouer son rôle régulateur : jusque dans les années soixante, la frontière est claire entre les films qui évoquent l'histoire comme prétexte dramatique et ceux qui relèvent pleinement du genre historique, de ses conventions et de ses formes – lesquelles, à la fois codifiées et variables, permettent au spectateur de régler sa position (Moine, 2002). Mais dans le grand chavirement de la mode rétro, l'histoire outrepassa les limites qui lui sont imparties. *L'Armée des ombres*, *Le Chagrin et la Pitié*, *Lacombe Lucien*, représentent une catégorie nouvelle : celle des films d'histoire qui ne se veulent pas films historiques et, pour cette raison, n'exposent ni leurs codes, ni leurs choix de représentation, ni leur système de valeurs.

Les silences de *L'Armée des ombres*

Le spectateur est donc seul face aux zones de silence et d'opacité des films, lesquelles sont nombreuses dès *L'Armée des ombres*. Bien que le film s'inscrive dans l'histoire personnelle de Jean-Pierre Melville, qu'il soit adapté d'un récit de Joseph Kessel imprégné de l'esprit de la Résistance, enfin qu'il ait été longtemps considéré comme le « plus bel exemple cinématographique de l'art gaulliste » (Jean-Louis Comolli, cité par Guigueno, 2001), il n'en pratique pas moins un art de la rétention qui rompt avec les codes du genre historique. D'une part, comme le note

Vincent Guigueno dans sa comparaison entre le texte-source et l'adaptation, le mot même de *résistance*, omniprésent chez Kessel, disparaît du scénario ; d'autre part, le général de Gaulle est placé dans une étrange situation de présence-absence, entr'aperçu seulement dans un plan de l'épisode londonien, silhouette immense et majestueuse vers lequel un chef de la Résistance lève un regard d'enfant émerveillé. Cette scène, perçue à l'époque comme naïve, peut aujourd'hui être aisément taxée d'ambiguïté. De Gaulle y semble certes doté d'une aura divine, irréprésentable par sa puissance même, mais le film, du même coup, installe cette irréprésentabilité comme *possible*, dans un geste de synthèse autant que de rupture ; car cette absence, loin de n'être qu'une éliation rhétorique, est aussi ce qui laisse les acteurs de la Résistance dans une tragique solitude face à leurs actions.

En somme, même s'il participe encore du cycle « héroïque » défini par Sylvie Lindeperg (1999), *L'Armée des ombres* est l'un des premiers films à séparer aussi nettement le discours idéologique de la résistance des actes violents auxquels elle donne lieu, parfois dépourvus de sens pour ceux qui ont à les accomplir et éloignés de la source politique et morale qui les justifie. La Résistance y est décrite comme une organisation en réseau, dominée par un pouvoir supérieur auquel est due une obéissance aveugle, voisine du monde du crime auquel Jean-Pierre Melville a consacré ses films antérieurs (*Le Doulos*, *Le Samouraï*).

Ce parti pris narratif et esthétique ainsi que le traitement des personnages comme entités quasi abstraites, leur déploiement géométrique sur un axe de comportements plus ou moins héroïques, permettent de poser toutes les questions éthiques de façon binaire, non en des termes manichéens, mais sur le mode de l'affrontement de l'individu avec sa conscience. S'il n'y a ici aucune des tentatives de lâcheté, voire de trahison, qu'aborderont les films suivants, l'engagement résistant n'est pas pour autant présenté comme protégé de toute hésitation morale. Au contraire, le scénario est d'un bout à l'autre structuré par des interrogations qui lui donnent, avec le recul, l'aspect d'un traité philosophique sur le choix. Est-il acceptable ou non, en l'absence d'armes appropriées, d'exécuter un traître en le poignardant ou en l'étranglant? Pour Philippe Gerbier, sur le point d'être exécuté, accepter l'offre des Allemands de courir pour sauver sa peau est-il du courage ou de la lâcheté? Le fait que Jean-François se livre à la Gestapo pour sauver son ami Félix est-il la plus haute expression du courage ou un acte imbécile par lequel il sacrifie l'intérêt supérieur de la cause à celui, égoïste, de l'amitié? Est-il juste de tuer Mathilde, la plus brave d'entre tous, parce qu'elle décide de défendre sa propre fille après avoir défendu ses amis? Le Bison, dévoué à Mathilde comme un chien fidèle, serait-il criminel s'il « descendait » Gerbier pour l'empêcher d'exécuter Mathilde? Toutes ces questions, si elles ne reçoivent pas de solution théorique en dehors du geste concret

qui y répond, sont posées par le biais de moyens explicites: dialogues formulant les termes de l'alternative, voix « *over* » incarnant le débat de la conscience, plans éloquents de visages intenses ou terrifiés. Que ces personnages partagés entre doute et certitude soient interprétés par des acteurs à la présence massive, souvent forgée dans l'univers impassible du polar – Ventura, Meurisse, Signoret –, ne donne que plus d'intensité au dilemme qui, par instants, et malgré la conviction qui les anime, les fait vaciller au seuil même de l'action.

***Le Chagrin et la Pitié:* un monument polémique**

Si *L'Armée des ombres* donne une idée assez juste de ce qui travaille en profondeur le cinéma de l'époque – le désir de brouiller les valeurs, d'estomper les limites de catégories historiques et éthiques jusqu'alors fermement dessinées –, c'est cependant dans *Le Chagrin et la Pitié* que cette tendance se manifeste sur le mode le plus spectaculaire. Y contribuent, en premier lieu, l'ampleur implacable du film, sa construction épique, sa dialectique vertigineuse entre la limitation géographique du sujet (Clermont-Ferrand occupée) et l'immensité de la question posée: la collaboration fut-elle ce « moindre mal » qu'y voit alors la droite ou une politique active et criminelle de complicité avec l'occupant? En un temps où l'on ne parle pas encore de mémoire nationale, l'énorme construction archivistique et testimoniale du *Chagrin* se donne la liberté

d'édifier un *monument*, mais, loin de l'esprit consensuel des commémorations, un monument partial, polémique et accusateur. Côté Vichy, le procès est sans appel. Côté Résistance, ce à quoi s'attache avant tout *Le Chagrin*, c'est à déplacer les lignes, à briser toute possibilité de penser unitairement la Résistance, laquelle implose en une gamme d'individus inassimilables à un modèle unique : chefs de maquis devenus commerçants cossus et roulant en Mercedes, notables de province qui n'ont jamais agi mais ont le sentiment de n'avoir jamais plié, paysans, grands bourgeois « ratés » (l'expression est d'Emmanuel Astier de la Vigerie) trouvant un refuge psychologique dans la lutte contre l'occupant, résistants catholiques et anticommunistes, professeurs de lycée qu'on ne saurait accuser de lâcheté mais se souvenant mal de ce qu'ils auraient pu faire pour sauver leurs collègues juifs.

Mais le point le plus troublant, pour le spectateur qui tente aujourd'hui de lire *Le Chagrin et la Pitié* à l'aune de catégories qui n'ont émergé que plus tard, est l'usage qui est fait de la notion de *témoin*. À cet égard, non seulement *Le Chagrin* n'accompagne pas son spectateur, mais il sème délibérément l'inquiétude. Non cadré par le commentaire, donné dans une dimension brute qui n'est nuancée que par la rhétorique du montage, le témoignage semble provoquer un « effacement » de l'historien, de cette médiation en l'absence de laquelle « l'explication historique apparaît terriblement authentique, comme dotée d'un supplément de vérité » (Ferro, 1977, p. 163). On pense surtout, bien sûr, aux té-

moins qui paraissent pris au piège de l'interview : Marius Klein, le commerçant qui jugea utile de faire paraître une annonce dans les journaux pour signaler qu'il n'était pas juif ; M^{me} Solange, la coiffeuse maréchaliste qui raconte avec gêne ses souvenirs de la Libération. Mais par moments le spectateur peut devenir lui-même victime de ce piège, comme le montre l'un des morceaux de bravoure du documentaire : l'interview de Christian de La Mazière, à peine vingt-deux ans en 1944, rejeton d'une grande famille nationaliste et anticommuniste, fasciné par l'idéologie nazie et ses rituels, et engagé dans les Waffen-SS français de la division Charlemagne, cette brigade de 7 000 volontaires français qui, sous l'uniforme allemand, ont prêté main forte à l'occupant nazi jusqu'aux derniers instants, alors même que la défaite était scellée. La Mazière, note Henry Rouso, n'est pas représentatif des hommes qui composaient la division, pour la plupart de modeste condition. « Mais cela, le téléspectateur ne le sait pas » (Rouso, 1987, p. 126). La question du *droit à témoigner* (droit éthique, humain, historique) n'est donc ni posée ni explorée, pas plus qu'elle ne l'est d'ailleurs pour d'autres témoins. Dans ce cas précis, il y a, plus étrange encore que ce silence, l'ensemble du dispositif de l'entretien, et la façon dont il est utilisé.

Une certaine idée du témoin

D'une part, la contribution de La Mazière ne se limite pas à la séquence la plus connue, longue d'environ 17 minutes et centrée sur son témoigna-

ge (de 1 h 21 min à 1 h 38 min) ; comme d'autres témoignages, avec lesquels elle est mise, de ce fait, sur un pied d'égalité, elle est tronçonnée et intervient en plusieurs points du film, de façon à énoncer le point de vue de La Mazière sur Pétain, sur l'épisode déstabilisateur de Mers el-Kébir, sur la discipline de l'armée allemande ou sur les gaietés mondaines de la vie sous l'Occupation. D'autre part, la séquence principale baigne dans une atmosphère de bienveillance qui tranche sur le reste du film. André Harris mène seul la discussion ⁴ et, par moments, la structure de l'interview se dissout : on voit surtout la conversation de deux hommes dans la force de l'âge (Christian de La Mazière est le plus jeune des témoins du *Chagrin*) devisant et flânant comme les touristes qui visitent le décor irréel du château de Sigmaringen, sinon que l'un d'eux est comme rehaussé par la grandeur majestueuse des lieux, avec lesquels il entretient une proximité historique ⁵. Mais ce n'est pas le seul avantage qui est accordé à ce témoin d'exception. Il porte beau, le sait, et fait l'acteur avec un calme qui confère à cet épisode une monstrueuse normalité. On le filme dans des poses méditatives de sage, tête inclinée, doigt sur la tempe, visage cadré en très gros plan ; on lui offre le droit, sinon de présenter sa défense, du moins de développer des circonstances

atténuantes : il est le seul témoin auquel est autorisé le registre pathétique, lorsqu'il évoque sa démarche pour demander l'avis de Pétain sur son choix et le refus du maréchal de le recevoir. On lui permet de dévider les raisons pour lesquelles il n'aurait pas eu le choix du camp à rejoindre ; il répond en évoquant son milieu, la tradition militaire et le respect de l'ordre qui ont prévalu dans son éducation, le traumatisme des émeutes de 1934 – le tout sur le mode d'une sociologie de la reproduction si bien imitée qu'elle pourrait faire oublier qu'on ne lui oppose pas l'argument de la conscience, du libre arbitre, de la responsabilité personnelle. Bien au contraire, les questions posées l'incitent à présenter son engagement pronazi comme respectable en soi, dans une rhétorique de la justification qui rappelle bien d'autres publications de l'époque, mémoires de collaborateurs restés jusque-là discrets ou confessions de leurs enfants dans lesquelles la volonté d'affronter la culpabilité héritée frôle souvent, presque involontairement, la tentation de justifier, d'oublier, voire de pardonner ⁶.

Mémoire et histoire

Si le témoignage de La Mazière retient l'attention pour toutes les raisons évoquées, il ne fait que porter à des proportions remarquables certaines

4. Ophuls est resté pour l'occasion derrière la caméra : « l'ancien Waffen-SS en avait fait explicitement la demande, sans doute par crainte d'affronter l'hostilité d'un Israélite » (Lowy, 2008, p. 74).
5. C'est dans le château de Sigmaringen, dans le sud de l'Allemagne, que se réfugia le gouvernement de Vichy en exil, suivi d'une cohorte de collaborateurs.
6. Voir notamment, dans des registres très différents, Pascal Jardin, *La Guerre à neuf ans* (1971), Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance* (1974), Évelyne Le Garrec, *La Rive allemande de ma mémoire* (1980).

des méthodes employées dans d'autres entretiens, notamment celle qui consiste à saisir la parole des témoins dans son contexte social « naturel » quand bien même il n'y a pas de lien immédiat entre cette origine sociale et le comportement en temps de guerre (James, 1985) : une discussion dans une salle de ferme pour les frères Grave, une réunion de famille pour le pharmacien, le mariage d'un de ses enfants pour l'officier de la Wehrmacht à la retraite, le salon de coiffure de M^{me} Solange, etc. Si de telles méthodes paraissent contestables au spectateur actuel, c'est qu'il les observe avec la perspective que lui donne la réflexion théorique accomplie, depuis, sur la notion de témoin de l'histoire. Mais au début des années 1970, l'histoire n'est pas encore entrée dans ce qu'Annette Wieworka a appelé « l'ère du témoin » ; la fonction de témoin est déconnectée de l'expertise historique et morale, strictement limitée à l'expérience de celui qui a vécu le passé et tire de cette expérience le droit d'en rendre compte. Ce temps est désormais révolu ; de sorte que si un documentaire porteur d'un aussi fort pouvoir de rupture que *Le Chagrin* pouvait encore être réalisé aujourd'hui, on n'en attendrait pas moins de lui le minimum de commentaire et d'encadrement idéologique qui est désormais requis en accompagnement de tout matériau filmique aussi « sensible » que le sont ceux qui abondent dans *Le Chagrin*, de l'interview de La Mazière aux copieux extraits du *Juif Süß*. On ne saurait bien sûr retenir ces éléments à charge contre le film d'Ophüls, car cela reviendrait à lui reprocher d'être *de son temps* :

un temps antérieur à notre époque politiquement correcte, où, faute des discussions et querelles qui n'avaient pas encore eu lieu (dont celles qui accompagnèrent la « mode rétro »), on ne maîtrisait pas les notions qui balisent aujourd'hui la perception de la morale historique, notamment le rapport souvent conflictuel entre histoire et mémoire.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans le témoignage de Christian de La Mazière. Celui-ci évoque le fait qu'on lui a souvent proposé d'entrer dans la Résistance, concède à cet égard qu'il n'a « pas d'excuses », mais décrit néanmoins son passage par la division Charlemagne, en termes de valeurs (courage, héroïsme, convictions), comme l'équivalent symbolique de l'engagement résistant. Non seulement il n'exprime ni remords ni regrets, chargeant la seule fougue de sa jeunesse et reconnaissant simplement qu'à distance il ferait preuve de plus de « prudence », mais la légitimité qu'il affiche dans ce « *coming out* » fait qu'au témoignage du *Chagrin* succède de peu la publication de ses mémoires de guerre, comme s'il trouvait dans cet épisode l'autorisation morale de raconter son histoire au grand jour (La Mazière, 1972). L'expérience de la division Charlemagne y est narrée sur un mode vif et pittoresque qui peut séduire le lecteur pressé, tandis que le livre pratique à chaque page, sur le mode de l'incidente ou de l'implicite, le brouillage idéologique délibéré : comparaisons qui rapprochent les Waffen-SS français des résistants (p. 135 : « nous étions devenus comme des partisans qui vivent dans l'ombre et se déplacent par bandes »), descriptions

d'actions exécutées par les Soviétiques et tendant à montrer uniformément les SS comme des victimes (p. 143), insistance sur le fait que la division contenait une majorité d'ouvriers passés comme Jacques Doriot par le communisme (p. 145), allusion à des camarades passés par intérêt de Vichy à la Résistance tandis que le narrateur reste fidèle à ses convictions, etc.

Ophuls était-il conscient que son film était l'un des éléments qui avaient contribué à libérer ce type de parole décomplexée, dans une France où la levée des secrets de l'Occupation faisait certes sauter des censures, mais aussi des verrous de sécurité éthiques ? Sans doute, et en eût-il été plus conscient encore qu'il n'y eût rien changé, tant *Le Chagrin*, vu quarante ans après, semble faire partie d'un mouvement inexorable, bien supérieur en puissance aux intentions de chacun des individus qui y ont participé.

Du documentaire à la fiction :

Lacombe Lucien

C'est dans le sillage du *Chagrin* que se situe Louis Malle lorsqu'en 1974 il réalise *Lacombe Lucien*, dont l'histoire se résume en peu de mots. Lucien Lacombe est un paysan lotois de seize ans, ignorant et quasiment coupé du monde. En juin 1944, il s'offre à rejoindre le maquis sans aucune motivation politique ; refusé par le chef

de la Résistance locale, il se trouve attiré dans le repaire des auxiliaires français de la Gestapo, auxquels il se joint sans véritablement en prendre la décision, cédant simplement à l'attrait de la force. Par ce biais, il découvre une famille juive cachée, les Horn, avec laquelle il entre dans une curieuse relation de complice et tortionnaire, et s'éprend de la ravissante France Horn, qu'il aidera à fuir avant d'être exécuté par les tribunaux de la Résistance.

Lacombe Lucien est, de plusieurs façons, lié au *Chagrin et la Pitié*. D'une part, c'est la société de production de la famille Malle, la NEF, qui s'activa pour diffuser *Le Chagrin* en salles lorsque sa programmation à la télévision s'avéra impossible. D'autre part, si le projet de *Lacombe Lucien* a de multiples origines, l'une d'elles au moins est liée, symboliquement, au *Chagrin*. Ainsi s'en explique Malle :

Puisque Ophuls avait parlé ouvertement de la collaboration, je pouvais maintenant traiter le sujet sous la forme d'une fiction. Je me trompais lourdement. *Le Chagrin et la Pitié* était constitué de documents et d'interviews, il avait la force que donne le fait de parler d'individus et de choses réels. Du moment que j'inventais des personnages et des situations – même s'ils étaient directement inspirés par la réalité –, je savais que je m'exposais à des attaques. (French, 1993, p. 116)

Le film provoqua en effet l'une des polémiques critiques les plus vives de la période, polémique que nous avons étudiée ailleurs en détail ⁷ et dont

7. Sur la genèse de *Lacombe Lucien* et les détails de la polémique critique ainsi que sur l'analyse du film en général, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : *Lacombe Lucien de Louis Malle*, Atlande, 2008.

les arguments, très difficiles à délimiter, sont d'ordre à la fois politique, idéologique et moral.

Il était assez évident que Malle commettait une erreur. D'une part, aucune théorisation du traitement de l'histoire au cinéma n'a jamais établi qu'un terrain historique sensible devait être d'abord « libéré » par le documentaire pour devenir ensuite accessible à la fiction. D'autre part, et surtout, il n'y a pas de commune mesure entre la chronique de Clermont par Ophuls, riche, comme on l'a vu, en témoignages de résistants de toutes origines, et celle des environs de Figeac par Malle. Dans *Lacombe Lucien*, toute trace d'héroïsme a disparu, les maquisards sont des silhouettes à peine entrevues, la population française est inerte et soumise ; quant à l'engagement collaborationniste de Lucien, si peu informé du cours des événements qu'il rejoint la Gestapo au moment où la déroute de l'occupant n'a jamais paru aussi inéluctable, il est tellement irrationnel qu'il ne semble même pas pouvoir s'inscrire dans l'héritage de Christian de La Mazière.

Certains critiques ont pourtant vu sur ce point une filiation entre les deux films, et celle-ci, si elle n'est pas conforme à ce que décrit Malle, apparaît bel et bien à travers les protestations suscitées par les deux films. Les réactions, *mutatis mutandis*, sont les mêmes, et touchent d'abord à la question du *point de vue* : malgré « l'effacement » de l'historien noté par Marc Ferro, les deux films pratiquent la même ambiguïté narrative. D'un côté, ils refusent tout commentaire à fonction didactique, exposant

leurs matériaux en laissant au spectateur le soin d'y démêler un sens ; d'un autre, l'ambiguïté n'est qu'un artifice puisque l'écriture cinématographique elle-même dégage une prise de position implicite mais claire. Celle-ci est renforcée dans le cas du *Chagrin* par les incursions du réalisateur (intertitres sarcastiques, contrepoint doux-amer des chansons de Brassens ou de Chevalier ; cf. Lowy, 2009), dans le cas de *Lacombe* par l'attachement quasi magnétique de la caméra à Pierre Blaise, le jeune acteur qui interprète Lucien.

Cinéma contre histoire

De fait, ce que l'on reproche aux deux films a bien à voir avec le documentaire et la fiction ; mais contrairement à ce que pensait Malle, on condamne surtout la façon dont les deux registres interagissent. Certains considèrent que *Le Chagrin*, jouant sur le pouvoir de l'archive, trahit la réalité historique en construisant la fiction d'une « France de salauds », tandis que d'autres semblent faire grief à *Lacombe* d'une trop grande force documentaire. Est-ce le ton de « cinéma-vérité » des séquences rurales, l'usage de comédiens non professionnels ou peu connus, le filmage caméra à l'épaule ? Le film, en tout cas, se voit demander des comptes, et critiqué pour la création d'un personnage qui serait issu non d'un imaginaire artistique, mais d'une volonté de récrire l'histoire en modifiant des équilibres consacrés. En effet, dans le cas du *Chagrin* comme dans celui de *Lacombe*, les rejets les plus vigoureux sont provoqués par



Pierre Blaise dans Lacombe Lucien de Louis Malle (1974)

un *non-respect des proportions* qui déplace la représentation de l'histoire et sa signification. Ils sont particulièrement vifs de la part de spectateurs qui, confrontant le film à leurs propres souvenirs, ne reconnaissent rien de ce que l'image prétend objectiver : pour *Le Chagrin*, l'ancienne résistante Germaine Tillion (Rouso, 1987, p. 129) ; pour *Lacombe*, des résistants engagés dans les maquis du Sud-Ouest en 1944.

Dans le cas du second film, la question devient centrale, au point de traverser même des articles qui ne lui sont pas hostiles mais que la démarche embarrasse visiblement. Pourquoi raconter une histoire aussi peu représentative que celle de Lucien ? Pourquoi présenter la région de Figeac, nid de résistants qui se battirent féroce­ment, comme une zone où les gestapistes français avaient pignon sur rue ? Fallait-il, pour rétablir un équilibre qu'avaient mis à mal les excès de l'ère gaullienne, aller aussi loin dans l'autre sens ? Louis Malle lui-même proteste qu'il n'a pas voulu ériger son personnage en exemple, qu'il a simplement raconté l'histoire d'un être qu'il n'entend ni juger, ni exposer au jugement d'autrui. Ophuls a dit de même plusieurs fois qu'il n'entendait pas, à travers le cas de Clermont, raconter métaphoriquement celle de la France entière (Lowy, 2008, p. 41).

Ces deux films illustrent à quel point, lorsque le cinéma se mêle de représenter l'histoire, on lui reproche en tout premier lieu d'être du cinéma, justement, c'est-à-dire de se servir sans modération des moyens qui sont les siens (puissance du

montage, du cadrage, du hors-champ) ; de mettre en valeur l'émotion, le drame, l'aura des personnes filmées, qu'elles jouent ou non la « comédie » ; ou encore (fatalité qui pèse sur le récit filmique) d'avoir l'air toujours plus allégorique qu'il ne le voudrait. Ces méthodes, si opposées à celles de l'enquête historique, ne font guère scandale lorsque l'histoire n'est qu'un prétexte à la fiction ou que l'époque traitée est pâle et lointaine. Mais que celle-ci soit proche, discutée, lourde de silences encore non résolus, et la voix des auteurs ne pèse pas lourd dans le débat. Ils devront compter sur de nouveaux défenseurs venus du monde académique, plus calme, plus distancé que celui de la critique cinématographique et des acteurs directs de l'histoire. Le sociologue Jean-Claude Passeron (1987) souligne ainsi combien il est abusif de réclamer une correspondance statistique entre un personnage de fiction et la réalité à laquelle il se réfère, et discute sur le fond « l'exigence de vérité sociologique » qui, selon lui, avait justifié « l'effet-Lacombe » ; l'historien Paul Jankovski (1991) allègue pour sa part, archives à l'appui, que les exceptions du genre de Lacombe (des êtres simples, sans convictions politiques, ne choisissant entre résistance et collaboration qu'en fonction des nécessités du moment) ont bel et bien existé ; Henry Rouso, enfin, se fait l'interprète des intentions d'Ophuls :

Le Chagrin s'est voulu un film sur l'Occupation, il n'a jamais prétendu rendre compte en quelques heures de toute la réalité complexe de l'époque, même si, après

coup (hommage involontaire), on le lui a demandé. (Rouso, 1987, p. 133)

Si elles ne prêchent que les convaincus, ces paroles montrent que les grands films de discussion morale que sont *Le Chagrin* et *Lacombe* échappent à ceux qui les ont conçus, comme à la sphère du cinéma elle-même. Ils n'y reviennent qu'une fois consacrés par le statut de *classiques*, qui, reconnaissance esthétique et recul du temps aidant, parvient seul à vider les films les plus brûlants de leur valeur polémique.

Savoir si nos trois films ont acquis ou non ce statut, voilà qui engagerait une autre réflexion. Il est certain en tout cas qu'ils relèvent d'une période révolue, ce que l'on pourrait établir en prenant la mesure du chemin parcouru entre le début des années soixante-dix et la fin des deux décennies suivantes, travaillées en profondeur par la conscience et l'historiographie de la Shoah. Il y a, donc, la distance qui sépare *Le Chagrin et la Pitié* de *Hôtel Terminus* (Marcel Ophuls, 1988), où l'histoire de Klaus Barbie, enfin jugé, répond à nombre de questions posées plus ou moins explicitement par le premier film; mais aussi de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), qui, prenant la position radicale qui consiste à refuser tout document d'archive, fait délibérément acte de morale cinématographique – ce qu'Ophuls en son temps n'avait pu faire pour *Le Chagrin*, alors que son film avait la même force de proposition éthique. On peut aussi bien envisager les treize années qui séparent *Lacombe*

Lucien d'Au revoir les enfants (Louis Malle, 1987), dont la forme grave et respectueuse pour l'histoire donne à *Lacombe Lucien*, par contraste, l'allure d'un brûlot de jeunesse. On peut enfin garder à l'esprit l'écart entre les incertitudes de la décennie 1970 et le discours de repentance prononcé par Jacques Chirac en 1995: « Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par les Français, par l'État français. » Le face-à-face avec l'histoire enfin assumé, la solennité reconquise, le cinéma des années soixante-dix apparaît, rétrospectivement, dans toute sa fougue insolente, dans le désordre de ses efforts pour secouer les consciences. Ce faisant, il révèle cependant une puissance d'éveil que l'on peine à trouver dans la production actuelle, et témoigne à sa façon d'un moment où la morale de l'histoire pouvait encore s'écrire sur les écrans.

Bibliographie

- FERRO Marc (1977), *Cinéma et histoire*, Gallimard (Folio Histoire).
- FRENCH Philip (1993), *Conversations avec... Louis Malle*, traduit de l'anglais par Martine Leroy-Battistelli, Denoël.
- GUIGUENO Vincent (2001), « Le visage de l'histoire: *L'Armée des ombres* et la figuration de la Résistance au cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, numéro spécial *Image et histoire*, p. 79-87.

- JAMES Carol Plyley (1985), « Documentary and Allegory : History Moralized in *Le Chagrin et la Pitié* », *French Review*, vol. 59, n° 1, p. 84-89.
- JANKOVSKI Paul (1991), « In Defense of Fiction: Resistance, Collaboration, and *Lacombe Lucien* », *Journal of Modern History*, vol. 63, n° 3, p. 457-482.
- LA MAZIÈRE Christian de (1972), *Le Réveur casqué*, R. Laffont.
- LINDEPERG Sylvie (1993), « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma », *Politix*, vol. 6, n° 24, p. 134-152 ; consultable en ligne : <www.persee.fr>.
- LINDEPERG Sylvie (1999), *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions.
- LINDEPERG Sylvie (2007), « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, O. Jacob.
- LOWY Vincent (2008), *Marcel Ophuls, Le Bord de l'eau*.
- LOWY Vincent (2009), « Mon-sieur l'Inspecteur, je sais tout ça par cœur. La chanson dans les films de Marcel Ophuls », *Positif*, n° 580, p. 100-103.
- MOINE Raphaëlle (2002), *Les Genres du cinéma*, rééd. A. Colin, 2005.
- NACACHE Jacqueline (2008), *Lacombe Lucien de Louis Malle*, Atlande.
- PASSERON Jean-Claude (1987), « L'illusion du monde réel: -graphie, -logie, -nomie » ; repris dans C. GRIGNON, J.-Cl. PASSERON, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Le Seuil/Gallimard, 1989.
- ROUSSO Henry (1987), *Le Syndrome de Vichy*, Éditions du Seuil.