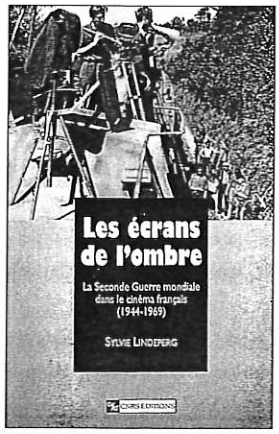
Revue CINEMATHEQUE
nº 12 automne 1997



Sylvie Lindeperg
Les Écrans de l'ombre ; la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969),
coll. « CNRS Histoire », CNRS, Paris, 1997, 443 pages.

Le livre de Sylvie Lindeperg est tiré de la thèse qu'elle a soutenue à l'Institut d'études politiques de Paris en 1993. *Les Écrans de l'ombre* s'inscrit dans la problématique cinéma-histoire-société, plus particulièrement dans la perspective d'une logique de la téléologie, telle que la définit Marie-Claire Lavabre [1], pour qui « le futur et le présent donnent visage et sens au passé ». L'auteur a ainsi tenté de comprendre « comment l'histoire de la Seconde Guerre mondiale avait été convoquée, refigurée et « réinventée » par le cinéma français en fonction des enjeux multiples du temps présent ». Ce livre aborde donc tous les problèmes que rencontre l'analyse socio-historique du cinéma : la relation texte-contexte, la question du mode de production du sens par le film, la définition du cadre chronologique et enfin l'épineux dilemme de la représentativité du corpus. Cette étude marque une étape en ce domaine en raison des questionnements qu'elle suscite et des interprétations qu'elle propose des usages cinématographiques du passé.

L'ambition de Sylvie Lindeperg était d'étudier le film en tant que système de représentations ; toutefois, elle précise bien, après avoir fait référence à la démarche de Georges Duby dans *le Dimanche de Bouvines*, qu'elle est intéressée tout autant par les « producteurs du discours » que par le film lui-même. C'est qu'en effet elle tient compte des médiations culturelles qui entourent la production afin de souligner la concordance ou le décalage qu'il peut y avoir entre représentations cinématographiques et réalités socio-politiques auxquelles le film est censé nous renvoyer. Considération qui lui permet d'expliquer la diversité de ses sources : films, dossiers de production, différents stades d'écriture des scénarios, mémoire des témoins, dossiers de censure...

En empruntant à la cybernétique la figure classique de la boîte noire, Sylvie Lindeperg se propose de suivre la voie ouverte par Bruno Latour [2] et de retrouver l'itinéraire qui sépare le « film fait » du « film en train de se faire ». En recherchant les traces de la création cinématographique, elle ne se concentre pas uniquement sur l'histoire des représentations de la Seconde Guerre mondiale à travers les films français de 1945 à 1969 (interroger les films sur ce qu'ils nous disent de la société française), elle analyse aussi les stratégies d'énonciation. L'auteur s'appuie ainsi sur le concept de champ cinématographique, défini par Pierre Sorlin [3], pour qui les luttes d'influence, les enjeux et les controverses qui accompagnent la réalisation d'un film sont autant de traductions symboliques de la situation du réalisateur dans le milieu professionnel. Sylvie Lindeperg n'en abandonne pas pour autant la question essentielle, celle de la production de sens du texte filmique : « Il ne suffit pas de déchiffrer toutes les traces écrites qui se rattachent à l'œuvre mais il faut aussi décrypter le « film fait », seul capable de dévoiler le sens latent de l'œuvre. » Elle en appelle notamment aux notions de rôle, de fonction ou d'actant pour « révéler la structure profonde du récit, montrer la permanence d'un modèle derrière l'apparente diversité des histoires... »

Le livre est organisé en deux parties afin de rendre compte du processus de mise en légende de la France des années noires. À la Libération (1944-1946), on a manipulé l'histoire de la Seconde Guerre mondiale de manière à installer les premières mythologies héroïques. Trois foyers se partagent les productions. Le Service cinématographique des armées (SCA) épouse fidèlement, dans ses documentaires, les contours de la mythologie gaullienne, qui se structure autour de la « continuité républicaine » et de la « guerre de trente ans » (*la Grande épreuve* de Pierre Poutays). Le Comité de libération du cinéma français (CLCF) à travers sa Coopérative de production (CGCF), pôle d'obédience communiste, préfère la stratégie du succès public : celle-ci contribue à asseoir la légitimité du groupe professionnel, ce qui confère au Comité une autonomie accrue par rapport à la politique de mémoire mise en œuvre par le Parti communiste français. Le Comité valorise ainsi la Résistance intérieure, présentée comme une entité collective, au détriment des troupes de la France libre et rejette l'exaltation du « parti des soixante-quinze mille fusillés » associée au discours de

classe, clef de voûte de l'exégèse communiste. L'étude des différentes étapes du scénario de *la Bataille du rail*, de René Clément, (voir p. 71-86) et de la correspondance échangée par les différents coproducteurs, montre comment le projet, initialement conçu comme un hommage à la classe ouvrière, devient, par la volonté de la direction de la SNCF, une promotion de la famille du rail dans son ensemble. Quant à la majorité des productions commerciales, elle centre ses récits sur les soldats sans uniforme de la lutte clandestine afin de satisfaire l'attente d'un public au bord de la crise d'identité.

À partir de 1947 et jusqu'en 1969 (date butoir de l'étude), la Seconde Guerre mondiale est instrumentalisée en fonction des enjeux et des logiques du temps présent. Sylvie Lindeperg construit son analyse à partir de la question « Selon quelles modalités les événements politiques majeurs des décennies cinquante et soixante interfèrent-ils sur les nouvelles représentations cinématographiques de la guerre et suscitent-ils une modification du choix et de l'usage du passé ? » De 1947 à 1957 une période de grande désillusion fait suite à la geste héroïque. Les productions du SCA et du CLCF se tarissent. Les premières se focalisent sur la question coloniale, les secondes se lancent dans la bataille de la guerre froide et cessent de glorifier la Résistance. Les différentes versions de *Au cœur de l'orage* sont symboliques de cette évolution (voir p. 235-252). Commencé en 1945 et diffusé en 1948, le film de Jean-Paul Le Chanois sert de fer de lance à la nouvelle bataille du Vercors engagée par Fernand Grenier contre les gaullistes : « À l'usage légitimant de la Résistance et à la stratégie de relégation de la France libre succédait une entreprise de démonétisation de l'ancien allié devenu ennemi politique à la faveur de la guerre froide. » Signe des temps, les procès contre les FTP et le bouleversement du système de valeurs et d'alliance hérité de la Libération emplissent les écrans du cinéma commercial d'épisodes peu glorieux de l'année 1940, de portraits de collaborateurs pitoyables, de résistants douteux recrutés dans le banditisme, de Juifs délateurs et de prisonniers de guerre qui deviennent les porte-paroles des doutes et des désillusions. « La légende noire remplaçait la légende héroïque, le résistan**cia**lisme faisait place au resistan**tia**lisme. » L'évolution du champ professionnel n'est pas étranger à cette transformation du modèle héroïque. L'euphorie de la Libération, qui s'était répandue dans les rangs d'une profession noyautée par les communistes et leurs sympathisants, fait place aux désillusions et aux rancœurs. Le retour de professionnels disqualifiés engendre des récits d'autojustification. Les réalisateurs qui se sont estimés victimes de l'épuration (Guitry, Autant-Lara, Clouzot) montrent une France profiteuse, veule et lâche (*Manon, la Traversée de Paris...*).

Le retour de de Gaulle au pouvoir (1958-1969) inaugure la remobilisation des références au passé glorieux. À un cinéma dominant qui, stratégiquement, s'engouffre dans le créneau redevenu porteur de la Résistance s'oppose un cinéma minoritaire qui choisit de continuer à explorer les zones d'ombre de la Seconde Guerre mondiale comme allégorie historique d'un conflit colonial dont l'évocation explicite est interdite par la censure (*les Honneurs de la guerre* de Jean Dewever, voir p. 379-399). Pour la majorité des producteurs, les enjeux de la représentation ont changé : ils convergent désormais avec la nouvelle politique de mémoire du Général, qui entend glorifier l'Armée de l'ombre : « Le cinéma des années 1958-1969 s'inscrit sous le signe d'une alliance objective entre le Parti communiste français et les gaullistes, fréquemment associés dans la mise en route, l'élaboration, le contrôle ou la récupération des projets de films consacrés à la Résistance. » (voir l'étude de *Paris brûle-t-il ?* longuement développée p. 348-415). Mais à la représentation d'une Résistance collective et anonyme succède la valorisation de figures héroïques particulièrement profitable aux gaullistes et au Général lui-même, qui apparaît physiquement à l'écran (*Babette s'en va-t-en guerre, Martin soldat, l'Armée des ombres*). Sylvie Lindeperg a eu raison de clore son étude par *l'Armée des ombres* : le film de Jean-Pierre Melville est d'autant plus important qu'il marque, à mon avis, une véritable charnière dans les fictions relatives à la Seconde Guerre mondiale. Si le réalisateur avoue rendre un hommage personnel à quelques figures historiques, la construction de son récit et les mises en situation mettent davantage l'accent sur les contradictions internes des personnages, Philippe Gerbier, Mathilde, Luc Jardie, qui sont finalement victimes de leurs pulsions individuelles, primaires et sentimentales. C'est la fin de l'imagerie gaullienne de la Résistance. Après 1969, une nouvelle époque commence.

Sylvie Lindeperg explique le choix de la date butoir de 1969 par une coïncidence entre la césure cinématographique représentée par *l'Armée des ombres* et le tournage du *Chagrin et la Pitié* et la fracture de l'histoire politique provoquée par le départ du général de Gaulle. Période qui

coïncide également avec la mutation du médium : le cinéma n'est plus à cette époque le principal vecteur de la culture et de la mémoire, il est relayé par la télévision. On pourrait poursuivre, me semble-t-il, la liste des paramètres qui justifient ce choix. *Le Chagrin et la Pitié* n'est pas un symptôme isolé. En l'espace de trois années, des événements de nature différente et apparemment indépendants trouvent une même logique et montrent qu'une nouvelle phase voit le jour dans la représentation du passé.

Historiographique d'abord. L'article de Stanley Hoffmann « Collaboration et collaborationnisme » daté de juillet 1969, faisant suite aux nombreuses études qui ont été publiées depuis 1956, le colloque de mars 1970 organisé par René Rémond et Janine Bourdin à la Fondation nationale des sciences politiques, la publication de *la France de Vichy* par Robert Paxton en 1973 montrent qu'une nouvelle voie est ouverte dans l'étude de la France sous l'Occupation.

Politique ensuite. Le président Pompidou prend ses distances par rapport à la mémoire de l'Occupation. Attitude qui se confirme le 23 novembre 1971 lorsqu'il accorde une mesure de grâce en faveur du milicien Paul Touvier. Cette relecture de l'histoire est dans l'air du temps et va contribuer à nourrir l'imaginaire des Français et des créateurs. N'oublions pas qu'en 1968 les manifestants ont marqué les esprits de leurs contemporains en lançant des slogans politiques inédits tel CRS = SS, fondés sur une comparaison entre le passé (l'opposition à l'Allemagne nazie) et le présent (la contestation du pouvoir gaulliste) pour forger les armes de la lutte antifasciste, au risque de banaliser par voie de conséquence les premiers symboles de la Résistance. Ces paramètres sont importants pour expliquer la césure de la fin des années soixante dans le système des représentations cinématographiques de l'histoire.

Ce livre, qui traite surtout de la représentation de la Résistance dans le cinéma français de 1944 à 1969, pratique une analyse en entonnoir, à deux vitesses. D'abord une micro-analyse presque exhaustive de tous les films de la Libération, ensuite une sélection d'œuvres jugées particulièrement éclairantes pour la révélation des nouveaux usages du passé. C'est une question débattue en histoire culturelle que celle de la représentativité du corpus : faut-il pratiquer une approche quantitative, comme en histoire économique, en élaborant des séries filmiques, mais alors sur quels critères va-t-on définir ces séries qui risquent déjà d'être catégorisées ? ou faut-il choisir des flashs représentatifs à partir desquels une étude exhaustive est pratiquée sur chaque film, ce qui permet de dégager les significations par une mise en relation des différentes manifestations du contexte socio-politique. La réponse n'est pas tranchée. Cette analyse, Sylvie Lindeperg la pratique avec beaucoup de bonheur. Les exemples les plus aboutis sont sans nul doute les études développées autour de *la Bataille du rail*, *Au cœur de l'orage*, *les Honneurs de la guerre*. Mais lorsque l'historienne aborde des films pour lesquels les traces écrites sont muettes, elle s'oriente vers une étude traditionnelle des représentations, qui devient alors thématique – les films nous donnant des images de... Français captifs, du phénomène concentrationnaire, des profiteurs de guerre, des trafiquants, des collaborateurs... (le chapitre X notamment) – laissant dans les marges les « producteurs du discours ». Sylvie Lindeperg, enfin, soulève la question de la temporalité, fondamentale en histoire du cinéma, elle s'est attelée à retrouver l'histoire propre du médium et le rythme autonome de son développement par rapport à celui de l'Histoire générale. Elle aurait pu enrichir certaines de ses conclusions en appelant la comparaison avec d'autres objets culturels tels les textes littéraires.

Si l'on considère que chaque analyste doit finalement construire son propre modèle d'analyse, et qu'il devient pertinent par rapport aux résultats obtenus, alors la démarche de Sylvie Lindeperg a été productive de sens dans la mesure où, tout en ouvrant une piste de réflexion sur le statut de l'image cinématographique dans son rapport à la vérité historique, elle a mis en place un modèle susceptible de rendre compte de l'articulation entre cinéma et Histoire.

Jean-Pierre Bertin-Maghit

---

[1] Voir Marie-Claire Lavabre, « Du poids et du choix du passé. Lecture critique du «syndrome de Vichy» », *Cahiers de l'IHTP*, n° 18, p. 177-185.

[2] Voir Bruno Latour, *la Science en action*, coll. « Textes à l'appui », La Découverte, Paris, 1989, p. 33.

[3] Voir Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma ; ouverture pour l'histoire de demain*, coll. « Historique », Aubier, Paris, 1977 – l'auteur s'appuyait lui-même sur les travaux de Pierre Bourdieu.