

AUX FRONTIÈRES DE L'IDENTITÉ ET DE L'HISTOIRE : MONSIEUR KLEIN DE JOSEPH LOSEY

Anny Dayan Rosenman

Le film de Losey est un film dans l'Histoire qui, refusant les limites et les contraintes de la reconstitution historique, se présente comme une méditation sur la responsabilité individuelle en politique et sur les effets mortels du « péché d'indifférence ».

C'est aussi une réflexion sur la fragilité des frontières identitaires, une quête-enquête à la frontière de soi et de l'Autre. Une frontière mortelle à une époque où sévissent les lois de Vichy, et où cet Autre, paria, bouc émissaire, porteur d'étoile, est promis à l'exclusion, à la déportation et à la mort. Mais, et c'est la force de l'œuvre, c'est une frontière qui se révèle, de séquence en séquence, impossible à délimiter.

C'est enfin une magnifique leçon de cinéma qui nous fait prendre conscience du rôle de dévoilement moral qui peut être celui de l'image.

Un marchand de tableaux, Robert Klein, rachète sans état d'âme des tableaux ou des objets précieux à des Juifs obligés d'avoir de l'argent liquide pour tenter de fuir ou de se cacher, situation si courante sous l'Occupation. Le spectateur assiste ainsi à l'une de ces transactions, où Robert Klein rachète un portrait de famille, celui d'un vieux gentilhomme hollandais, à un prix ridiculement bas et avec un cynisme tranquille. C'est alors qu'il trouve sur son paillason un numéro du journal, *L'Information Juive* qui risque de le faire passer pour Juif, hypothèse d'autant plus dangereuse que le fichier des abonnés du journal a été remis à la préfecture.

Commence alors une enquête pour savoir qui est l'autre Robert Klein, un homonyme qui, apparemment, tente d'utiliser le marchand de tableaux comme une sorte de paravent. Commence aussi une étrange quête, car la poursuite fascinée de ce double insaisissable, de ce *Doppelgänger* juif, induit un questionnement sur une identité devenue incertaine : de l'enquête policière émerge progressivement une interrogation sur soi, sur les origines, qui inscrit le film à ce confluent où la parabole, le récit fantastique et l'interrogation psychanalytique rencontrent l'Histoire.

Monsieur Klein, un film dans l'histoire

Le film sort en salle en 1976, c'est-à-dire cinq ans après *Le Chagrin et la Pitié*¹ qui, en 1971, fut le premier film français à ébranler le mythe résistancialiste et l'un des tout premiers films à évoquer à la fois le destin juif en France sous l'Occupation et les responsabili-

1 Le film de Losey sort peu après *Les Violons du bal* de Michel Drach (1973), *Lacombe Lucien* de Louis Malle (1974), et *Les Guichets du Louvre* de Michel Mitrani (1974).

Monsieur Klein ne traduit ni un retour de mémoire ni une interrogation d'héritier. On pourrait presque dire qu'il doit sa force au regard extérieur qu'il propose et impose. Et l'on peut alors rappeler l'impact de certains regards extérieurs dans le rapport des Français aux moments douloureux de leur histoire, en citant les travaux pionniers de Marrus et Paxton sur la France de Vichy par exemple de même que l'admirable film de Stanley Kubrick, *Les sentiers de la gloire* (1957), qui portait sur la Première Guerre mondiale.

tés de l'État français. Il existe entre ces deux films un lien presque organique, puisque le personnage central du film de Losey, Robert Klein, aux prises avec son identité, porte le même nom que le personnage interviewé dans le film de Marcel Ophüls, un mercier qui pendant l'Occupation avait cru bon de préciser par petite annonce qu'il s'appelait Klein mais qu'il n'était pas juif. Autre élément de jonction, la présence de Claude Lévy, principal témoin dans la partie centrale du *Chagrin* consacrée à la rafle du Vél d'Hiv, et qui sera conseiller historique sur le film de Losey.

Dans les années 70, il s'agit non pas tant de commémorer que de construire la mémoire de cette rafle, progressivement constituée en épisode symbolique et en lieu de mémoire. Et en fait, dans le film de Losey, le spectateur va assister à une double construction.

D'une part, et aux dépens de toute réalité historique, il assiste à la construction matérielle du lieu qui va représenter le Vélodrome d'Hiver. Il va voir des ouvriers clouer des gradins, transporter des planches, mettre des pancartes.

D'autre part, il est confronté à une construction filmique complexe. Le film se présente, en effet, comme le déroulement de deux histoires parallèles. L'une est imprévisible, c'est celle d'un individu, Robert Klein, que l'on prend pour un Juif, ce dont il se défend. L'autre est inéluctable, c'est celle du groupe des victimes juives, recensées mises hors société, promises à un destin mortel. Robert Klein identifié à tort ou à raison à ce groupe, échappera ou non à ce destin, ce qui ne changera rien au déroulement de ce moment de l'Histoire. Le croisement puis le recoupement d'un destin individuel et d'un destin collectif se trouvent donc au centre de l'œuvre.

Une lecture attentive de l'image fait ainsi apparaître que le film est constitué de **deux** films de facture différente.

Le premier film, celui qui donne son nom à l'œuvre, est centré sur le protagoniste, Robert Klein, aux prises avec son double et avec l'étau des lois raciales qui se resserrent autour de lui. Un film en quelque sorte *classique*, une reconstitution de l'époque avec une intrigue à dimension psychologique même si la psychologie du personnage principal reste énigmatique, mettant en jeu des protagonistes variés et identifiés dont le rôle est tenu par une panoplie d'acteurs prestigieux.

Et puis venant parasiter et croiser ce premier film, il y a un autre film, impersonnel et implacable comme un destin en marche. Dans la mesure où l'organisation de la rafle et son accomplissement constituent l'ossature de l'œuvre, et où l'épisode au Vél d'Hiv, qui couvre les dernières scènes, est annoncé, préparé, « filé » dès les premières séquences.

Ce second film est constitué de séquences morcelées, relevant d'une esthétique propre, identifiables à leur tonalité, à la musique inquiétante qui les accompagne, à la coloration blafarde de l'image, au rythme mécanique des protagonistes : fonctionnaires anonymes, commissaires en imperméable, gendarmes dont les pèlerines se gonflent comme des ailes de chauve-souris, personnages sans nom et sans visage qui s'affairent et se croisent comme des marionnettes dans des espaces vides dont semble sourdre l'angoisse. Et c'est la reconstitution de ce groupe indifférencié, impersonnel et anonyme qui peut rendre compte de la dimension impersonnelle, bureaucratique et inhumaine du crime qui se prépare.

Dans un grand bureau qui ressemble à une ruche, des fonctionnaires s'agitent devant

une carte, dont le spectateur comprendra que c'est un plan de Paris. Quelques séquences plus loin, il entend énoncer par ces fonctionnaires la durée des trajets entre République et Saint-Lazare, Opéra et Bastille.

Séquences énigmatiques et glacées, sans lien avec les scènes précédentes, qui semblent une digression dans le récit alors qu'elles en constituent la structure fondamentale, le spectateur ne le comprendra que plus tard. Car le spectateur se trouve dans la même situation d'aveuglement que les victimes². Ce n'est que rétrospectivement qu'il comprendra le sens de ces scènes inexplicables, de ces préparatifs incongrus et mortels. Il s'agit de la répétition générale de la rafle qui se prépare, mais ce n'est que rétrospectivement que cette histoire vécue dans la confusion et l'incompréhension peut prendre une cohérence tragique.

En une séquence *impossible*, Robert Klein protagoniste de "l'autre film" regarde à travers sa fenêtre qui donne sur une cour. À cette séquence succède une image d'échafaudages et de gradins. Cet effet de montage par contiguïté suggère (contre toute logique narrative) que ce sont bien les préparatifs de la rafle qu'il regarde, qu'il a sous les yeux et ne voit pas.

Progressivement, ce film dans le film va se styliser. On a souvent et lyriquement évoqué le ballet des hélicoptères dans *Apocalypse Now* de Coppola en 1979. On a peut-être moins remarqué quelques années auparavant, l'aspect chorégraphique de la ronde des voitures et des pèlerines noires dans un Paris, silencieux, désert, comme aveugle, et pourtant en attente. Dans les dernières séquences

du film, le ballet des voitures noires, prises en plongée, qui tournent dans les rues désertes sera remplacé par la ronde des autobus verts qui déchargent les victimes de la rafle, reculent, repartent, se suivent avec une sorte de frénésie rythmique.

À ce moment qui est le nœud de l'œuvre, les deux films se rejoignent. Le destin de Robert Klein, arrêté par deux inspecteurs français, embarqué dans un de ces autobus, rejoint celui des victimes juives, avec lesquelles il est conduit au Vél d'Hiv.

Une tentative pour saisir l'essence d'une période

Le spectateur a reconnu le stade entouré de barbelés, les gradins qu'il a vu construire, dominés par les immenses lettres alphabétiques qu'il a vu clouer et sous lesquelles se presse la foule, tandis que des haut-parleurs diffusent des listes de noms.

Au milieu de cette multitude affolée, au cœur d'une cohue et d'une panique qui ne cessent de croître, se trouve Robert Klein, tenant sous le bras le tableau du gentilhomme hollandais qu'il a acheté au début du film. Quelle est la nature du lien qui le rattache à ce tableau et semble expliquer une fascination et un comportement presque suicidaires ? Car la présence de Monsieur Klein au Vél d'Hiv est aussi le résultat d'une série de démarches qui toutes se sont retournées contre lui, le rendant chaque jour un peu plus suspect dans son acharnement à poursuivre l'Autre et à se démarquer de lui.

La réponse à cette question n'était cruciale que dans l'autre film, celui qui racontait une aventure individuelle. Dans cette séquence finale, Robert Klein n'est plus qu'un des éléments d'un corps multiforme, drainé vers la

2 Shoshana Felman a écrit de très belles pages sur la situation d'aveuglement des victimes pendant la Shoah. Shoshana Felman : « A l'âge du témoignage », *Au sujet de Shoah*, Ed Belin, 1991.

mort. Ce corps compact dont la poussée clôt le film renvoie alors au corps nu, au corps humilié de la femme qui, en générique d'ouverture, subissait un examen anthropométrique visant à vérifier si elle était juive ou non.

La reconstitution historique obéit chez Losey à deux approches qui peuvent sembler contradictoires et qui sont complémentaires.

« *Ce film n'est pas une reconstitution précise de la Grande Rafle. C'est une tentative pour saisir l'essence de cette période et des événements qui s'y sont produits sous la forme d'un apologue documenté, en guise d'avertissement* »³, écrit-il.

D'une part, le cinéaste est très soucieux d'exactitude sur le plan psychologique. Par exemple, pour la reconstitution de la rafle, il consulte les membres de l'équipe qui avaient de cet événement une expérience personnelle ou familiale. Il s'adresse à des organisations juives qui lui fournissent des figurants. Mais, ainsi qu'il le raconte, dès les premiers jours du tournage les figurants les plus âgés renoncent à jouer car ils sont trop bouleversés, le passé leur reste trop proche.

Losey a lu les journaux de l'époque pour se pénétrer d'une atmosphère et d'une mentalité que reflètent la scène dans un cabaret, la visite au directeur de l'information juive. L'examen médical, la scène d'ouverture déjà citée, donne la mesure de l'humiliation attachée à une condition. L'expropriation et la spoliation des œuvres d'art et des biens juifs sont évoquées à la fois dans l'une des scènes d'ouverture où Robert Klein impose le prix qu'il veut à son client et dans l'une des scènes finales où tous les biens de Robert Klein, soupçonné d'être juif, sont mis sous séquestre.

3 Joseph Losey, *Positif* n°186, Octobre 1976.

Losey a pris comme conseiller historique Claude Lévy qui conjugue le savoir historique⁴ et la mémoire d'un très jeune homme qui a vécu cette époque.

Et en même temps le film prend de grandes libertés avec les dates et les lieux. La mise en scène signifie avec insistance que le film n'est pas une reconstitution historique. On peut ainsi relever de nombreux éléments de *désinvolture* envers l'Histoire⁵ : la rafle, qui eut lieu le 15 et le 16 juillet 1942, est tournée en plein hiver. Il n'est pas fait mention des Juifs étrangers qui en furent les principales victimes. Le Vélodrome d'Hiver apparaît sous la forme d'un stade ouvert alors que c'était un bâtiment couvert et fermé. Mais surtout, ce stade est entouré de barbelés, surmonté d'un mirador, prolongé par des quais où stationnent des wagons à bestiaux dans lesquels on pousse les victimes.

Rafle, internement, déportation, les diverses étapes de l'itinéraire des victimes sont ici condensées dans un même lieu. Un processus de condensation qui est faux du point de vue de la stricte succession historique, mais qui est cependant juste et fortement signifiant dans ce qu'il fait comprendre d'un destin qui, pour les victimes, se noue en ce lieu et non en Allemagne, comme l'ont cru pendant trop longtemps beaucoup de Français.

Ces « inexactitudes » inscrivent dans le film d'autres réalités historiques. Ce stade ouvert pourrait aussi être celui de Santiago

4 Claude Lévy et Paul Tillard, *La grande rafle du Vel d'Hiv. 16 juillet 1942*, Laffont, 1962.

5 Comme le démontre Jacques Gerstenkorn, "À la recherche d'une judéité perdue : *Monsieur Klein de Losey*", *Cinéma Action* n°37 *Cinéma et Judéité*. Dossier réuni par Annie Goldmann et Guy Hennebel. Ed du Cerf, 1986.

du Chili, où, en 1973, ont été entassées les victimes de Pinochet, et c'est pourquoi seule une partie des figurants du film de Losey portent l'étoile jaune.

Dans ses entretiens avec Michel Ciment⁶, Losey explicite d'ailleurs cette référence. Il raconte qu'il avait le projet de reconstituer un événement précis du stade de Santiago, celui où l'on coupe les mains du musicien Victor Jarra. Losey tourne donc une transposition de cette scène avec un personnage de musicien juif incarné par Ivry Giltis auquel on arrache son violon pour le casser. Mais il ne gardera pas la scène au montage, car la *greffe* était trop explicite, dit-il.

Ce qui est sûr, c'est que la mise en scène se réclame de deux volontés complémentaires. L'une consiste à mettre en écho le passé et le présent. Et Perec ne faisait pas autre chose qui, dans les mêmes années, en 1975, situait l'île W, métaphore concentrationnaire, près de la Terre de Feu, au large des côtes du Chili.

Il s'agit donc pour Losey de redonner mémoire de cet événement bien précis que fut la rafle du Vél d'Hiv mais aussi, tentant de saisir *l'essence de cette période*, de restituer l'événement dans une dimension universelle visant à dénoncer les mécanismes, d'oppression, d'exclusion, de persécution où qu'ils soient perpétrés. Car le film porte très fortement la trace de l'expérience du maccarthysme qui a si profondément marqué Losey que *Monsieur Klein* peut se lire comme une parabole portant sur les mécanismes d'exclusion autant que comme un regard lucide porté sur un moment de l'Histoire de France.

6 Michel Ciment, *Le livre de Losey. Entretiens avec le cinéaste*, Stock 1979

Une identité ambiguë

Monsieur Klein est-il juif?

Peut-être. En tout cas en fonction des critères établis par la loi française. Ou peut-être pas. L'impossibilité de répondre à cette question invalide l'existence d'une différence présentée comme si radicale qu'elle en devient mortelle.

La force du film vient en partie de cet indécidable qui permet tout un jeu identificatoire, de même qu'il permet de porter un regard neuf sur la persécution et sur le statut des Juifs. En un sens, le film est très proche d'un certain nombre de textes littéraires et métaphoriques (*W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec ou *Badenheim 1939* d'Aharon Appelfeld, par exemple) car leur choix de déplacement, spatial, temporel, et ici identitaire, leur donne la capacité de restituer la surprise, le scandale, l'incompréhension première devant le caractère absurde de ce processus d'exclusion.

Si Robert Klein était clairement désigné comme juif, son sort participerait d'une certaine logique, susciterait une compassion en quelque sorte habituelle, presque convenue. Le fait qu'il ne le soit pas, ou peut-être pas, restituée à chacune des brimades imposées son caractère de scandale et d'absurdité, une absurdité comme apprivoisée par notre mémoire historique et culturelle, ainsi qu'en témoigne, par exemple, la blague sur les Juifs et les coiffeurs⁷. À un moment du film, Monsieur Klein hurle, fou d'indignation :

« On me confisque mes papiers d'identité, ma voiture... On saisit mes tableaux. On

7 La blague comporte plusieurs variantes, dont la plus simple serait : *Demain, on arrête tous les Juifs et tous les coiffeurs*. Phrase qui suscite la réaction suivante : *Mais pourquoi les coiffeurs ?*

m'interdit de vendre ou d'acheter... Plus de bars, plus de trams, plus de restaurants, plus de cinémas... plus rien. Tout interdit! Selon eux, je ne peux plus aller nulle part, même pas dans les pissotières!

Or ce qu'il décrit, ce sont les impossibilités et les interdictions imposées par le Statut des Juifs. « *Je ne discute pas la loi...mais elle ne me concerne pas!* » ajoute-t-il. Or voici que le film se centre justement sur le moment où une loi criminelle se met à concerner un protagoniste qui pense qu'elle *ne le concerne pas*, le moment où celui-ci voit vaciller la barrière entre lui et l'Autre.

Qui est cet Autre? C'est aussi l'un des objets de la quête. En quoi le Klein juif diffère-t-il de son homonyme? En quoi consiste la différence qu'induit son identité?

La réponse à cette question est au cœur de la démarche de Losey. Elle est, bien sûr, négative. Et ceci, dès la scène d'ouverture où la femme *scientifiquement* examinée par un médecin, repart avec comme réponse : cas douteux.

Pour le reste, en quoi le Klein juif se distinguerait-il de son homonyme? C'est un séducteur, il a fait de nombreuses conquêtes, il a une riche amante, Florence, il joue du piano, il a une moto, le lecteur croit comprendre qu'il fait de la Résistance. C'est un homme cultivé, fortuné, et sans doute un grand bourgeois.

Losey, on le sait, est très attentif au rapport des différentes classes sociales. De *L'enquête de l'inspecteur Morgan* au *Messenger*, sans oublier *The Servant*, le déchiffrement du monde se présente chez Losey comme le déchiffrement de signes d'appartenance à une classe sociale et comme l'analyse de ce que cette appartenance induit chez les êtres.

Les caractéristiques que le Klein juif présente sont donc logiquement des traits qui sont propres, non à une religion, ou à un groupe particulier mais à une classe sociale⁸. Et comme l'écrit très justement Albert Bensoussan, la leçon antiraciste du film tient en cet axiome : L'Autre est le Même⁹.

(Il faut noter que cet axiome politique, essentiel dans l'œuvre, induit un trouble de l'ordre du fantastique quand il est vérifié à la lettre. C'est-à-dire lorsque le chien de l'Autre s'attache à Robert Klein malgré ses rebuffades, lorsqu'une photo donnée à développer révèle étrangement ses propres traits, ou lorsqu'il est reconnu par des gens qu'il ne connaît pas. Trouble signifié, sur un autre plan encore, par la multiplication de reflets dans les miroirs qui ponctuent le film, ou par la correspondance tableau /miroir suggérée en filigrane).

Ce qui est sûr, c'est que le Juif chez Losey semble correspondre à la définition sartrienne, celle d'une condition définie et imposée de l'extérieur, et en particulier par la persécution, mais qui ne correspondrait à aucun sentiment intime, à aucune mémoire ou aucune transcendance. Si l'homme recherché est si insaisissable c'est qu'il n'a, en fait, de ce point de vue, aucune consistance.

Il faudrait s'attarder un instant sur l'épisode de la fête étrange à laquelle Robert Klein assiste, en poursuivant son double. Il arrive ainsi, de nuit, dans une petite gare déserte, celle d'Ivry-la-Bataille. Il est accueilli par

8 La description de cette classe sociale n'est pas sans faire penser au *Jardin des Finzi-Contini* de Giorgio Bassani.

9 Albert Bensoussan, « Du syndrome de Klein au complexe de Zelig », *Les Cahiers du Judaïsme* n°20, 2006.

un chauffeur énigmatique, passe un pont, c'est-à-dire une sorte de seuil comme dans tous les récits fantastiques, et se retrouve dans un château où il participe à un dîner dont les convives sont en robe longue et en smoking dans le cadre d'un cérémonial peu lisible. S'agit-il d'un dîner de famille mettant en scène une classe sociale déjà exsangue? S'agit-il d'une fête religieuse juive? Dans les deux cas, il s'agit d'une fête spectrale, vidée de sens, ayant la poésie désolée de ce qui meurt, telle la fête relatée dans *Le grand Meaulnes*. Lorsque Robert Klein voudra revenir vers ce château, il ne retrouvera qu'une grande bâtisse vide dont les habitants ont disparu ou ont peut-être émigré.

La question posée par l'identité de l'autre Klein et de ses amis, semble ainsi se dédoubler à l'infini: Qu'est-ce qu'un Juif? Qu'est ce qu'être juif? Que serait une judéité qui ne serait pas en creux, qui aurait un contenu, quel qu'il soit? Pour Jacques Gerstenkorn, l'ambiguïté du statut et du comportement de Monsieur Klein suscite une interrogation sur ce que serait le contenu d'une judéité positive, ou en tout cas sur ce qui en serait, chez Monsieur Klein, la trace et la quête:

L'identité juive n'est pas seulement incertaine, inversée, indiscernable, elle constitue l'objet même de l'enquête. Monsieur Klein apparaît alors comme l'histoire d'une quête des origines, d'un retour aux sources qui peut s'interpréter comme le retour d'une judéité refoulée. Car rien n'explique la fascination qu'éprouve Robert Klein pour son double juif. Le héros agit contre son intérêt, son comportement échappe progressivement à la rationalité. L'idée fixe qui l'habite s'enracine dans son remords et dans son inconscient. Il serait alors tentant de reconnaître à travers la pulsion

qui anime Robert Klein la manifestation de cette étincelle, si chère à la Kabbale, qui peut jaillir des profondeurs de l'assimilation. Les symboles kabbalistiques disposés aux quatre coins de la tapisserie, figurant métaphoriquement le portrait de Monsieur Klein, pourraient ainsi livrer la clé du personnage. Et le mystère de l'œuvre reposerait en dernière instance sur une vision mystique de l'identité juive.¹⁰

Les symboles kabbalistiques que l'on voit aux quatre coins de la tapisserie sont-ils à prendre au sens littéral, dans leur dimension mystique ou plutôt comme le signe de ce que quelque chose ici se donne à interpréter?

Le film de Losey, tableau historique et sociologique d'une époque, présente une dimension symbolique qui apparaît dès le générique avec l'image d'un vautour transpercé d'une flèche, et qui reparait un peu plus tard lorsqu'une tapisserie qui représente ce vautour est vendue aux enchères. Au cours de cette vente, le commissaire -priseur décrira et commentera les motifs de la tapisserie:

Azur... l'indifférence. Blanc... la cruauté. Noir... l'arrogance... Et Violet... l'avidité: une série à l'infini de cercles concentriques. Dans le rond central est représenté le remords: un vautour¹¹, le cœur transpercé d'une flèche, qui continue à voler. Dans chacun des quatre angles sont représentés en différentes couleurs les très anciens signes kabbalistiques.

10 Jacques Gerstenkorn, "A la recherche d'une judéité perdue: M. Klein de Losey", *CinémAction* n°37, *Cinéma et judéité*, Ed du Cerf, 1986, p191.(note bancale, à supprimer! la note 5 est largement suffisante)

11 Une première association est faite entre ce vautour et Robert Klein auquel Florence prête des traits d'oiseau de proie. Une seconde association est faite avec Pierre qui porte une canne dont le pommeau d'argent représente une tête de vautour.

L'allégorie semble avoir pris les dimensions de l'histoire. Car c'est surtout la force de l'indifférence que Losey s'attache à dénoncer. *Azur...* Dès les premières images, Robert Klein témoigne de cette indifférence, profitant de la situation désespérée de ses clients. Au début du film, il apparaît peu différent de son ami Pierre, magnifiquement interprété par Michel Lonsdale, conformiste, peu courageux, peu scrupuleux, n'hésitant pas s'enrichir aux dépens de son ami en difficulté, ou à dénoncer un Juif à la police, prêtant son concours passif et parfois actif à une politique qu'il ne songe même pas à juger.

La peinture de ce crime d'indifférence culmine pendant la rafle, où les autobus chargés de Juifs stationnent dans les rues, sans que les passants interrompent leur marché ou leurs conversations, sans qu'ils jettent un regard sur les victimes entassées sous leurs yeux. Le travail de la police et de l'administration apparaît alors comme un processus anonyme, accompli par des exécutants sans états d'âme, mais tacitement accepté par toute une société.

La force de révélation morale de l'image

Un détour par un film de Fritz Lang, *Fury*, permettrait d'évoquer le statut de l'image dans son rapport à la vérité mais aussi à la prise de conscience morale qu'elle peut induire.

Dans *Fury*, le premier film qu'il tourne aux États-Unis en 1936, Fritz Lang aborde le problème du lynchage mais surtout il développe une réflexion sur le statut de l'image, sur le coefficient de vérité dont elle est porteuse. Le personnage principal du film, Joe Wilson, a été injustement accusé du meurtre

d'un enfant. Une foule en colère a attaqué la prison où il était détenu et y a mis le feu. Ayant survécu par miracle à l'incendie alors qu'on le croit mort et ayant juré de se venger, Joe fait parvenir au tribunal qui juge les lyncheurs un film tourné par une équipe de télévision, montrant les inculpés (qui s'étaient tous fabriqués de parfaits alibis) en train d'attaquer le commissariat, de brandir des torches enflammées, puis d'empêcher des équipes de secours d'approcher de la prison.

Au moment où ils voient à l'écran leurs propres visages, convulsés de haine, au moment où ils se voient en action, les inculpés s'effondrent et avouent ce qu'ils ont fait et dont jusque-là, ils n'étaient pas clairement conscients. Ainsi, nous dit Fritz Lang, engageant une réflexion sur l'image qui se révélera féconde, les images, malgré leur statut accablant de preuve, peuvent mentir. Dans le film, elles montrent et attestent un crime qui légalement n'a pas eu lieu puisque Joe Wilson n'est pas mort.

Mais la séquence dit cependant une vérité qui, elle, est bien réelle : le désir de meurtre, et la jouissance du meurtre. Elle a un pouvoir de révélation pour les accusés eux-mêmes.

Dans le cas de *Monsieur Klein* et de la rafle du Vél d'Hiv, le crime a bien eu lieu. Reste ce pouvoir de révélation morale de l'image qui poussera le public français à prendre acte de ce qui fut perpétré puis comme oublié.

Dans la reconstitution de la scène dans un cabaret¹² où, à la fin d'un numéro antisé-

12 Le numéro de cabaret antisémite a souvent été utilisé au cinéma pour peindre la mentalité de toute une société face au nazisme. On peut penser au très beau *Cabaret* de Bob Fosse (1972) ou à certaines séquences dans *L'œuf du serpent* d'Ingmar Bergmann (1977).

mite particulièrement odieux, Robert Klein se prépare à applaudir puis laisse son geste en suspens, dans la représentation de l'indifférence de la foule le jour de la rafle, on peut voir à l'œuvre ce pouvoir moralement révélateur de l'image. D'une certaine manière, la scène où le commissaire-priseur décrit la tapisserie en termes moraux devient alors la

métaphore du film de Losey et de la diversité des niveaux d'interprétation qu'il propose. Comme celui-ci a pu le dire « *la mise en scène est une méthode de connaissance et cette méthode ne diffère en rien de celle du savant ou du philosophe, il faut faire face à la réalité et ensuite la reconstruire* ».