

La deuxième guerre mondiale sur les écrans français

par Annie Goldmann

Il est étonnant de constater que la Seconde Guerre mondiale a inspiré si peu de films de fiction français, compte tenu de l'importance considérable de cet événement dans l'histoire contemporaine. Sans faire du cinéma un « reflet » de la société, mais bien au contraire un élément même de la société dans laquelle il est produit, un lieu de traverses de la représentation qu'elle veut se donner d'elle-même mais en même temps de ce qu'elle veut se cacher de manière plus ou moins avouée, on peut suivre les différentes étapes de ces représentations depuis la fin des années quarante jusqu'à la fin du siècle, en relevant des corrélations instructives, sinon explicatives, entre les deux instances.

Dès la fin des années quarante, la guerre est représentée exclusivement comme une lutte armée ou passive contre l'occupant ; deux forces antagonistes et hostiles régissent l'univers de ces films : les Allemands et les Français. Qu'il s'agisse de la résistance muette de *Le Silence de la mer* inspiré du roman éponyme de Vercors, ou de films d'action, on n'y voit que deux camps qui s'affrontent incarnés le plus souvent par des hommes et des femmes du quotidien que leur courage, leur détermination amènent à s'engager dans le combat contre l'occupant sans que le facteur idéologique soit clairement exprimé, par exemple la lutte contre le nazisme - Le plus souvent il s'agit de personnes qui n'ont pas de fonction particulièrement importante dans la vie publique, mais de gens simples, cheminots, petits commerçants, employés, instituteurs. Outre qu'un manichéisme évident anime cette repré-

sentation, les bons étant les Français et les méchants les Allemands, il n'y a ni traîtres ni collaborateurs et, lorsqu'ils existent, leur rôle est individualisé et s'intègre dans une histoire à suspense ; la résistance apparaît unie dans un même but, les divisions et rivalités qui ont jalonné son histoire ne sont pas évoquées, enfin et surtout, il n'y a pas de projet idéologique ; il s'agit seulement de « bouter » les ennemis hors de France et non de réfléchir sur l'avenir du pays une fois que sa libération serait effective ni surtout sur les responsabilités des acteurs de la défaite.

On trouve par ailleurs une autre manière d'aborder cette période, par le biais de la comédie, qui tourne en dérision l'occupant et exalte la débrouillardise de petites gens entraînés à leur corps défendant dans une aventure dangereuse. *La Grande Vadrouille*, ou *La Vache et le Prisonnier*, pour ne citer que les principaux mettent en scène de braves « français moyens » réunis dans une épopée qui tient plus de la farce que de la tragédie où les collaborateurs, et surtout les juifs, sont absents.

Avec le temps, on peut se demander pourquoi une telle unanimité, pourquoi une telle volonté d'aplanir les conflits et de donner une vision schématique et édulcorée de la réalité. Il faut rappeler brièvement la politique de réconciliation nationale voulue par de Gaulle, la nécessité de la reconstruction l'emportant sur l'examen des faits, et l'acceptation par les partis de gauche, en particulier le Parti Communiste, de cette politique. Il s'ensuit, après une brève épuration et les procès de Pétain et de Laval, la mise en place d'un véri-

table tabou sur la période vichyste qui affectera non seulement le cinéma et toute la production intellectuelle de ces années, mais le souvenir même des actes commis pendant cette période.

Par la suite, dès la fin des années quarante, la guerre froide divise les anciens alliés et l'utilisation de la bombe atomique fait reculer à l'arrière-plan les souvenirs du passé pour faire place à la peur d'une guerre totale qui détruirait la France et l'Europe. Les affrontements idéologiques dominant la vie intellectuelle et politique de la France et la menace atomique planant sur la politique internationale crée une tension permanente qui est utilisée par tous les partis au moindre signe de conflit qui pourrait se transformer en une déflagration mondiale. A l'aune des conséquences supposées d'un tel événement, les désastres de la guerre en tant que telle sont presque minimisés.

C'est dans cette atmosphère d'angoisse que sort en 1957 le film d'Alain Resnais et de Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*. Nous n'entrerons pas dans toute la problématique et l'esthétique du film, nous arrêtant seulement à la question de la guerre. L'idée principale de ce film est que l'on ne peut représenter la guerre ni même s'en souvenir de manière consciente, d'où la répétition incantatoire de la phrase du japonais à l'héroïne, « Tu n'as rien vu à Hiroshima » ; elle a beau répéter, j'ai vu des photos, des films, des expositions, j'ai vu des femmes et des enfants dans les hôpitaux brûlés, mutilés, j'ai lu des statistiques sur la chaleur incandescente de la bombe, j'ai lu tous les détails sur Hiroshima, le japonais ne pourra que lui dire à satiété : tu n'as rien vu, parce que cette horreur ne peut se raconter ni même être montrée. Le film documentaire dans lequel elle joue comme actrice sous la coiffe d'une infirmière est lui aussi dérisoire, et le tournage en pleine rue ambivalent : on ne sait s'il s'agit d'une vraie manifestation de rescapés d'Hiroshima ou d'acteurs en train

de jouer ce rôle. Aucune description ne peut rendre la guerre visible. La guerre détruit la vie individuelle ; elle a détruit celle de l'actrice qui, à dix-huit ans, a aimé un jeune soldat allemand, et pour cela fut traînée, tête rasée, dans sa ville et enfermée pendant un an dans une cave par sa famille. La honte, l'incompréhension, la folie, ont fait de la jeune fille une femme marquée qui n'a eu d'autre ressource pour survivre que d'oublier le passé. Car le passé ne peut se raconter, et il faudra le voyage à Hiroshima pour libérer une mémoire bloquée depuis des années et revivre le passé dans la délivrance. Mais en même temps, dans ce film, il se trouve un élément troublant ; le fait que la guerre, parce qu'elle détruit toute normalité, permet la rencontre amoureuse : « c'est à cause de la guerre que je peux te connaître » dit l'amant japonais à la jeune femme et « il est probable que nous mourrons sans nous revoir dit-elle, et il répond « sauf peut être, un jour, la guerre » Phrases étonnantes et peut-être choquantes, qui expriment l'idée que la guerre, dans son paroxysme, permet la passion même si un jour elle s'oublie parce que c'est un événement qui ne doit pas empêcher la vie de reprendre ses droits à condition de faire, tôt ou tard, le travail d'élucidation et d'assomption nécessaires pour ne plus craindre que « ça recommencera un jour ou l'autre » Cette certitude que la guerre est proche, fatale, que l'on est impuissant devant cet événement terrible, en fait presque un événement naturel ou soumis à des puissances régulatrices incontrôlables par les individus. Il s'agit de la guerre prise dans son sens universel, atteignant l'humanité tout entière ; et c'est le sentiment général des années de guerre froide, alimentées par les menaces de conflits qui traversaient le champ international à l'occasion des affrontements USA / URSS à dans lesquels la France et l'Europe se trouvaient, de gré ou de force, concernées - malgré les efforts de Gaulle pour se dégager de cette dichotomie.

Jusqu'alors, les films ne faisaient pas mention du sort de Juifs sous le régime de Vichy. Ce n'est que dans les années soixante-dix que des cinéastes, d'ailleurs juifs, ont commencé à se situer dans ce champ plus spécifique, ainsi Claude Berri, avec *Le Vieil homme et l'enfant*, Michel Mitrani avec *Les Guichets du Louvre* ou Michel Drach, avec *Les Violons du bal*. Œuvres autobiographiques, racontant l'enfance de jeunes Juifs perdant leur identité, leur famille, leurs repères, poursuivis par une menace mortelle, mais échappant en fin de compte à la mort. Ces films sont d'ailleurs empreints de tendresse envers ceux qui les ont aidés, parfois sans le savoir, et tout en éclairant le spectateur sur les traumatismes subis, se résolvent dans une lueur d'espoir et une fin apaisante. Un esprit de conciliation et de reconnaissance les anime, dans la mesure où ils racontent le sauvetage de cas individuels grâce à de braves gens qui, parfois consciemment, parfois dans l'ignorance de la qualité de Juif de ces enfants, ont risqué leur vie pour eux. *La Vie devant soi*, de Moshe Mizrahi, en revanche, parce qu'il met en scène une vieille femme brisée par le passé que son entourage ignore et dont elle ne parle pas, révèle la solitude et le désespoir des rescapés de la Shoah.

Il faut dire aussi que les documentaires *Le Chagrin et la Pitié* et *Français si vous saviez*, en révélant - documents et interviews à l'appui - l'ampleur de la collaboration, ont commencé à secouer le consensus qui entourait d'un voile pudique la période de Vichy et ses turpitudes. Très tôt, dès 1956, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais avait été le premier à montrer - ce qu'on pouvait en montrer - l'horreur des camps d'extermination des juifs, mais c'est surtout Claude Lanzmann qui dans son extraordinaire travail de *Shoah* a posé la pierre angulaire de l'innommable.

A la fin des années soixante-dix il devient impossible d'éviter la persécution des Juifs dans

une fiction cinématographique ayant trait à la guerre. Les historiens osent enfin s'attaquer au phénomène de la collaboration, des biographies de Pétain, Laval, sont publiées ; les premières interventions négationnistes suscitent des prises de position énergiques en retour, des procès de collaborateurs s'annoncent, l'opinion ne peut plus ignorer le problème de la responsabilité de certains Français dans le génocide juif. Un film *Lacombe Lucien*, déclenche les polémiques. Louis Malle met en scène un jeune homme fruste et ignorant, qui entre dans la voie de la collaboration par hasard, et ne semble pas se douter de la signification de ses fonctions. Pour la première fois de sa vie il détient un pouvoir, devient arbitre de l'existence d'individus qui lui sont supérieurs, se fait craindre d'eux, et jouit de privilèges qui assoient son prestige. S'incrutant dans une famille juive clandestine il use et abuse de son pouvoir, imposant sa présence menaçante et encombrante au père humilié qui ne peut intervenir, obligé qu'il est de subir ce pouvoir sous peine de mort. La critique de l'époque y a surtout vu une décharge de la responsabilité de Lucien Lacombe du fait de ses origines sociales modestes, son ignorance, son isolement. La simple mention à la fin du film de son exécution après la Libération, en fait presque une victime. En réalité, c'est à un autre niveau que le film est ambigu ; les Juifs y sont des êtres passifs, à la limite - lâches, incapables de résister dignement à leur sujétion. Le père accepte la liaison dégradante de sa fille qui, elle-même, découvre la sensualité dans les bras de leur persécuteur. Dans ce schéma, les deux parties, victimes et bourreaux, sont aussi dégradées moralement. Les notions de bien et de mal ont disparu des deux côtés et, de ce fait, la responsabilité disparaît. Il y règne une atmosphère d'ambivalence qui exonère la notion même de responsabilité, non pas parce que Lucien Lacombe est ignorant et incapable de lucidité, mais surtout parce que les Juifs

sont eux aussi avilis. En fait, Malle a peut-être décrit l'attitude la plus courante à cette époque, qui se résume souvent par l'argument évoqué par les collaborateurs selon lequel seule la chance leur a manqué pour être du bon côté au moment où il le fallait ; comme si seul le hasard régissait le sort des hommes et que l'époque, trouble et opaque, ne permettait pas à la moyenne des gens de faire un choix en fonction de la conscience morale ou même patriotique, puisque les victimes elles-mêmes n'avaient pas de sens moral. Remarquons au passage que les résistants - en tant que groupe organisé - interviennent de manière occasionnelle dans le film, et sur un mode violent.

Dix ans plus tard, la question de l'implication française dans la déportation des Juifs vient de plus en plus à l'ordre du jour. Le procès Barbie, la traque de Touvier, les nombreux témoignages écrits et filmés de rescapés de la Shoah ont changé la sensibilité de l'opinion, et du public. Louis Malle réalise alors *Au Revoir les enfants*, souvenir d'enfance probablement autobiographique, où il prend une position tout à fait différente. Son film est l'expression d'une véritable culpabilité ; culpabilité, regret, remords, transparaissent nettement dans cette histoire d'un jeune garçon juif caché dans un collège religieux, dénoncé par un domestique, identifié par une sœur infirmière et que son camarade n'a pu ou su protéger. Il n'y a plus d'ambiguïté, les responsables sont nommément désignés et l'enfant ainsi que le religieux qui le cachait sont des images de martyrs qui hanteront la mémoire du cinéaste bien des années après.

Quelques années plus tard, François Truffaut se servira de la métaphore du théâtre sous l'occupation dans *Le Dernier métro* pour mettre au centre même de l'intrigue le destin d'un Juif caché pour illustrer la situation de guerre à Paris.

On constate un parallèle entre l'évolution de la manière dont les cinéastes ont abordé la thématique de la guerre - de la simple résistance comme de l'action héroïque, en passant par la comédie, pour arriver à la centrer sur le destin emblématique des Juifs sous l'Occupation - avec l'évolution de la société française qui, peu à peu, en vient à accepter de regarder son passé tel qu'il était en réalité et non plus comme une image héroïque ou misérable - restrictions alimentaires, conditions de vie matérielles difficiles etc. - La guerre n'est plus une image d'Épinal reconfortante de héros se battant contre les méchants envahisseurs, c'est un ensemble disparate de gens dévoués, de résistants, mais aussi de profiteurs, de collaborateurs, de cyniques, et d'indifférents et de Juifs dont le destin n'était plus un élément à part, mineur, mais essentiel pour la compréhension de cette période.

A noter cependant, pour terminer, que dans tous ces films, les Juifs sont marqués physiquement par un fort accent, et qu'ils sont tous des étrangers ou des fils d'étrangers. Une manière - peut-être inavouée - de décharger la culpabilité du régime de Vichy en omettant le fait que les Juifs de souche française ont été persécutés tout autant que leurs coreligionnaires d'origine étrangère et qu'ils n'ont pas échappé à la déportation. Une manière aussi de désigner les Juifs, encore et toujours, comme des étrangers...

Livres reçus

Mireille Hadas-Lebel. *HILLEL. Un sage au temps de Jésus*. Éditions Albin Michel. Coll. Présence du judaïsme 1999. (MHL est professeur d'histoire des religions à la Sorbonne)

Voici un petit livre fort intéressant.

Tout le monde connaît, au moins de nom, Hillel, le sage à la patience infinie, son éternel conflit avec son opposant, Shamaï, homme irascible et rigoriste (tient, cela vous ferait-il penser à quelque tendance actuelle du judaïsme ? ?).

Le personnage d'Hillel a en effet marqué la tradition talmudique juive depuis près de deux mille ans. Mais que sait-on exactement sur le plan historique de celui qui est censé avoir résumé le judaïsme par ces quelques mots : «Ce que tu n'aimes pas qu'on te fasse ne le fais pas à ton prochain. Le reste n'est que commentaire. Va étudier...»

Mireille Hadas-Lebel s'attache à la tâche, difficile, de débrouiller la vérité historique du mythe. Car il y a très peu de documents sur Hillel, qui vécut au temps Jésus (-80 à +10), est censé avoir été le plus grand maître du Talmud, et même un historien contemporain, comme Flavius Joseph ne mentionne même pas l'existence. En bonne historienne, elle se livre donc pour nous à un travail pour nous éclairer sur le climat intellectuel et social à l'époque romaine d'Hérode, les rapports entre juifs de Palestine et juifs de Babylone, d'où Hillel était originaire.

Par son personnage, et par sa doctrine, par sa contemporanéité avec Hillel, Jésus a été comparé à celui-ci, la première fois par Abraham Geiger, un des fondateurs de la Science du judaïsme au

XIX^e, puis plus tard par Renan. Ce rapprochement a été fait pour la première fois par Moses Mendelssohn. C'est l'occasion pour Mireille Hadas-Lebel, d'examiner les rapports du judaïsme et du christianisme au cours de l'histoire.

Hillel par sa morale, par son ouverture, et par sa tolérance était destiné à être invoqué par les partisans d'une religion universelle. Un des cas les plus intéressants à ce titre a été la tentative, faite par le médecin juif de Varsovie au début du siècle, de fonder une nouvelle doctrine universelle humaniste, appelée le hillelisme. Qui était cet homme ? Personne d'autre que Lazare Louis Zamenhof, qui souhaitait ainsi compléter son œuvre de concorde universelle, fait avec l'invention d'une langue universelle, l'esperanto.

Un livre, à lire, riche en documentation et réflexions.

Wladimir Rabi, *La vierge aux cravates* (Ed. Transhumance, Le Rosier 05100 Val des Prés).

Rabi, mort dans un accident de voiture en 1981, a été pendant des dizaines d'années une des figures de proue du judaïsme français, une de ses consciences s'engageant pour défendre les causes des Juifs comme celles des autres. (Voir un portrait intellectuel et politique de Rabi dans le No 23 de la revue *Pardès*, InPress, 1998). On le connaissait donc comme historien, essayiste, critique littéraire, auteur de dramatique, polémiste : une œuvre variée et ample. Mais on ne le savait pas auteur de fiction, lui qui s'impliquait si profondément dans la réalité politique et juridique.

Mais voilà : Rabi a laissé un bref roman, *La vierge aux cravates*, qui vient d'être publié. Rabi qui était juge à Briançon, connaissait bien la population rurale et de montagne. Il aimait d'ailleurs se retirer dans un chalet isolé du plateau de la Névache, pour méditer.

L'histoire se passe donc dans la France profonde, dans un village de haute montagne, à la fin des années cinquante. Une société fermée sur elle-même. Le monde extérieur arrive sous la forme d'une nouvelle et jeune institutrice, de jeunes soldats qui viennent en garnison pour quelque temps. Je vous laisse imaginer le reste.

Judith Kauffmann, *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, éd. Peter Lang, Bern, Bruxelles.

Judith Kauffmann qui est Maître de Conférence à l'Université de Bar Ilan (Israël) a déjà beaucoup publié, sur les romans de Romain

Gary, Patrick Modiano, Piotr Rawicz. Avec ce nouveau livre, elle se penche sur l'œuvre d'Albert Cohen et en particulier sur "l'effet-Mange-Clous", double dérisoire, ricanant et pourtant si fidèle de Solal, héros solaire et tragique. À travers son étude du grotesque et de la marginalité, elle éclaire le rapport de l'artiste Cohen au monde, dans une écriture du débordement et de la jubilation qui recourt au non-conformisme de l'excès comique pour renouveler notre perception du monde et des hommes. Pour dresser aussi face au destin tragique du siècle, un personnage grotesque qui incarne la vérité intemporelle de l'imaginaire s'évade du réel dont la violence et la cruauté restent pourtant inscrits dans l'œuvre d'Albert Cohen, mais qu'il éclaire de son point de vue oblique et comique.