

Les Écrans de l'ombre,

Seuil, collection Points Histoire, 2014.

Introduction

Le passé au miroir

Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel¹.

Roland Barthes

En juin 1994, tandis que déferlait sur les plages normandes la foule des célébrants, les boutiques de Sainte-Mère-Église proposaient aux vétérans et aux pèlerins du souvenir, parmi les clichés jaunis des opérateurs de guerre, quelques photographes du *Jour le plus long* dont la qualité n'avait pas subi les outrages du temps. Cette juxtaposition d'images sur les présentoirs du tourisme commémoratif, cet écrasement des perspectives temporelles substituant l'écho du cinéma à celui de l'histoire synthétisent la réflexion qui fut à l'origine de ce livre.

J'appartiens à cette génération dont les parents, engendrés par l'époque des « années noires » mais trop jeunes pour en avoir partagé la gloire ou les compromissions, avaient déjà livré le combat des interpellations et des inquisitions fiévreuses. Loin de ces assauts ardents, la Seconde Guerre mondiale nous fut offerte en un goutte-à-goutte d'images

1. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, rééd. « Points Essais », 1970, p. 230.

cinématographiques transfusées dans le plus grand désordre. Si je dois l'éveil de mes curiosités à ce chaos intime des représentations qui me fit voir en Emmanuelle Riva la première femme tondue, le propos de ce livre n'est pas de mesurer les traces déposées dans notre mémoire par les images cinématographiques de l'Occupation. Ouvrant la réflexion en amont, je tenterai plutôt de comprendre comment l'histoire de la Seconde Guerre mondiale fut convoquée, refigurée, « réinventée » par le cinéma français en fonction des enjeux multiples du temps présent². À la métaphore digestive de Stanley Hoffmann cernant la « spécificité française » dans le poids d'un passé qui remonterait toujours « comme une nourriture non digérée qui “revient” »³, je préférerai le questionnement ouvert par Moses Finley et Georges Duby sur les usages, les abus et la mise en légende du passé⁴.

Les usages cinématographiques du passé

Dans *Le Dimanche de Bouvines*, le médiéviste étudie la déformation progressive du souvenir de la bataille de 1214, événement proprement refabriqué par ceux qui répandirent sa renommée⁵. Duby analyse tour à tour la naissance du mythe forgé par les contemporains de Philippe Auguste puis sa postérité et sa transformation. Étudiant les récits de la première génération, l'historien décrit les phénomènes de déformation et d'amplification des faits, mis en œuvre par les ennemis du roi de France et ses historiographes, les premiers s'employant à amenuiser la gloire du Capétien, les seconds

2. Voir Marie-Claire Lavabre, « Du poids et du choix du passé : lecture critique du “Syndrome de Vichy” », *Cahiers de l'IHTP*, n° 18, juin 1991, p. 177-185.

3. Stanley Hoffmann, « Regards d'outre-Hexagone », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 5, janvier-mars 1985, p. 142.

4. Moses I. Finley, *The Use and Abuse of History*, Londres, Chatto and Windus, 1975.

5. Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973, rééd. « Folio Histoire », 1985, p. 10.

à embellir sa légende. Après avoir décrit la translation de Bouvines en mythe de la nation, Duby étudie sa postérité sur un temps long, de la mort de Philippe Auguste à la veille de la Première Guerre mondiale. À travers ses diverses « résurgences », il montre comment le stock de souvenirs et d'images fut mis au service de nouvelles causes : l'idéologie de la royauté bourgeoise ; la mobilisation patriotique contre l'ennemi d'outre-Rhin.

Comme l'histoire de Bouvines, celle de la France occupée fut d'emblée soumise aux infiltrations du légendaire et mobilisée par le cinéma au service de nouveaux combats. C'est à la cristallisation de ce mythe et de cet imaginaire dans les fictions et les documentaires de la Libération, puis à leurs transformations successives jusqu'à la fin des années 1960 qu'est consacré cet ouvrage. Le choix de l'année 1944 s'impose de lui-même : il permet de remonter à la source des images forgées dans une quasi-contemporanéité avec l'événement. La date de 1969 mérite que l'on s'y attarde, tout autant pour sa signification propre que pour l'espace temporel qu'elle borne en aval.

Cette durée de vingt-cinq années est suffisamment longue pour étudier les transformations d'un passé réifié, remobilisé par le cinéma à la faveur de la guerre froide, des conflits coloniaux, des alternances politiques. Elle présente l'avantage de suivre jusqu'à son terme la trajectoire d'un groupe de cinéastes pour lesquels la guerre constitua l'événement fondateur et l'horizon de la conscience historique. Leur carrière fut marquée par l'Occupation : certains y trouvèrent l'opportunité d'une porte entrouverte ou d'une promotion accélérée, d'autres subirent la mise au ban, d'autres encore firent le choix d'une interruption que la Libération transforma en capital symbolique. Les vingt-cinq années écoulées voient ainsi s'accomplir et se clore le remplacement de cette génération par une nouvelle cohorte de cinéastes, enfants de la guerre ou nés dans son ombre portée, qui ne connurent pas l'heure des choix décisifs. La variable générationnelle

est moins envisagée « sur le modèle de la trace, [...] de l'empreinte, de la conséquence de l'événement » que sur « sa capacité rétrospective à se reconnaître dans l'événement [et] à [en] construire une mémoire »⁶. Une mémoire... mais aussi une histoire, comme le suggère Pierre Nora qui voit dans la génération « l'horizon spontané de l'objectivation historique individuelle »⁷. En 1969, Jean-Pierre Melville réalisa *L'Armée des ombres*, dernière fiction sur la Résistance conçue par un cinéaste qui en fut aussi acteur. Ce film nostalgique et fervent sortit sur les écrans quelques mois après le départ du général de Gaulle auquel il livrait un ardent hommage. La même année, Marcel Ophüls entreprenait le tournage du *Chagrin et la Pitié*, pensé comme une machine de guerre contre l'historiographie gaullienne qui dominait les écrans depuis le retour au pouvoir du Général. Cette sensibilité du cinéma aux scansions politiques doit être envisagée non comme une réponse mais comme une question. En élucider les causes sans succomber aux fausses évidences nécessite d'entrer dans le tain du miroir.

Le « film-palimpseste »

Pour éclairer la méthode choisie, j'emprunte à la cybernétique la figure de la « boîte noire ». Plutôt que d'appréhender le cinéma comme une entité close et opaque dont on n'observerait que les entrées (le contexte de production) et les sorties (les films réalisés), je suis la voie ouverte par Bruno Latour lorsqu'il invite à se déplacer dans la boîte avant qu'elle ne se ferme pour devenir noire⁸. Refaire le parcours à l'envers, qui va du « film-fait » au « film-en-train-de-se-

6. Marie-Claire Lavabre, « Du poids et du choix du passé... », art. cité, p. 180.

7. Pierre Nora, « La génération », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 3, *Les France*, t. I, *Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 961.

8. Bruno Latour, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989, p. 33.

faire », conduit à traverser l'écran en quête des linéaments du récit cinématographique. La genèse des œuvres permet d'apporter une première série de réponses à la question des usages du passé : elle clarifie le rôle joué par chaque protagoniste dans l'élaboration collective des films ; elle révèle une part des enjeux et des arbitrages dont ils sont l'aboutissement.

Traces premières de leur naissance, les lettres d'engagement, les contrats, les budgets constituent des sources précieuses qui signalent les moyens mis en jeu, les buts affichés, les premières formulations du sujet. Ces documents révèlent aussi les initiateurs, les éventuels commanditaires, les parrains et les intercesseurs discrets dont les noms ne figurent pas toujours aux génériques. La quête des origines est particulièrement féconde pour la période de la Libération qui vit de nombreux films sur la Résistance portés par des acteurs extérieurs au monde du cinéma. Elle se prolonge par la recherche minutieuse et patiente des traces de fabrication du « film-palimpseste ».

Envisager l'œuvre cinématographique comme un *palimpseste* consiste à gratter la surface du film pour en retrouver l'épaisseur et les couches d'écriture, en éclairer les bifurcations et les repentirs. Aux synopsis, aux versions successives du découpage ou de la continuité dialoguée s'ajoutent les comptes rendus des réunions de production, les correspondances, les avis des commanditaires. Ces documents permettent de cerner au plus près les stratégies des agents engagés dans la mise en images du passé.

La dispersion des archives cinématographiques soumet trop souvent la collecte de ces traces aux fortunes du hasard ; elle s'enrichit heureusement de séries plus complètes. Les dossiers de censure constituent un excellent observatoire pour suivre sur un temps long les arrêts des pouvoirs publics. Par-delà les affaires connues et les scandales médiatiques, ces archives révèlent un travail souterrain de tractations et de sacrifices secrètement consentis. Elles soulignent aussi

l'importance des procédures de contrôle préalable exercées sur la seule base du scénario. Elles donnent encore la mesure des mécanismes d'autocensure qui conduisirent des producteurs frileux à refuser les projets les plus audacieux, les visions les moins conformistes.

Choix des sujets, désignation des acteurs, normes du représentable, le « film-palimpseste » conserve en ses plis les stratégies multiples et les « disputes » sur les représentations du passé. S'en tenir toutefois à ces seules traces serait faire peu de cas des enjeux latents, des réappropriations formelles, des empreintes clandestines.

L'opération cinématographique

Dans ses travaux pionniers sur le cinéma soviétique, Marc Ferro insiste sur les écarts entre le contenu explicite des films et « l'idéologie latente du texte et des images ». Analysant le film *Tchapaev* (Sergei et Georges Vassiliev, 1934), l'historien dévoile, derrière le discours manifeste de la révolution salué en première page de la *Pravda*, une idéologie implicite renvoyant au système de valeurs véhiculé par les contre-révolutionnaires qui fut introduite à l'insu d'« apparatchiks bureaucrates, illettrés de la culture visuelle », focalisant leur attention sur les dialogues et le scénario⁹. Dans son étude de *Dura Lex* (Koulechov, 1925) s'appuyant sur quelques éléments de mise en scène, Marc Ferro montre que derrière le décor du Canada des chercheurs d'or, c'est en réalité l'Union soviétique des premiers procès qui est représentée. Dans l'immédiat après-guerre, certains cinéastes français situèrent eux aussi leurs films dans des ailleurs lointains : usant de l'allégorie historique pour contourner les interdits, ils portèrent un regard moins contraint sur la France occupée.

À rebours de ces rares visions discordantes, il faut s'atta-

9. Marc Ferro, *Cinéma et histoire. Le cinéma agent et source de l'histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, rééd. Gallimard, « Folio Histoire », 1993, p. 21.

cher à cet autre implicite du cinéma d'après-guerre, imprégné de l'« univers mental » d'une époque, témoin de ses désirs inexprimés. Derrière l'infinie variété des intrigues et l'apparente diversité des récits se profilent une matrice commune, un modèle narratif dominant, une philosophie de l'histoire tacitement partagée. Ce passé réinventé fit l'objet d'un large consensus.

Pour d'autres cinéastes enfin, la Seconde Guerre mondiale fut un horizon éthique et politique qui appelait une refondation esthétique et une rénovation des pratiques ; elle signa l'acte de naissance du cinéma moderne¹⁰. Éclairer ces enjeux, en comprendre les effets et les traductions nécessite de les situer dans la dynamique du « champ cinématographique ».

Pierre Sorlin, s'appuyant sur les travaux de Pierre Bourdieu, a révélé la fécondité de la notion de champ pour une analyse sociohistorique du cinéma¹¹. L'historien a démontré que la surreprésentation de la marginalité repérée dans les films italiens des années 1950 devait être considérée moins comme un reflet de la réalité sociale que comme une traduction symbolique de la situation des jeunes réalisateurs à l'intérieur du champ cinématographique. Elle fut l'expression d'un mouvement d'ascension contrarié et d'une crainte de marginalisation d'autant plus aiguë qu'elle s'exprimait dans une période de forte valorisation de la profession¹². À la notion de reflet, Sorlin substitue l'idée du prisme, de la diffraction du réel, des effets de miroirs. Cet angle sociohistorique invite à resituer le « producteur » du film dans une perspective dynamique prenant en compte ses positions au sein de la profession, sa trajectoire, ses stratégies de carrière. Tout comme le champ littéraire étudié par Bourdieu,

10. Voir Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

11. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

12. *Ibid.*

le monde cinématographique apparaît à la fois comme « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent », et comme « un champ de luttes » en vue de conserver ou de transformer celle-ci¹³.

Cette approche permet de saisir au plus près les stratégies des réalisateurs, scénaristes, producteurs de la Libération placés à l'intersection des champs cinématographique et politique. Leurs imaginaires de la guerre, largement modelés par l'esprit du temps, dépendirent aussi de leur comportement professionnel sous l'Occupation, de leur place dans le cinéma libéré, de leurs espoirs et de leurs désillusions face à la réorganisation du métier. Au cours des décennies suivantes, leur vision des années noires et de la Libération fut soumise à l'évolution des carrières et des situations personnelles, parfois réinvestie sous l'angle nostalgique de l'âge d'or, exhumée comme la source d'une légitimité déclinante.

Soumise au passage du temps et aux tyrannies de l'actualité, la mise en images du passé est aussi le produit d'une opération. Au même titre que l'écriture historiographique analysée par Michel de Certeau, elle s'élabore dans un rapport complexe où se conjuguent la place occupée par les cinéastes dans le milieu du septième art, leurs pratiques professionnelles et les règles de construction d'un récit filmique. Ce sont les facettes multiples et changeantes de cette *opération cinématographique*¹⁴ que le présent ouvrage se propose d'étudier.

13. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 5.

14. Sur la notion d'« opération historiographique », dont j'adapte ici le concept, voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63-120.