



Représentations et réception des films sur la Seconde Guerre mondiale en France à la Libération (1944-1950) : la concurrence des victimes

Arnaud Cassam-Chenaï

► To cite this version:

Arnaud Cassam-Chenaï. Représentations et réception des films sur la Seconde Guerre mondiale en France à la Libération (1944-1950) : la concurrence des victimes. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2019. Français. NNT : 2019BOR30023 . tel-02387450

HAL Id: tel-02387450

<https://theses.hal.science/tel-02387450>

Submitted on 29 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Représentations et réception des films sur la Seconde Guerre mondiale en France à la Libération (1944-1950)

La concurrence des victimes

Thèse de Doctorat en Arts (Histoire, Théorie, Pratique)
Option « Études cinématographiques et audiovisuelles »

Soutenue publiquement le vendredi 5 juillet 2019

par

Arnaud Cassam-Chenai

Sous la direction de Geneviève Sellier

Membres du jury :

- Joël AUGROS, Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Bordeaux-Montaigne
- Martin BARNIER, Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Lumière Lyon 2
- Gwénaëlle LE GRAS, Maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Bordeaux-Montaigne
- Raphaëlle MOINE Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
- Geneviève SELLIER, Professeure émérite en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Bordeaux-Montaigne
- Laurent VERAY, Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

REPRÉSENTATIONS ET RÉCEPTIONS DES FILMS SUR LA SECONDE GUERRE MONDIALE EN FRANCE A LA LIBÉRATION (1944-1950)

LA CONCURRENCE DES VICTIMES



Le Bataillon du ciel (Alexandre Esway, France, 1945)

Allemagne, année zéro (Roberto Rossellini, Italie, 1948)

À l'ère des caméras, la réalité fait l'objet de nouvelles sommations. La chose réelle peut n'être pas assez effrayante : il faut alors la rehausser, ou la mettre en scène de manière plus convaincante [...].

À l'inverse, certaines images, trop horribles, peuvent être supprimées au nom de la décence ou du patriotisme.

Susan Sontag
Devant la douleur des autres
Christian Bourgeois Éditeur, 2003
p. 71-72

Il n'existe pas de rapport proportionnel entre la pitié que nous éprouvons et l'étendue de la douleur que provoque la pitié : une unique Anne Frank éveille d'avantage d'émotion que les milliers qui souffrirent comme elle, mais dont l'image est restée dans l'ombre. Il est peut-être nécessaire qu'il en soit ainsi : si nous devions et pouvions souffrir des souffrances de tous, nous ne pourrions pas vivre.

Primo Levi
Les Naufragés et les rescapés
Quarante ans après Auschwitz
Éditions Gallimard, 1989
p. 56.

Il y a encore que Bourladou est un héros. Tel que je le vois, il a caché pendant deux jours, aux temps de l'Occupation, un soldat anglais. Le soldat lui a même offert son briquet, en partant, comme souvenir. Chaque fois que Bourladou allume une cigarette, il me raconte le soldat et le briquet. « Je risquais gros », murmure-t-il, comme effaré de sa propre grandeur. « On a vu des gens fusillés pour moins que ça ».

Moi, en somme, je ne risquais rien. Des coups de botte aux fesses, tout au plus, ou un coup de crosse dans la figure.

– La Résistance, me dit Bourladou, tu ne peux pas te faire une idée, toi, de ce que ça a été.

Entendant par là que j'étais peinard et planqué, à l'époque. Bien tranquille à me rouler dans mon coin de Poméranie.

Georges Hyvernaud
Le Wagon à vaches
Journal d'un prisonnier de
l'après-guerre
Éditions Denoël, 1953, p. 39

Remerciements

Toute ma reconnaissance et ma gratitude vont à Madame Geneviève Sellier, pour m'avoir guidé dans cette aventure intellectuelle avec tant de pertinence, de rigueur et de patience. Les pages qui se trouvent ici lui doivent beaucoup.

Mes sincères remerciements vont aussi :

Aux membres de mon jury, Joël Augros, Martin Barnier, Gwénaëlle Le Gras, Raphaëlle Moine et Laurent Véray, pour avoir accepté de lire mon travail et participer à sa soutenance.

À mes camarades de l'Université, qui ont été d'une façon ou d'une autre un soutien moral et scientifique. Je pense à Camille Beaujeault, Anaïs Cabart, Delphine Chedaleux, Florent Favard, Sye-Kyo Lerebours, Jules Sandeau et tout particulièrement à mon maître Jedi : Thomas Pillard.

À Camille Gendrault, toujours pour son écoute, sa disponibilité, son aide et ses encouragements.

À Lorraine Martin de l'Ecole Doctorale, qui nous a vus nous réinscrire d'années en années, en étant toujours aussi attentive, efficace et encourageante.

À tous mes anciens étudiants de Licence de Bordeaux Montaigne. Leur parler de Buster Keaton et même de Jean-Luc Godard a été un réel vrai plaisir. Avec une mention spéciale pour Ronan Boivineau, qui s'avère être plus attentif à l'extérieur que dans une salle de cours.

Aux gens que j'ai côtoyé et qui ont donné un bien meilleur goût à mes emplois alimentaires durant ces années de thèse : les équipes d'Orgaco (tout particulièrement Laetitia), des Courants Faibles et des boutiques Pirouettes.

À mes amis bordelais qui m'ont suivi et soutenu durant cette longue expérience : Adrien, Marion, Maxime, Léna, Mathilde, Alison, Marine, Soline, Anaïs, Moule, Nicolas, Eva, Ömer et tout particulièrement et très chaleureusement Noémie, qui a eu le courage de relire une importante partie de mon travail (je pense que je ne suis pas le seul à l'en remercier). *Gracie mille* aussi à la *vicina* Roberta, pour ses traductions et ses précisions sur l'italien. Un grand merci à Enrique et Alice, entre autre pour m'avoir forcé à me reposer certains dimanches, entre jeux de plateau et jeux vidéo. Merci à Manon pour le graphique de dernière minute ! Merci à Sara, en espérant qu'elle sera bientôt bordelaise elle-aussi.

À tous les « gros » et « grosses » de la Cave de Louis, bien qu'affreux, sales et méchants. Avec une dédicace toute particulière aux innombrables docteurs qui en font partie : Tomate, Xavichou, Héloïse, Manix, Balou, Marie, Tur, Manf et Emilie et bientôt Laure.

Pour leur amitié qui dure maintenant depuis longtemps, à Damien (idiot cherche village), à Sarah (Frisette), à Charlie et Marie (coucou petite Alice), à Fred (coucou petit Lucas), à J-A (coucou toi) et à Mme Sarah Lefèvre-Ballantyne (on arrive !). Un merci tout particulier à Valentine, qui détesterait que je l'appelle ainsi. Je ne tiens pas rigueur de l'océan qu'elle a mis entre nous. Enfin, le meilleur pour la fin : merci à Jimmy d'être ce qu'il a toujours été depuis maintenant presque quinze ans. Et de maîtriser Photoshop.

À Diane, évidemment. Même si elle voudrait que je fasse court, je me dois de la remercier pour sa présence, sa patience, ses encouragements et son amour. C'est fini la thèse, on peut passer à tes vieux films français avec Pierre Richard et Coluche.

À Camille ★★ Dupuy. Pour m'avoir accompagné toutes ces années de thèse et avoir dépensé sans compter pour m'aider, me rassurer, me motiver et m'accompagner dans chacune de mes démarches. Merci à lui aussi pour avoir été là pour tous les à-côtés qui n'ont rien à voir avec la recherche. À mes yeux, il est et restera aussi salvateur qu'un but à la 89^{ème} minute. Second poteau, WCB.

Enfin, à ma famille qui, d'une manière ou d'une autre, m'a soutenu durant toutes ces années (celles de ma thèse et toutes les autres). Ma mère, parce que c'est ma mère, tout simplement. Les choses que je lui dois sont innombrables et il serait trop long de les énumérer ici. Je ne la remercierais jamais assez d'avoir toujours tout supporté de moi – en ce qui concerne ce travail, ma passion obscure pour les génocides et autres aspects sombres de l'Histoire. Mes frères Romain et Fabien, mais aussi mes cousins Quentin et Arthur, frères de substitution quand on ne pouvait plus se supporter avec les deux autres. Mes tantes Annette et Marylène. Pour avoir été si présentes. Merci à elles d'être plus que des tantes, mais aussi des amies à qui j'ai toujours pu tout dire et qui ont toujours su m'écouter. Mon oncle Vincent, lui aussi plus qu'un oncle. Pour sa présence, son écoute et les conseils qu'il a su me donner quand je n'ai pas pu les trouver à l'endroit convenu. Merci aussi à Pierre (pour la bouffe, la belote, les fléchettes, les clopes et le reste) et aux trois petites têtes blondes de Jules, Gustave et Colette. Merci à Hélène et Adeline, ainsi qu'Olivier et Sébastien, leurs « pièces rapportées ». Enfin, merci à Eliette, pour les milles choses qu'un petit-fils peut attendre de sa grand-mère, de sa naissance à aujourd'hui.

Je pourrais aussi remercier mon grand-père Marcel Dubost. C'est à lui que j'ai le plus pensé durant ces nombreuses années, et j'aurais tant aimé confronter avec lui tout ce que j'y ai appris. Mais si c'est en grande partie à lui que je dois ma passion pour l'Histoire et les histoires, je retiendrais ici que c'est grâce à lui que je sais aussi planter un clou, fendre une bûche, compter les atouts. Plus mille autres sortes de choses que je n'aurais jamais apprises à l'école. Alors, en plus de cela, j'aimerais aussi lui dédier ce travail. Merci, vieux débris.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	10
Tables des matières	13
Avertissements.....	17
INTRODUCTION	19
Avant-propos	21
Histoire et imaginaire	22
Histoire et représentations	24
Statistiques et méthodologie	29
La concurrence des victimes	35
Partie I - LA SECONDE GUERRE MONDIALE SUR LES ÉCRANS FRANÇAIS.....	37
1. Maintenant, sur vos écrans – les propositions faites au cinéma	39
Dans les salles obscures	39
La guerre au cinéma	43
2. Naufrages et sauvetages – définitions des victimes de la Seconde Guerre mondiale	53
Projections.....	53
Images	56
Définitions	64
Flous	67
Contre-champ.....	72
3. Contes et décomptes – représentations des victimes de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français.....	75
Proportions.....	75
Un temps d’appréhension ?	78
Préférences nationales.....	85
4. Les succès de l’ombre – réceptions des victimes de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français	97
Parti pris du souvenir.....	97
Productions étrangères, projections françaises	101
Réécriture nationale.....	111
Partie II - LES VICTIMES COMBATTANTES	115
1. Les militaires à la guerre.....	117
<i>Le Bataillon du ciel.....</i>	<i>124</i>
<i>L’Odyssée du docteur Wassell</i>	<i>134</i>

<i>Les Sacrifiés</i>	141
Victime : nom masculin	148
2. Les militaires hors du front	153
<i>Untel père et fils</i>	160
<i>Les Plus belles années de notre vie</i>	165
<i>Prisonniers de Satan</i>	173
La guerre, ou rien d'autre.....	177
3. Les résistants armés	179
<i>Le Père tranquille et La Bataille du rail</i>	186
<i>Rome, ville ouverte</i>	197
<i>Le Port de l'angoisse</i>	205
Une vision uniformisée	210
4. Les espions et autres combattants	215
<i>Mission à Tanger</i>	221
<i>Le Troisième Homme</i>	228
<i>Lune de miel mouvementée</i>	236
Les combattants mal-aimés.....	242
Partie III - LES VICTIMES NON-COMBATTANTES	245
1. Les civils occupés	247
<i>Jéricho</i>	252
<i>Casablanca</i>	259
<i>Vivre libre</i>	265
La résistance désarmée	272
2. Les civils libres	275
<i>Manon</i>	281
<i>Madame Miniver</i>	290
<i>Johnny Frenchman</i>	299
Libres de quoi ?	304
3. Les prisonniers et les déportés	307
<i>La Dernière Chance et La Dernière Étape</i>	311
<i>La Septième Croix</i>	319
Le combat entre quatre murs.....	325
4. Les prisonniers de retour	329
<i>Retour à la vie</i>	333
<i>Les Dieux du dimanche</i>	343
La grande désillusion	346

5. Les Juifs et les victimes de l'antisémitisme	349
<i>Le Dictateur</i>	353
<i>Le Mur invisible</i>	359
Silences et on-dit	366
6. Les enfants comme victimes	369
<i>L'Ange qu'on m'a donné</i>	373
<i>Sciuscià</i>	379
<i>Allemagne année zéro</i>	383
Les enfants de la guerre	390
CONCLUSION - UNE CERTAINE VISION DE L'HISTOIRE	393
Mythologies.....	395
Géographie de l'acceptation	397
Variations.....	399
Roman national	401
Épilogue	403
ANNEXES	409
Filmographie principale	411
Filmographie secondaire par ordre alphabétique.....	445
Filmographie secondaire par date de sortie et succès	455
Revue de presse	465
Bibliographie	483
1. Pour l'élaboration du corpus.....	485
2. Histoire de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre.....	485
3. Histoire, cinéma et représentations.....	486
4. Méthodologie et outils d'analyse.....	488
5. Cinéastes et professionnels : biographies, essais, études.....	489
6. Romans, récits et témoignages	490
7. Cultures populaires	492
8. Sites internet et ressources numériques.....	492
Statistiques générales.....	493
La production mondiale 1944-1950	495
Statistiques par année de sortie	503
1944.....	505
1945.....	506
1946.....	508
1947	510

1948.....	512
1949.....	514
1950.....	516
Statistiques par nationalité	519
La production française	521
La production américaine.....	524
La production britannique.....	527
La production soviétique.....	530
La production italienne	533
Les autres production étrangères	536
Statistiques par succès.....	539
Succès	541
Box-office : - 500.000 entrées	546
Box-office : de 0,5 à 1 million d'entrées.....	548
Box-office : de 1 à 2 millions d'entrées	550
Box-office : plus de 2 millions d'entrées	552
Statistiques par catégorie de victimes (avec liste de films et têtes d'affiche).....	555
LES VICTIMES COMBATTANTES	557
Militaires à la guerre (FdGM)	560
Militaires hors du front (FMHDF)	567
Résistants armés (FdR)	574
Espions et autres combattants (FdE).....	580
LES VICTIMES NON-COMBATTANTES	587
Civils occupés (CO)	590
Civils libres (CL).....	596
Prisonniers et déportés (P&D).....	601
Prisonniers de retour (RdP)	606
Juifs et victimes de l'antisémitisme (J&A)	611
Enfants comme victimes (Enf)	616
Matrices.....	621

AVERTISSEMENTS

Concernant la désignation des titres de films

Pour la désignation d'un film, il sera fait état du titre en français utilisé lors de sa première exploitation en France entre 1944 et 1950. Lors de sa première mention dans le texte, il sera précisé entre parenthèses son titre original, son réalisateur, son année de production ainsi que son pays d'origine. À certaines occasions, on indiquera aussi sa date de sortie ou son nombre d'entrées au box-office français.

Les dates de sortie sont celles données dans les trois hors-série de *La Revue du Cinéma : La Saison Cinématographique 1945/1947* (numéro XXVII), *La Saison Cinématographique 1948/1949* (numéro XXX) et *La Saison Cinématographique 1950/1951* (numéro XXXII). Il s'agit dans la grande majorité des cas de la date de sortie parisienne.

Les chiffres du box-office sont issus de *Ciné-Passion : Le Guide chiffré du cinéma en France* (édition 2011). Ils ont été recensés par Simon Simsi (1938-2018). Il s'agit des entrées cumulées entre la première sortie française et 2011. Pour des raisons pratiques, on les a arrondis au chiffre inférieur des dizaines de milliers.

Concernant les abréviations

Le long de cette thèse, et notamment dans ses annexes, de nombreuses abréviations ont été utilisées. En voici leur légende :

2GM	Deuxième Guerre mondiale	F2GM	Film(s) sur la Deuxième Guerre mondiale
FR	France	I-C	Victimes combattantes
USA	États-Unis	II-NC	Victimes non-combattantes
RU	Royaume-Uni	FdGM	Militaires à la guerre
URSS	Union Soviétique	FMHDF	Militaires hors du front
It	Italie	FdR	Résistants armés
All	Allemagne	FdE	Espions et autres combattants
A.N.	Autres nationalités	CO	Civils occupés
nc	Box-office non connu (sortie avant 01/01/1945)	CL	Civils libres
- 500,000	Moins de 500,000 entrées (non détaillés)	P&D	Prisonniers et déportés
0,5<>1M	Entre 500,000 et un million d'entrées	RdP	Prisonniers de retour
1M<>2M	Entre un et deux millions d'entrées	J&A	Juifs et victimes de l'antisémitisme
+ de 2M	Plus de deux millions d'entrées	Enf	Enfants

INTRODUCTION

Avant-propos

De la fin du conflit à aujourd'hui, le thème de la Seconde Guerre mondiale est un réservoir de sujets pour le cinéma qui semble inépuisable. Depuis maintenant plus de soixante-dix ans, des films sortent sur les écrans de cinéma, avec des comédiens en costumes de l'époque, des décors factices de ruines et des histoires qui s'insèrent plus au moins bien dans la grande.

Le premier souvenir qui me revient en mémoire au sujet d'un film sur la Seconde Guerre mondiale est une sortie familiale avec mes frères. C'était en octobre 1998 et le choix s'était porté sur *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998, USA). À l'âge que nous avions, entre 11 et 15 ans, nous n'avions que faire de Tom Hanks ou Matt Damon. Peut-être plus de Steven Spielberg, mais il n'est même pas sûr que nous ayons fait le lien entre *Il faut sauver le soldat Ryan* et *Jurassic Park* du même cinéaste (1993, USA), qui avait bercé notre enfance. Il n'y avait pas de tyrannosaures sur les plages de Normandie : c'était donc bien autre chose qui motivait notre choix. Il n'est pas question ici de traumatismes d'enfance. Les images des corps charcutés d'Omaha Beach, des pleurs de la gamine sous la pluie ou de la mort du capitaine Miller ont beau être gravées en moi, elles ne relèvent de rien d'autre que de ma mémoire cinéphilique. Ce n'est même pas le film de Spielberg qui fit naître mon intérêt pour le sujet. En réfléchissant, j'ai aussi le souvenir d'avoir vu à la télévision *Au revoir, les enfants* de Louis Malle (1987, FR) – et ce, bien avant *Il faut sauver le soldat Ryan*. Il est question ici aussi de la Seconde Guerre mondiale. Il y a également des uniformes militaires (certes, pas les bons) mais c'est surtout de l'Occupation et de la déportation d'enfants juifs dont il est question. Puis ressurgissent progressivement d'autres souvenirs : la projection en classe de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956, FR), la vengeance terrible de Philippe Noiret dans *Le Vieux Fusil* (Robert Enrico, 1975, FR/It), le portrait de Chaplin grimé en Adnoïd Hynkel sur la couverture d'un manuel scolaire d'histoire, la vision poétique de la bataille de Guadalcanal de Terrence Malick dans *La Ligne rouge* (*The Thin Red Line*, 1998, US/Canada) et, évidemment, des images de Louis de Funès et Bourvil se donnant la réplique dans *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966, FR).

Mon intérêt pour ce sujet vient donc du cinéma : depuis toujours, je vois des films sur la Seconde Guerre mondiale, et ils sont tous différents. Ils ont forgé indéniablement ma vision de cette histoire, à travers mon statut de spectateur. C'est cette idée de construction de l'Histoire par l'imaginaire qui m'a animée durant toute cette recherche.

Histoire et imaginaire

Dans un entretien qu'il accorde à Nathan Réra pour son livre *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz*, le cinéaste Emmanuel Finkiel aborde la réception des films sur l'extermination des Juifs d'Europe :

Nathan Réra : Comment pensez-vous que de tels films¹ auraient été perçus par les nouvelles générations ?

Emmanuel Finkiel : Quand je pense à « camps de concentration », j'ai personnellement à l'esprit les images de *Nuit et brouillard* que j'ai vu à quatorze ans, comme beaucoup de gens de ma génération. Ceux des générations postérieures penseront vraisemblablement à des plans de *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993, USA), et ça devient autre chose².

Dans l'avant-propos de son livre *Le Mythe du grand silence – Auschwitz, les Français, la mémoire*, le chercheur François Azouvi écrit :

La cause semble entendue : ni au lendemain de la guerre, ni dans les années cinquante ou soixante, seulement à partir des années soixante-dix ou quatre-vingt, l'extermination des Juifs n'aurait accédé à la conscience des Français, focalisés sur les hauts faits de la Résistance. Insensible au génocide, la période de la Libération, plus occupée à s'étourdir dans les caves de Saint-Germain-des-Prés qu'à méditer sur le plus grand crime de l'histoire, accaparée par un furieux désir de vivre, animée par la volonté, comme on dit, de tourner la page³.

Bien qu'uniquement focalisés sur la seule question du génocide des Juifs d'Europe, Finkiel comme Azouvi parlent sensiblement de la même chose : le rapport entre l'Histoire et l'imaginaire. Cette idée a été théorisée entre autre par Sylvie Rollet dans *Une Éthique du regard – le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh* :

Peu de films ont, comme *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, marqué à la fois un tournant historique et une révolution esthétique. En bouleversant les représentations de l'univers concentrationnaire, pour le premier, et de l'extermination des Juifs, pour le second, ils ont modifié la mémoire de l'événement qui a ébranlé les bases de la modernité occidentale. En le mettant en œuvre, ils ont révélé le pouvoir qu'a le cinéma de s'affranchir de ce qu'on nomme les limites du visible, lorsque l'écriture filmique mobilise sa capacité à rendre l'inimaginable imaginable « malgré tout »⁴.

Des films peuvent donc « bouleverser » et « modifier » notre vision de l'Histoire, et en forger une idée. Dans notre rapport au passé, c'est bien à des images filmiques que l'on fait appel, puisque la très grande majorité d'entre nous n'a pas de souvenir de l'évènement. Reste à

¹ Avant de répondre à cette question, Finkiel imagine ce qu'auraient pu être des films sur les camps de concentration réalisés par Fellini ou Pasolini.

² Nathan Réra, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Éditions Rouge Profond, Collection « Débord », Pertuis, 2009, p. 35

³ François Azouvi, *Le Mythe du grand silence, Auschwitz, les Français, la mémoire*, Éditions Fayard, Paris, 2012, p. 9.

⁴ Sylvie Rollet, *Une Éthique du regard, le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Collection « Fictions pensantes », Hermann Éditions, Paris, 2011, p. 13.

savoir le point commun entre les militaires américains partis sauver le jeune soldat Ryan et les images que nous impose Lanzmann dans son film monstre.

Ici, le propos n'est pas la réappropriation cinématographique des faits historiques de la Seconde Guerre mondiale par les films depuis la Libération. Cette analyse, déjà faite de nombreuses fois par des chercheur.e.s comme – du général au particulier – Marc Ferro⁵, Antoine de Baecque⁶, Shlomo Sand⁷, Henry Rousso⁸, Sylvie Rollet⁹ ou Sylvie Lindeperg¹⁰, sert néanmoins de base à l'étude que l'on entend mener. Il n'est pas question ici de s'arrêter sur le traitement particulier de cette histoire à l'écran, même si des parallèles indispensables sont à faire entre le potentiel dramaturgique de la Seconde Guerre mondiale et l'histoire dite « scientifique » chère à Ferro.

En traitant la question de la représentation des victimes de la Seconde Guerre mondiale, on ne s'éloigne évidemment pas beaucoup de la représentation de l'histoire générale du conflit, les premières découlant directement de la seconde. Pourtant, c'est une perspective historique et surtout culturelle bien différente que l'on propose en abordant cette problématique, sous cet axe nouveau plus limité. Il ne s'agit pas d'étudier les représentations en tant que chronologie d'évènements, comme une histoire cinématographique de la guerre à travers ses faits, ses grandes batailles et les « grands hommes » qui l'ont menée. Il n'est pas question non plus d'étudier les rapports entre la réalisation d'un film historique sur son époque de production. Il s'agit d'explorer la conception élaborée par l'ensemble des films sur la « mythologie historique¹¹ » particulière de la guerre à propos des victimes qu'elle a provoquées.

À la question de savoir ce qu'est une « victime », il y a plusieurs réponses possibles, dont une étymologique et une terminologique.

À *victime*, l'*Encyclopédie Universalis* donne trois sens :

- Personne tuée ou blessée,
- Personne qui a eu à souffrir (des évènements, de l'hostilité de quelqu'un, de ses propres activités),

⁵ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Éditions Gallimard (pour la nouvelle édition refondue), collection « Folio/Histoire », Paris, 1977-1993.

⁶ Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, collection « Les petits Cahiers », Paris, 2008 et Antoine de Baecque et Christian Delage (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Paris, 1998.

⁷ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, Éditions sur Seuil, Paris, 2004 (pour la traduction).

⁸ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990 pour la seconde édition.

⁹ Sylvie Rollet, *Op. cit.*

¹⁰ Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre, la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, Paris, 2001 pour la seconde édition.

¹¹ Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, *Op. cit.*, p.7

- Créature vivante offerte en sacrifice¹².

Le *Larousse* entend lui quatre sens pour le même mot :

- Personne qui a péri dans une guerre, une catastrophe, un accident, un meurtre, etc.,
- Souffre-douleur en butte à l'hostilité réelle ou supposée de quelqu'un, d'un groupe (dans le langage familier),
- Créature vivante offerte en sacrifice à une divinité,
- Toute personne qui a subi un préjudice corporel, matériel ou moral¹³.

Ce dernier sens supplémentaire, qui entend un préjudice corporel, matériel ou moral renvoie à une autre définition de la victime, cette fois-ci juridique, comme peut le confirmer n'importe quel dictionnaire de droit ou code pénal – qui fait cependant une différence entre la *victime directe* et la *victime par ricochet* :

- La victime par ricochet est la victime indirecte d'un préjudice.
- La victime par ricochet est le Tiers qui subit un préjudice du fait des dommages causés à la victime directe.

On acceptera ici *victime* selon tous les sens proposés, à savoir : une personne physique touchée, blessée ou tuée lors de la guerre et de ce qui en découle en termes de préjudice corporel, matériel ou moral, qu'elle en soit directement la cible ou non. Est ainsi considérée comme victime de la Seconde Guerre mondiale dans les films tout personnage qui est ou sera amené à subir directement ou indirectement les dommages liés à la guerre.

Histoire et représentations

Ce cinéma illustrant la Seconde Guerre mondiale donne-t-il toute son amplitude à la notion de *victime* ? Une première appréciation générale donnerait une réponse affirmative : dans un film au contexte guerrier, protagonistes et antagonistes sont tous amenés à subir un préjudice, quel qu'il soit. Le véritable problème réside surtout dans la *représentation* que fait ce cinéma des différentes victimes. Si on fait l'hypothèse que la grande majorité des personnages dans ce type de production sont des victimes, il est plus constructif d'étudier les différents types de victimes, la manière dont elles sont représentées, dans quelles proportions ou par quels processus narratifs. Plutôt que de définir comme victime de la guerre la population des pays alliés comme celle des pays de l'Axe, les civils comme les militaires, les hommes comme les femmes, les jeunes comme les vieillards, les riches comme les pauvres et ainsi de suite, il s'agit d'étudier les différences de traitement dans ces films.

¹² Encyclopédie *Universalis* (en ligne, article « victime »).

¹³ Dictionnaire *Larousse* (en ligne), article « victime ».

En s'arrêtant sur la question de la représentation des victimes, on touche à l'écriture des conséquences de la guerre – bien plus qu'à celle de l'Histoire qui en fait des victimes. Par-là, on entend décrire quelle « mythologie » victimaire se met en place au lendemain de la guerre. En proposant telle ou telle représentation, les films mettent en jeu tout un processus de « mémoire collective¹⁴ ». Des chercheurs, des historiens ou des philosophes ont longuement réfléchi sur les rapports entre l'Histoire et la mémoire. Ils sont nombreux, à l'image du philosophe Paul Ricœur, à s'être penchés sur « l'action en retour de la mémoire sur l'histoire¹⁵ ». Certains de ces chercheurs vont écrire sur l'influence des films de fiction sur l'idée de l'Histoire que le public peut se faire, à travers les représentations qu'ils lui proposent. Par exemple, pour Shlomo Sand, l'auteur du *XX^e siècle à l'écran* :

Les centaines de milliers de représentations « visionnées » par des masses de femmes et d'hommes depuis la naissance du cinéma [...] ont modelé, au fil des ans, une part de leur conscience et de leur sensibilité historiques. Les représentations cinématographiques du passé, notamment celles qui ont eu le plus de succès et qui ne sont donc pas qualitativement les meilleures, sont ainsi appréhendées comme un corpus de connaissances spécifiques qui, disséqué ou intégré à d'autres représentations historiographiques, devrait être susceptible de produire des voies de compréhension supplémentaires concernant la formation de la conscience publique du monde d'hier¹⁶.

Sous la légitimité d'une retranscription historique par la fiction, cette réécriture d'un passé – ici, la Seconde Guerre mondiale – est sensiblement déformée par le rapport au présent – celui de la production et de la diffusion du film. Pour Sand, « l'histoire n'est pas seulement un assemblage de "faits", mais aussi, et surtout, une construction dont le discours imaginaire [...] n'est jamais tout à fait exempt de subjectivité¹⁷ ». Reste à définir cette subjectivité, ainsi que sa nature volontaire ou inconsciente.

La Seconde Guerre mondiale est une guerre particulière car, plus qu'aucune autre, elle a touché d'une façon ou d'une autre un très grand nombre de personnes. La diversité de ses victimes est extrêmement large. Les combats ont fait rage un peu partout autour du globe. En Europe, en Asie, en Afrique, dans le Pacifique, des armées de millions d'hommes et de femmes se sont affrontées et entretenues. Mais ce fut surtout une guerre qui ne s'arrêta pas aux seuls fronts. Les civils furent touchés par les combats comme jamais et subirent la guerre des toutes les manières. Par les combats et les destructions, mais aussi par l'occupation ennemie. La Seconde Guerre mondiale a eu aussi des répercussions humaines, économiques et idéologiques

¹⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, PUF, Paris, 1952 – cité par Paul Ricœur, « Histoire et mémoire » dans *De L'Histoire au cinéma*, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Paul Ricœur, *Ibid.*

¹⁶ Shlomo Sand, *Op. cit.*, p. 18

¹⁷ *Ibid.*, p. 19

à l'échelle du globe. Même les régions les plus éloignées des combats ont pu en ressentir des effets. Si le niveau de vie des Américain.e.s s'éleva durant les années de guerre, ils furent peut-être les seuls à tirer quelque profit. Ailleurs, ce ne fut que des catastrophes, même en l'absence des armées de l'Axe. Par exemple, dans certaines régions de l'Inde, on compta en centaines de milliers les victimes de la famine due aux restrictions et au marché noir. Ailleurs, comme dans certaines régions d'Afrique, beaucoup souffrirent des conditions de vie et de travail de plus en plus inhumaines que leur imposait la domination coloniale, sous couvert d'effort de guerre. Pourtant, ces diverses souffrances ne furent jamais représentées de manière objective et proportionnelle dans les films, et c'est encore le cas aujourd'hui. Il s'agit donc d'analyser la manière dont les fictions fonctionnent comme filtre de la représentation historique. Certaines représentations sont omniprésentes – du GI's américain au civil européen sous l'Occupation. D'autres sont beaucoup plus rares – le prisonnier de guerre ou les femmes. D'autres encore sont complètement absentes – les troupes coloniales ou le fermier bengali. Par ces surreprésentations et ces sous-représentations, la fiction révèle des choix de l'imaginaire collectif. De fait, ces différentes victimes sont mises en concurrence les unes avec les autres.

Néanmoins, ces choix de représentation sont très différents d'un pays à l'autre et – surtout – d'une époque à une autre. Les longs-métrages sur la Seconde Guerre mondiale n'ont évidemment pas un discours semblable en fonction de l'époque à laquelle ils ont été conçus. Des films comme *Sabotage à Berlin* (*Desperate Journey*, Raoul Walsh, 1942, USA), *Croix de Fer* (*Croff of Iron*, Sam Peckinpah, 1977, RU/Allemagne) ou *Fury* (David Ayer, 2014, USA) n'ont pas la même portée et visent à une inscription victimaire complètement différente, bien qu'ils racontent tous les trois l'avancée des troupes alliées en Allemagne à la fin de la guerre. Leurs contextes de production cinématographique, politique ou historique ne sont pas comparables. Réalisé pendant la Seconde Guerre mondiale alors que les États-Unis viennent à peine de déclarer la guerre à l'Allemagne nazie, le film de Raoul Walsh à une dimension propagandiste sur le conflit encore en cours, ne donnant qu'aux personnages d'Anglo-Saxons le statut de victime. De son côté, le film germano-britannique de Peckinpah détonne dans le genre stéréotypé et souvent patriotique du film de guerre en racontant la Seconde Guerre mondiale du point de vue de soldats de la Wehrmacht. Enfin, l'américain *Fury* se montre moins manichéen quant à la catégorisation victimaire de ses protagonistes. Tout en faisant de soldats américains les héros de son récit, le film attribue à de nombreuses reprises le statut de victime

à des personnages allemands, qu'ils soient civils ou militaires, hommes ou femmes – malgré le point de vue américain du film¹⁸.

Ce contexte historique de la production comme de la diffusion des films est primordial pour mieux saisir le sens de ces représentations. Pour cette recherche, on a choisi la période de l'immédiat après-guerre, de la Libération de la France en 1944 jusqu'à la fin de l'année 1950. La date de 1944 semble légitime : la Libération, la fin de la guerre en France et le début de la réappropriation des écrans de cinéma français par cette « profession qui n'a pas trahi¹⁹ » – notamment avec la projection dès le mois d'août de cette « œuvre symbole de la liberté reconquise [qu'est] *La Libération de Paris* (1944, FR)²⁰ ». La date de 1950 a d'abord un aspect symbolique. L'année 1950 marque par son millésime la fin d'une époque, celle des années 1940, et le début d'une autre, les années 1950, tout en marquant le début de la seconde moitié de ce XX^e siècle qui, sur de nombreux aspects, a été calamiteux : deux guerres mondiales, deux génocides, de multiples crises, etc. Une fois passée la décennie sanglante des années 1940, autant à cause de la guerre que par des souffrances qu'elle a laissées après la fin des combats, 1950 sonne comme une page qui se tourne. Justement, nombreux sont les historiens qui partent du principe d'un virage effectué par la France, l'Europe et le monde aux alentours de 1950. Citons, entre autres, Marc Nouschi²¹, Keith Lowe²² ou Peter Novick²³. Ce virage est autant symbolique qu'historique. Keith Lowe, décrivant avec force la barbarie qui perdure encore partout en Europe après la guerre, conclut ainsi son imposant ouvrage *L'Europe Barbare, 1945-1950* en disant que :

La vision traditionnelle selon laquelle la guerre [en Europe] s'est terminée quand l'Allemagne a capitulé en mai 1945 est complètement erronée : cette capitulation ne mit un terme qu'à un aspect de la lutte. Les autres conflits connexes autour de question touchant à la « race », à la nationalité et à la politique continuèrent durant des semaines, des mois et parfois des années²⁴.

Répondant à ce qu'il annonçait au début de son ouvrage, à savoir « soutenir [la] thèse qu'il s'agissait [...] en réalité des derniers spasmes de la Deuxième Guerre mondiale – et, dans

¹⁸ Entre autres : on y voit le personnage principal (interprété par Brad Pitt, également coproducteur du film) abattre de sang-froid un prisonnier allemand parce qu'il ne peut pas s'en préoccuper. Plus tard, sa troupe d'hommes envahit l'appartement à demi détruit d'une mère allemande et sa fille, et elles manquent de se faire violer par trois d'entre eux. Dans aucune de ces scènes, le film ne semble se montrer complaisant ou compréhensif vis-à-vis de l'attitude des militaires américains.

¹⁹ Louis Daquin, cite par Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 19.

²⁰ Sylvie Lindeperg, *Ibid.*, p. 19.

²¹ Marc Nouschi, *Bilan de la Seconde Guerre mondiale, l'après-guerre : 1945-1950*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

²² Keith Lowe, *L'Europe barbare, 1945-1950*, Éditions Perrin, Paris, 2013 pour la traduction française.

²³ Peter Novick, *L'Épuration française, 1944-1949*, Éditions Balland, Paris, 1985 pour l'édition française.

²⁴ Keith Lowe, *Op. cit.*, p. 405.

bien des cas, du trait d'union avec le début de la Guerre froide²⁵ », Lowe s'attache donc à décrire une Europe encore à feu et à sang durant les cinq années qui suivirent la fin du conflit.

Marc Nouschi se montre lui plus optimiste. Il dépeint le monde de 1950 avec des tons moins sombres, « entre continuité et rupture ». Il met notamment l'accent sur « l'achèvement de la reconstruction [où] cinq années après la fin de la guerre, les belligérants ont effacé les stigmates du conflit ». À l'Ouest du moins, « les gouvernements tentent de répondre à l'aspiration aux changements manifestée par les électeurs » et « les crises du passé avec leur effondrement brutal de la production [laissent] la place à de simples récessions ». Plus loin, il explique que « du côté de la demande, la consommation se développe grâce au plein emploi né de la reconstruction et d'une politique de salaires élevés » en insistant sur le fait que « le *baby-boom* augmente la propension à consommer [et] l'*American Way of Life* se diffuse à l'ensemble de la communauté atlantique ». Ainsi, pour lui, « tous les fondements des Trente Glorieuses sont donc posés dans l'immédiat après-guerre [où s'ensuivra] l'une des phases les plus brillantes de l'histoire économique occidentale²⁶ ».

Qu'importe la couleur avec laquelle on veut peindre cette période, elle reste nouvelle. C'est l'ère de la Guerre froide, avec notamment dès 1950 le début de la Guerre de Corée, la signature à Moscou d'un traité sino-soviétique, ou le début d'une course aux armements entre ces deux nouvelles puissances mondiales que sont désormais l'U.R.S.S. et les États-Unis. En Europe pourtant, malgré son implication dans l'affrontement américano-soviétique et l'effritement des empires coloniaux, on peut voir le début d'un courant paneuropéen :

Contre l'Europe hitlérienne, réalisée par la force et au mépris de l'homme, un certain nombre d'hommes issus de la mouvance socialiste, social-démocrate, chrétienne-démocrate, se lèvent et rédigent les textes fondateurs de l'aventure européenne. Tous expriment leur aversion pour le nationalisme, facteur d'affrontement, tous plaident pour la formation d'une Europe reposant sur des liens transnationaux ou même fédéraux²⁷.

Si cette mouvance émerge dès 1946, elle atteint son paroxysme en 1950 par ce que Nouschi appelle « le coup de théâtre du 9 mai 1950 » :

Le 9 mai 1950, dans le salon de l'Horloge du Quai d'Orsay, Robert Schuman, ministre des Affaires étrangères, fait, à la surprise générale, sa fameuse déclaration dans laquelle il propose de placer les productions de charbon et d'acier françaises et allemandes sous la tutelle d'une Haute Autorité. Immédiatement, la déclaration est amplifiée par la « société des Européens »²⁸.

²⁵ Keith Lowe, *Op. cit.*, p. 18.

²⁶ Marc Nouschi, *Op. cit.*, p. 61-62.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

La proposition d'un accord franco-allemand, très vite « européenisé », à peine cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, est un symbole fort qui se concrétisera un an plus tard, le 18 avril 1951, avec la signature par la France, la R.F.A., l'Italie, la Belgique, le Luxembourg et les Pays-Bas du traité de Paris, créant pour cinquante ans la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier (CECA).

Mais si on s'attache à l'importance de l'année 1950 à l'échelle de la France, l'aspect symbolique de cette date demeure aussi forte. Malgré les valse gouvernementales de la IV^e République entre 1946 à 1958, cette date charnière reste pertinente. Si elle débute dès mars 1949, la campagne d'amnistie des crimes de l'Occupation, soutenue par le MRP (Mouvement Républicain Populaire, dirigé par Charles Bidault et Robert Schuman) et quelques éléments du RPF (Rassemblement du Peuple Français, dirigé par Charles de Gaulle), prend toute sa force en 1950, avec notamment le 9 novembre le dépôt d'amendement Terrenoire demandant la libération de Pétain²⁹ – moins d'un an avant sa mort, le 23 juillet 1951 – et la promulgation de la première loi d'amnistie des délits liés à l'Occupation³⁰ aux premiers jours de 1951.

1950 marque aussi un changement dans le domaine cinématographique. On ne citera ici qu'à titre d'exemples les signatures d'accords franco-espagnols en 1950 ou franco-allemands en 1951, concernant notamment des projets de coproductions binationales et qui répondent en partie au même désir d'ouverture européenne. Mais, sur les écrans de cinéma français, le véritable changement de la nouvelle décennie qui s'ouvre se trouve dans les films et leur réception publique. Si, comme le souligne Sylvie Lindeperg dans *Les Écrans de l'ombre*, les salles françaises sont submergées de films traitant de la Seconde Guerre mondiale dès 1944, on peut en constater en 1950-1951 le premier ralentissement de ces productions. Ainsi, la période de 1944 à 1950 est particulière à tous les niveaux. Elle semble faite d'années-tampon entre deux périodes bien différentes : trop sombres pour ressembler à celles qui les suivent, mais toujours moins dramatiques que celles qui ont vu se dérouler la guerre.

Statistiques et méthodologie

De cette première époque d'après-guerre, avec ses troubles politiques, sociaux et culturelles, ressort une première vision de la Seconde Guerre mondiale et de ses victimes. Plus haut, on abordait l'influence qu'ont pu avoir *Nuit et brouillard* (1956) ou *Shoah* (1985) sur

²⁹ Au sujet de la réhabilitation du Maréchal Philippe Pétain, voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, *Op. cit.*

³⁰ Loi n°51-18 du 5 janvier 1951 portant amnistie.

notre conception de l'Histoire. Emmanuel Finkiel, François Azouvi ou Sylvie Rollet débattaient de la perception changeante de la déportation et de l'extermination des Juifs d'Europe en fonction des films et de leur époque. Il faut aussi interroger la nature même de ces représentations. Les fictions sur la Seconde Guerre mondiale ont-elles toujours eu conscience de l'ampleur des victimes ? Les ont-elles toujours traitées de la même manière ? La réponse est évidemment négative. Si *Nuit et brouillard* et *Shoah* sont si importants, c'est justement parce qu'ils rendent visibles des figures de victimes qui, jusque-là, l'étaient très peu. Le film de Resnais ne sort qu'en 1956 – sans aborder frontalement la question du génocide³¹ – et *Shoah* sort quarante ans après la libération des camps de concentration. Qu'en est-il de la représentation de ces faits dans l'immédiat après-guerre ? Ce sujet, si important aujourd'hui, était traité tout à fait différemment au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Et on peut parier qu'il en va de même pour toutes les victimes.

Dans ce rapport entre les faits et leur représentation, se développe donc une notion d'acceptabilité. Hormis les progrès techniques, un film comme *Il faut sauver le soldat Ryan* se distingue aussi par le discours qu'il tient sur le débarquement par rapport aux films réalisés à une époque antérieure. La violence du film de Spielberg aurait été tout à fait inimaginable dans les années 1940 ou 1950. Certains sujets vont plus facilement se retrouver sur le devant de la scène tandis que d'autres – le génocide des Juifs d'Europe en particulier – sont à l'époque complètement occultés. Ici réside toute la complexité de cette concurrence des victimes : nous essaierons de comprendre quels types de victimes s'avèrent acceptables et quels autres types ne le sont pas.

Sur l'ensemble des films sur la Seconde Guerre mondiale sortant sur les écrans français entre 1944 et 1945, nous avons identifié en premier lieu les victimes représentées. Dans la première partie de cette étude, nous proposons un corpus exhaustif de ces films, constitué à partir des trois hors-série de *La Revue du Cinéma : La Saison cinématographique 1945/1947* (hors-série numéro XXVII), *La Saison cinématographique 1948/1949* (hors-série numéro XXX) et *La Saison cinématographique 1950/1951* (hors-série numéro XXXII). Tous les films sortis sur les écrans français entre 1944 et 1950 sont présentés avec un générique et un synopsis, ce qui nous a permis de dresser une liste complète des longs-métrages sur la Seconde Guerre mondiale. Notre recherche s'intéresse aux représentations du point de vue socioculturel plutôt

³¹ À ce sujet, lire Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », un film dans l'Histoire, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007 – où l'autrice offre un éclairage important sur la conception du film de Resnais, notamment à propos du rapport qu'il existe à l'époque entre le sujet de la déportation et du génocide des Juifs d'Europe.

qu'esthétique, elle a donc été complétée avec le box-office grâce aux données recensées par Simon Simsi dans *Ciné-passion : le guide chiffré du cinéma en France*³². Enfin, l'étude des films et de leur synopsis a permis de composer un répertoire des victimes, d'abord en deux catégories principales (les victimes combattantes et les victimes non-combattantes), elles-mêmes divisés en plusieurs sous-catégories. Ainsi, nous avons construit un tableau de l'ensemble des films avec différentes entrées : titre de film (français et original), réalisateur, pays d'origine, date de production, date de sortie en France, entrées au box-office français, catégorie et sous-catégorie de victime³³. Ce tableau est une part importante des recherches préliminaires, à l'aide duquel nous avons mis en place toute une série de statistiques sur lesquelles se basent nos analyses. Dans un premier temps, ces statistiques permettent de dessiner le paysage des films sur la Seconde Guerre mondiale. Puis, elles sont développées sous des axes spécifiques : par année, par nationalité, par niveau de box-office et enfin par catégorie de victimes. Malgré leur aspect austère, ces chiffres, ces tableaux, ces courbes et ces graphiques permettent de visualiser les spécificités du cinéma sur la Seconde Guerre mondiale à la Libération³⁴.

En revanche, les analyses filmiques ne portent que sur un échantillon réduit mais représentatif de films, en fonction de leur nationalité et de leur plus ou moins de succès. On a fait l'hypothèse que dans la majorité des cas, le succès public correspond à des représentations consensuelles et/ou acceptables par le public, alors ceux qui subissent des échecs au box-office posent problème au public, pour des raisons à déterminer.

L'instrument principal d'analyse du corpus est l'analyse filmique. Que l'attention soit portée sur un ensemble de productions, un film en particulier ou une scène précise, la manière dont sont représentées les différentes figures de victimes est appréhendée avant tout par cet exercice. Ces analyses offriront différentes lectures ou interprétations, qu'elles relèvent d'une approche interne – le scénario, la mise en scène, le jeu des acteurs, le cadrage, l'éclairage, l'optique, le travail sonore ou le montage – ou d'une approche externe – la nationalité, le genre cinématographique, la réception, tout en considérant « l'entrelacs de pratiques artistiques, industrielles et sociales³⁵ » du contexte de production. On a pu mettre en évidence des

³² Simon Simsi, *Ciné-passion : le guide chiffré du cinéma en France*, Éditions Dixit, Paris, 2012 pour la présente édition.

³³ Ce tableau est reproduit dans les annexes.

³⁴ Ces statistiques sont reproduites en annexes.

³⁵ Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, Nathan, Paris, 2002.

réurrences « symptomatiques », qu'on peut considérer comme des motifs cinématographiques, narratifs ou historiques, propres à la période.

Au-delà des méthodes de l'analyse filmique, proposés entre autres chez Jullier³⁶, Jacques Aumont et Michel Marie³⁷ ou encore Anne-Goliot-Lété et Francis Vanoye³⁸, on s'est penché plus précisément sur l'analyse des personnages de victimes, en prenant en compte leur âge, leur sexe, leur nationalité, leur origine, leur ethnicité ou leur appartenance religieuse, mais aussi leur importance narrative et leur entourage (familial, social et/ou professionnel). On s'est appuyé sur des ouvrages d'écriture scénaristique, comme ceux de Francis Vanoye³⁹ ou Michel Chion⁴⁰, mais aussi sur des manuels plus didactiques comme ceux de Linda Seger⁴¹ ou Mark Travis⁴². Mais surtout, c'est *Le Récit audiovisuel* de Pierre Beylot⁴³ qui fut le plus utile, notamment lorsque son auteur réfléchit sur la construction du personnage et sur l'identification du spectateur⁴⁴. A partir de ces analyses des films et des personnages, nous explorons l'hypothèse d'un rapport entre l'univers de la fiction et la réalité sociale du public, à travers l'acceptation (ou non) des différentes propositions qui lui sont offertes.

Nous avons accordé une attention particulière à l'étude des réceptions contemporaines. À partir des chiffres du box-office français rassemblés par Simon Simsi dans *Ciné-passion* – en prenant en compte le fait qu'il s'agit des entrées cumulées jusqu'en 2011 –, nous n'avons pas réduit l'adhésion du public, quel qu'il soit, au nombre d'entrées. Partant du principe qu'un spectateur ou une spectatrice n'approuve ou ne consent par forcément à un discours par le simple fait d'assister à une séance de cinéma, nous avons cherché des traces des diverses réactions du public, d'abord à travers la réception critique dans la presse spécialisée où peuvent s'exprimer l'analyste, le critique, le philosophe, la personnalité intellectuelle publique, le politique voir l'historien – mais aussi à travers la réception critique dans la presse généraliste, « sérieuse » ou populaire, enfin à travers les rubriques de courrier des lecteurs où le spectateur ou la spectatrice ordinaire, cinéphile averti ou non, peut donner son avis ou son sentiment à la

³⁶ Laurent Jullier, *Op. cit.*

³⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse de films*, Nathan, Paris, 2000.

³⁸ Anne-Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992.

³⁹ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1991.

⁴⁰ Michel Chion, *Écrire un scénario*, Éditions Cahiers du Cinéma / I.N.A., Paris, 1985.

⁴¹ Linda Seger, *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*, Éditions Dixit, Paris, 2005 et Linda Seger (et la participation d'Édouard Blanchot), *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Éditions Dixit, Paris, 2006.

⁴² Mark Travis, *La Mise en scène*, Éditions Dixit, Paris, 2005.

⁴³ Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, Éditions Armand Colin, Paris, 2005.

⁴⁴ En annexe se trouvent les matrices de deux tableaux conçus pour cette étude : un premier aidant à l'analyse des films, le second pour l'analyse des personnages.

vision d'un film – ou échanger avec le responsable de la rubrique et/ou avec les autres courriéristes. Ces traces de la réception sont plus éclairantes que de simples chiffres.

Il sera aussi question du contexte politique, social et culturel de l'époque. Par exemple, lorsqu'il introduit le concept d'un « syndrome de Vichy », l'historien Henry Rousso insiste sur la construction d'une histoire parallèle à celle de Vichy, « celle de son souvenir [...], de sa rémanence, de son devenir, après 1944 » :

Un peu comme l'inconscient dans la théorie freudienne, la mémoire dite « collective » existe d'abord dans ses *manifestations*, dans ce par quoi elle donne à voir, explicitement ou implicitement. Le syndrome de Vichy est l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements⁴⁵.

Pour l'historien, le cinéma joue un rôle important dans ce qui relève de la transmission du souvenir historique. Mais il insiste aussi sur l'influence réciproque que peuvent avoir les films – et leurs réceptions – et le contexte politique et social du pays à l'époque où ils sont diffusés. On devra alors se montrer rigoureux pour restituer le contexte de production et de réception des films dans le climat social, politique et culturel de la France entre 1944 et 1950⁴⁶. Le contexte de ces « vecteurs du souvenir » que sont les films aidera à mieux analyser la « mémoire nationale, celle qui s'inscrit dans un patrimoine commun, se forme après réception de multiples signaux⁴⁷ ».

Lorsque l'on parle de la production, de la diffusion, de la réception des films, on ne peut pas passer sous silence tout ce qui a trait aux acteurs/trices, l'importance des stars à l'affiche et leur influence dans la réception des films. Nous avons examiné le rapport entre cet univers cinématographique et la réalité française, notamment par l'étude de la *persona* de ces têtes d'affiche – en nous appuyant entre autres sur les concepts pionniers de Richard Dyer⁴⁸. On a dressé une biographie de certains comédiens, relative à leurs activités pendant la guerre et de leur place dans le contexte du retour à la paix, tout ce qui peut expliquer l'adhésion ou le rejet de telle ou telle acteur/trice en fonction de l'image qu'en ont les spectateurs à la Libération, ou de l'utilisation de leur image dans les films. Pourquoi, par exemple, dans les productions françaises, Paul Bernard joue-t-il régulièrement les « collabos », Jo Dest ou Howard Vernon les

⁴⁵ Henry Rousso, *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ Pour un autre exemple, lire à ce sujet l'étude que fait François Azouvi de la différence de lecture et de réception du *Dictateur* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940, USA), entre sa sortie initiale en 1945 et sa ressortie en 1958 (François Azouvi, *Op. cit.*).

⁴⁷ Henry Rousso, *Op. cit.*, p. 251.

⁴⁸ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004.

nazis ou encore pourquoi Jany Holt, malgré sa Croix de Guerre et son titre de « Soldat de la France Combattante », joue-t-elle une garce manipulatrice hitlérienne ?⁴⁹

Ce traitement-ci peut être révélateur d'une certaine misogynie du cinéma de l'époque, tout comme l'est l'exclusion des femmes de certaines catégories de victimes. On s'efforcera donc d'étudier aussi les représentations des rapports sociaux de sexe, en mettant en évidence l'exclusion des femmes qui prévaut le plus souvent. Pour cela, nous avons utilisé l'ouvrage co-signé par Noël Burch et Geneviève Sellier *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, où les auteurs tentent de :

Repérer et comprendre l'enjeu des représentations, en général conflictuelles et contradictoires, des rapports sociaux de sexe à une époque donnée, d'autant plus que dans un pays comme la France, à l'époque [qu'ils étudient], la place du spectateur est résolument masculine, en ce sens que la très grande majorité des femmes jusqu'en 1968 avait intériorisé les valeurs patriarcales, avec les connotations laïques et libertines propres à notre pays⁵⁰.

Leur éclairage sur les représentations du conflit à la Libération est d'une importance capitale, notamment sur l'idée de la « reconquête d'une identité masculine positive⁵¹ ». On examinera cette réappropriation masculine de l'histoire, notamment par le biais de la quête d'une virilité amputée en France suite à la défaite de 1940. Par exemple, on peut avancer que les films « de guerre » servent de véhicule privilégié pour une redéfinition de la virilité. Ils permettent entre autres l'exaltation de la force physique – sous la forme d'une rivalité, qu'elle se manifeste entre soldats du même camp ou face à l'ennemi –, la glorification individuelle et collective par l'héroïsme et la bravoure au combat, ou encore une certaine vision de la puissance sexuelle en proposant presque uniquement des femmes « de papier » (les fiancées en photo) ou de passage (l'autochtone « attrapée ») –, des concepts entre autres théorisés par Fabrice Virgili⁵², Jean-Jacques Courtine⁵³ ou Alain Brossat⁵⁴. Aussi, par comparaison avec d'autres genres cinématographiques et en regardant aussi du côté des productions étrangères, on tentera aussi d'analyser les figures de victime au prisme du genre dans ces réécritures historiques patriarcales et/ou virilistes.

⁴⁹ En annexe se trouvent toute une série de tableau où sont inscrits les différentes têtes d'affiche des films – distinguant les comédiens des comédiennes, les interprètes représentés sur l'affiche ou les noms écrits de toutes lettres.

⁵⁰ Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Éditions Nathan, Paris, 1996, p.11-12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 222.

⁵² Fabrice Virgili, *La France "virile" – Des femmes tondues à la Libération*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2000.

⁵³ Jean-Jacques Courtine (sous la direction de), *Histoire de la virilité, Tome 3 : La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle*, Éditions du Seuil, collection « L'Univers historique », Paris, 2011.

⁵⁴ Alain Brossat, *Les Tondues, un carnaval moche*, Éditions Manya, Levallois-Perret, 1922.

Une mise en garde, cependant : à partir de ces analyses, on tentera de formuler des hypothèses prudentes. Le parti pris ici est comparable à celui de Shlomo Sand dans son *XX^e siècle à l'écran*. Comme lui, on s'efforcera donc :

de cerner et d'identifier parmi les composants idéologies ceux qui [apparaissent] comme dominants ; c'est-à-dire ceux, peut-on penser, qui ont pu être le plus facilement assimilés par la plupart des spectateurs. Ces composants peuvent avoir été imprimés dans le récit de l'action, dans une partie des dialogues, dans la représentation par l'image, dans le montage, voire dans la musique d'accompagnement ; quoi qu'il en soit, il convient de garder présenter à l'esprit les limites de cette recherche qui comporte nécessairement une part d'arbitraire. Il est impossible, dans cette problématique importante, de vérifier des hypothèses et des appréciations à l'aide de sondages d'opinion, alors inexistantes. Les réactions des critiques de cinéma ou les données dont nous disposons sur le nombre de spectateurs qui remplirent les salles peuvent certes donner une indication sur le niveau de popularité d'un film, mais elles ne nous permettent pas de déterminer en toute certitude comment les œuvres subsistent dans la conscience du public⁵⁵.

La concurrence des victimes

Pour analyser la construction de l'imaginaire collectif qui se met en place dès la Libération en 1944, plusieurs plans étaient possibles, selon les axes choisis. Celui qui parut le plus pertinent pour montrer l'existence d'une mémoire collective se base sur les typologies de victimes existantes durant la période. Durant cet immédiat après-guerre, la France et l'Europe peinent à se relever, mais les populations cherchent réconfort et motivation pour aller de l'avant. Pour l'historien Keith Lowe :

Malgré toutes les destructions infligées aux existences des individus et à leur environnement matériel, la fin de la guerre fut aussi porteuse d'un fort élan d'optimisme. En mai 1945, les peuples d'Europe découvrirent autour d'eux d'amples motifs de fierté [...].

Les années de l'après-guerre virent une explosion d'activité et d'idéalisme à tous les niveaux de la société. L'art, la musique et la littérature s'épanouirent à nouveau, et des centaines de journaux et de revues se créèrent d'un bout à l'autre du continent [...] Des dizaines de mouvements politiques et de partis virent le jour, dont certains finiraient par dominer la pensée politique du demi-siècle à venir.

Ces évolutions auraient été impossibles si la population de l'Europe avait été la proie exclusive de la démoralisation, de l'épuisement et de la corruption : l'espoir comptait au moins autant que les aspects plus sombres dans le climat de l'après-guerre. Ce fut l'espoir qui revitalisa le continent et lui permit de se redresser⁵⁶.

On fera l'hypothèse que cet espoir, nombre d'Européens l'ont trouvé notamment au cinéma, en allant voir des films qui répondaient à leur « demande insatiable de récits du conflit ». Pour cicatiser, tout particulièrement durant ces années de reconstruction matérielle, sociale et politique, les spectateurs et les spectatrices vont chercher à s'approprier des images

⁵⁵ Shlomo Sand, *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ Keith Lowe, *Op. cit.*, p. 78-79.

plus ou moins fantasmées du passé immédiat. Les œuvres qui en proposent, et tout particulièrement les films de fiction, sont alors à voir comme le pansement utile à la « reconstruction des identités », qu'elles soient individuelles ou collectives⁵⁷. Etant donné l'importance de cette fonction consolatrice des représentations, nous avons accordé une attention privilégiée aux figures les plus consensuelles, mais aussi aux figures témoignant d'un dissensus.

La première partie, en quatre chapitres, sert d'abord à établir le contexte de diffusion des films dans la France de l'après-guerre. Elle s'appuie sur l'ensemble des films recensés traitant de la Seconde Guerre mondiale (soit 302 films). Cette partie, essentiellement basée sur des statistiques, fait un état des lieux de la production plurinationale proposée sur les écrans français. A partir de quoi, est proposé un inventaire des différents types de victimes ainsi que les hypothèses relatives à leur réception. Les différentes catégories de victimes combattantes et non-combattantes y sont donc définies, ainsi qu'un corpus plus retreint de 29 films pour des analyses plus poussées.

Une deuxième partie traite exclusivement des films abordant les victimes combattantes (217 films). Un premier chapitre est consacré aux victimes des films de guerre, à savoir les militaires qui se battent au front (56 films). Le second aborde ces mêmes militaires, mais uniquement lorsqu'ils se trouvent loin des combats (68 films). Le troisième chapitre traite des combattants de l'ombre, qui s'illustrent dans un genre nouveau à l'époque : le film de résistance (44 films). Enfin, un dernier chapitre analyse tous les autres types de victimes combattantes, en particulier l'espion infiltré (49 films).

Enfin, la troisième et dernière partie traite des films sur les victimes non-combattantes (85 films). Le premier chapitre porte sur les civils des pays occupés, vivant sous le joug de l'ennemi (19 films) ; dans le deuxième chapitre, les civils des pays non-occupés ou libérés (30 films) ; enfin, dans les quatre chapitres suivants, d'autres victimes plus spécifiques et plus rares sont étudiées : les prisonniers et les déportés (9 films), les prisonniers de retour (9 films), les Juifs et les victimes de l'antisémitisme (9 films) et enfin les enfants (9 films).

⁵⁷ Keith Lowe, *Op. cit.*

Partie I

**LA SECONDE GUERRE MONDIALE SUR LES ÉCRANS
FRANÇAIS**

1. Maintenant, sur vos écrans – les propositions faites au cinéma

Dans les salles obscures

Pour une multitude de raisons, véritables ou fantaisistes, la Libération en France peut souvent se voir avec un nombre de clichés édulcorés : *Marseillaise*, liesse collective, drapeaux sortis des placards, défilés acclamés, baisers d'inconnus, tablettes de chocolats et autres Lucky Strike. On imagine que très bien la joie de la délivrance de l'Occupation nazie et ces Français qui peuvent à nouveau jouir des libertés retrouvées. La guerre n'est pas encore finie – il faudra attendre près d'une année – qu'on les imagine déjà à rêver de nouvelles ères politiques, sociales ou culturelles, une fois passée l'euphorie des défilés... Pourtant, dans les faits, rien n'est encore acté. Malgré les discours de paix se faisant entendre de toutes parts, ce nouvel ordre mondial si désiré ne se fera pas sans mal. La France et l'Europe mettront des années à panser tant bien que mal les séquelles visibles et invisibles de la Seconde Guerre mondiale – certaines ont encore des répercussions aujourd'hui – et à peine cette guerre terminée qu'il faut se préparer à la suivante, menaçante et Froide. Penser ainsi à la Libération, c'est aussi trop vite oublier les séquelles mentales, physiques, matérielles ou économiques de la guerre. La renaissance de la France et de l'Europe à partir de 1945 ne se fera pas sans heurts, voire sans dommage. Dans l'Hexagone après la Libération, c'est à une véritable valse politicienne que l'on assiste malgré une unité affichée des groupes politiques issus des réseaux de Résistance à la Libération. Les différents gouvernements de la nouvelle IV^e République ne tiennent pas ou très peu. Dévasté par la guerre, des bombardements aux sabotages, le pays est à reconstruire et les caisses sont vides. Hors de l'Hexagone, la décolonisation qui se met progressivement en marche préoccupe, tout comme la Guerre d'Indochine. Le franc est dévalué. Cinq millions de Français sont sans-abri. Le rationnement est maintenu jusqu'en 1949. Les Français redescendent de nombreuses fois dans la rue, mais pour d'autres manifestations, moins joyeuses, en grève. On ne vit pas de cigarettes et de chocolat...

Malgré cela, durant cette période trouble, le pays arrive néanmoins à se relever. Des plans d'aides nationaux et internationaux sont mis en place. Les infrastructures sont remises en état de marche, la production est relancée, la reconstruction est en route, malgré l'instabilité gouvernementale de l'époque. On innove dans de nombreux domaines, de l'urbanisme avec Le Corbusier à la physique, avec la création d'une pile atomique. Mais surtout, c'est bien dans le domaine culturel que l'épanouissement semble le plus à son comble. En musique, en peinture,

au théâtre, en littérature, c'est à un renouveau que l'on assiste, souvent en rupture avec les années d'Occupation et de guerre. Et le cinéma n'est incontestablement pas en reste avec une production et une distribution cinématographique enfin libre d'une quelconque mainmise nazie et/ou vichyste. Dès la Libération de l'été 1944, les écrans des cinémas français sont de nouveau envahis de ces autres productions nationales et internationales prohibées durant l'Occupation. À Hollywood, ce sont des centaines voire des milliers de films qui sont en stocks, et les productions des années 1940-1944 gelées pendant la guerre vont venir à leur tour défiler en nombre dans les salles françaises délabrées. Dans des proportions certes moins importantes, ce sont aussi les films des autres pays, souvent alliés, qu'on va pouvoir aller voir au cinéma, qu'ils soient britanniques ou soviétiques – voire même italiens. Et la production nationale n'est pas en reste. Parce qu'il a « les mains pures » et que sa profession « n'a pas trahi⁵⁸ », le cinéma français reprend très vite ses droits, comme l'écrit Daniel Sauvaget dans *La Revue du Cinéma* :

Le 19 août 1944, à Paris, le Comité de libération⁵⁹ [du cinéma français] occupe les locaux du COIC (Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, créé par le gouvernement de Vichy). Simultanément des commandos composés de techniciens occupent les organismes syndicaux, les bureaux des sociétés cinématographiques allemandes, les studios des Buttes-Chaumont, l'IDHEC (fondé quelques mois auparavant), des laboratoires. [...] C'est un des responsables les plus actifs de la Résistance en milieu cinématographique qui sera choisi par le ministre de l'Information du gouvernement provisoire pour prendre la tête de la direction générale du cinéma, futur CNC : Jean Painlevé⁶⁰.

C'est ce même Comité de libération du cinéma français qui dépêcha durant cet été 1944 André Zwoboda, Roger Mercanton, Jean Jay, Nicolas Hayer et Hervé Missir, caméras aux poings, filmer les combats qui se déroulent dans la capitale, donnant lieu par la suite au film *La Libération de Paris*, court-métrage documentaire considéré comme le premier film français d'après-guerre⁶¹.

À ce déferlement de films de tous horizons répond, dès 1944, la création ou le développement de nouveaux instruments, dans une certaine continuité de ce qui avait déjà été entrepris pendant la guerre. La première promotion de l'IDHEC, dont fait partie un certain Alain Resnais, date de 1944 ; la commission supérieure technique est créée en septembre 1945 et le Centre National de la Cinématographie voit le jour en octobre de l'année suivante ; la première

⁵⁸ Louis Daquin, « Le cinéma aux mains propres », *Les Lettres françaises*, n° 18, p. 3, cité par Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre, la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, Paris, 2001 pour la seconde édition, p. 27.

⁵⁹ Constitué au début de l'année 1944, présidé par Pierre Blanchar et lié au CNR, le Conseil national de la Résistance.

⁶⁰ Daniel Sauvaget, « R comme Résistance », *La Saison cinématographique 1945/1947*, *La Revue du Cinéma*, Hors-série XXVII, p. 168-169.

⁶¹ À ce sujet, voir Sylvie Lindeperg, *Ibid.*, Livre premier, première partie, chapitre I : Cinéastes de l'ombre.

édition du Festival international du film à lieu à Cannes en 1946... Les ciné-clubs se multiplient, tout comme les revues ou hebdomadaires spécifiques, comme *Cinémonde*, *Cinévie*, *Cinévue*, *Paris Cinéma* ou *L'Écran français*... Contre toute attente, compte tenu de la situation des ménages, la fréquentation des salles augmente.

Malgré la guerre, les Français n'avaient jamais cessé d'aller au cinéma. Entre 1940 et 1944, c'est environ 300 millions de spectateurs en moyenne annuelle, avec des nouveaux films, des nouveaux cinéastes, des nouveaux jeunes premiers et jeunes premières⁶². Mais à la Libération, comme le démontre Simon Simsi dans son ouvrage *Ciné-passion, le guide chiffré du cinéma en France*⁶³, la donne change : ce sont 360 millions de billets vendus en 1945, 370 millions en 1946, et c'est l'explosion en 1947, avec un record de 423 millions d'entrées. Et si lors des années suivantes la fréquentation baisse, elle restera néanmoins toujours supérieure à celle des années d'Occupation – 400 millions en 1948, 390 millions en 1949 et 370 millions en 1950. Cette nouvelle fréquentation est due à une hausse du nombre de films proposés aux spectateurs et spectatrices français : on recense 131 nouveaux films en 1945, 221 en 1946, 375 en 1947, 412 en 1948, 421 en 1949 et 401 en 1950. Le public français peut aller apprécier ces nouvelles productions nationales, comme *La Cage aux rossignols* (Jean Dréville, 1945, 5,0 millions d'entrées, FR), *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945, 4,7 millions d'entrées, FR), *La Symphonie pastorale* (Jean Delannoy, 1946, 6,3 millions d'entrées, FR), *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946, 3,7 millions d'entrées, FR), *Le Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947, 4,7 millions d'entrées, FR) ou encore *Clochemerle* (Pierre Chenal, 1948, 5,0 millions d'entrées, FR) ou *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949, 6,6 millions d'entrées, FR). Mais il a aussi désormais le droit de retourner voir ces films américains trop longtemps interdits – et qui ont eu l'air de lui manquer. Le 28 mai 1946, des accords concernant l'annulation de la dette française sont signés entre Léon Blum et James Byrnes, secrétaire d'État aux Affaires étrangères du gouvernement américain. Bien qu'étant secondaires, ces accords Blum-Byrnes impliquent des arrangements touchant à l'industrie cinématographique – dont est très proche James Byrnes aux États-Unis – comme l'explique le même Daniel Sauvaget, dans *La Revue du cinéma* :

Les États-Unis décidèrent d'abandonner tout droit sur ces dettes à concurrence de 2774 millions de dollars et ouvrirent (État et banques confondus) d'importants crédits, remboursables dans des conditions avantageuses. Mais en contrepartie, le gouvernement français renonçait définitivement à la pratique des contingents d'importation destinés à protéger les productions

⁶² À ce sujet, lire Delphine Chedaleux, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France 1940-1944)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016.

⁶³ Simon Simsi, *Ciné-passion, le guide chiffré du cinéma en France*, Éditions Dixit, Paris, 2012.

françaises. L'ouverture du marché français aux produits américains – et en particulier aux films américains, dont l'importation avait cessé pendant les années de guerre – était un objectif central, visant tous les pays européens⁶⁴.

Toutes les conventions passées concernant le nombre de films américains importés en France sont oubliées. Au lieu de définir un nombre maximum de films américains, on impose une exploitation minimum de films français. Les réactions ne se font pas attendre. Syndicats, producteurs, réalisateurs, acteurs et techniciens manifestent. Un Comité de Défense du cinéma français est mis en place et tente de fédérer les contestations. Les protestations perdurent tout au long de l'année 1947, où elles gagnent presque gain de cause avec la signature de nouveaux accords revisitant légèrement ceux de 1946. Quoiqu'il en soit, les spectatrices et les spectateurs français réservent un succès incroyable à beaucoup de ces films américains qui se sont fait malgré tout attendre : *Le Dictateur* (Charles Chaplin, 1940, 8,0 millions d'entrées en 1945, USA) ; les productions Disney comme *Pinocchio* (Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, 1940, 7,8 millions d'entrées en 1946, USA), *Fantasia* (réalisation collective, 1940, 4,3 millions d'entrées en 1946, USA), *Bambi* (David D. Hand, 1942, 10,6 millions d'entrées en 1948, USA) ou *Cendrillon* (Clyde Gerinimi, Wilfred Jackson et Hamilton Luske, 1950, 12,8 millions d'entrées en 1950, USA) ; mais ils peuvent aussi enfin aller voir *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939, 16,7 millions d'entrées en 1950), ce film longuement attendu (entre autre par les lecteurs des hebdomadaires de cinéma, à en croire le nombre de demandes à son sujet dans les différents courriers des lecteurs) et qui explosera le box-office de 1950⁶⁵. On peut aussi voir après Libération ces sagas, marquantes bien qu'elles n'ameutent pas autant de spectateurs, comme celle des *Tarzan* d'avec Johnny Weissmuller (cinq films entre 1944 et 1950), des *Zorro* (cinq films aussi) ou la série des *Deux nigauds...* d'Abbott et Costello, avec pas moins de quatorze films proposés durant ces années d'après-guerre. Ce cinéma américain se réinvente aussi, et si l'on peut revoir des westerns, des films d'espionnage ou à suspense, des comédies ou des *musical*, la fin des années quarante nous fait assister entre autres à des changements importants : un Chaplin enfin parlant, un Ford converti au social, un Welles plus qu'innovant, etc. C'est aussi l'émergence de ce que la presse française de l'époque appellera le film noir hollywoodien, ce « type spécifique de mélodrame masculin⁶⁶ », genre

⁶⁴ Daniel Sauvaget, « B comme Blum-Byrnes (Accords) », *La Saison cinématographique 1945/1947*, *Op. cit.* p. 27.

⁶⁵ Noël Simsolo, dans son article « A comme *Autant en emporte le vent* » rapporte une anecdote certes non-vérifiable mais amusante au sujet du film : « la légende voudrait que Charles de Gaulle ait vu ce film à Londres en 1942. Il aurait déclaré que les Français seraient libres quand ils pourraient apprécier *Autant en emporte le vent* ». Il aura donc fallu attendre 1950... (Noël Simsolo, « A comme *Autant en emporte le vent* », *La Saison cinématographique 1950/1951*, *La Revue du Cinéma*, Hors-série XXXII, p. 9.)

⁶⁶ Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre, 1946-1960*, Éditions Joseph K, Paris, 2014, p. 11.

cinématographique à part, entre film policier, pessimisme, critique sociale et ambiance sombre et humide.

Ailleurs, les succès des films d'autres nationalités étrangères sont plus rares, mais pas inexistants. Le cinéma britannique a le droit à quelques plébiscites, comme *Le Voleur de Bagdad* (Ludwig Berge, Michael Powell et Tim Whelan, 1940, 5,1 millions d'entrées en 1946, RU), *Le Livre de la jungle* (Zoltan Korda, 1942, 5,0 millions d'entrées en 1946, RU), *Le Troisième homme* (*The Third man*, Carol Reed, 1949, 5,6 millions d'entrées en 1949, RU) ou *Les Chaussons rouges* (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948, 2,8 millions d'entrées en 1949, RU), tout comme un certain cinéma italien, avec *Sept ans de malheur* (Carlo Borghesio, 1947, 3,4 millions d'entrées en 1948, It), *Riz amer* (Giuseppe De Santis, 1949, 3,1 millions d'entrées en 1949, It) ou encore *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948, 2,9 millions d'entrées en 1949, It)... Ici aussi, c'est une nouveauté, celle d'un « vrai-au-cinéma⁶⁷ », avec la naissance de ce qu'on appellera alors le néoréalisme italien, qui veut montrer le quotidien sans artifices, porté par des cinéastes comme Rossellini, De Sica ou De Santis. Et auquel le public français finit accroche également.

La guerre au cinéma

Les films proposés aux spectateurs et spectatrices de l'Hexagone ne pouvaient pas rester insensible aux événements historiques qui venaient de se dérouler. Malgré une volonté affichée de vouloir passer à autre chose, ce public découvre dans les films abordant le conflit une multitude de motifs de fierté, que les différents cinémas, comme les productions françaises ou italiennes, vont s'empresse d'illustrer dès 1945. Paradoxalement, le cinéma américain, avec sa distribution en décalage, proposera lui autant ces nouvelles productions que les innombrables films tournés pendant le conflit, les revêtant alors d'un statut d' « historique ». Dans ce qui est peut-être le seul chapitre un tant soit peu enthousiaste de son ouvrage sur *L'Europe barbare*, l'historien Keith Lowe écrit, à propos de ce qu'il appelle « le culte de l'héroïsme » :

Après la fin des hostilités, l'Europe semble avoir connu une demande insatiable de récits du conflit, en partie parce que les peuples avaient besoin de comprendre le sens de ce qu'ils venaient de traverser – mais le genre de récits qui émergeaient ne venaient pas combler que ces besoins-là. Les histoires les plus appréciées étaient celles qui témoignaient d'un héroïsme extrême, et elles naquirent par milliers partout sur le continent. Dans presque tous les cas, les héros étaient des hommes et des femmes dont les actes de bravoure ou les sacrifices finirent, du moins dans l'imaginaire populaire, par représenter le véritable état d'esprit de leurs compatriotes.

⁶⁷ Jacques Chevalier, *La Saison cinématographique 1945/1947*, Op. cit. p. 9.

Parallèlement, les maux de la guerre s'incarnaient dans le « méchants » de l'histoire, presque toujours des étrangers et généralement des Allemands. Ce contraste entre un mal d'origine étrangère et la noblesse patriotique revêtait une importance immense dans la reconstruction des identités nationales après la guerre, et ce fut l'un des principaux expédients auxquels les nations meurtries d'Europe choisirent de recourir afin de cicatriser leurs blessures⁶⁸.

Pour Lowe, ce besoin de fictions guerrières et de leurs héros aux lendemains de la guerre apparaît comme la volonté de se renvoyer à soi-même une image avantageuse, glorieuse ou du moins grandie et flatteuse. Ces récits oraux, littéraires ou cinématographiques endossent le rôle d'un miroir déformant qui renverrait à qui voudrait un reflet avantageux. Ils offrent, pour l'ensemble de ces peuples, un « stéréotype réconfortant⁶⁹ ». La Seconde Guerre mondiale va ainsi s'afficher un grand nombre de fois sur les écrans français, quel que soit l'histoire du conflit que puissent proposer ces nombreux témoignages fictionnels ou traductions cinématographiques.

Pour constituer le corpus de cette étude, nous nous sommes penchés sur les recensements des films réalisés par Simon Simsi dans *Ciné-passion*⁷⁰ et dans les trois numéros hors-série de *La Revue du cinéma* n° XXVII, XXX et XXXII – à savoir *La Saison cinématographique* 1945-1947, 1948-1949 et 1950-1951⁷¹ – et nous avons étudié les synopsis des 1 999 différents films sortis sur la période. On a ainsi composé un corpus large de 302 long-métrages abordant la Seconde Guerre mondiale entre la Libération et la fin de l'année 1950⁷² – et dressant un tableau éclectique des différentes victimes potentielles du conflit. À la lecture de celui-ci, il faut relever un certain nombre de faits importants :

- Sont uniquement considérés les fictions portant sur la guerre en elle-même, de près ou de loin, c'est-à-dire se déroulant toutes ou en partie en 1939 et 1945 ou dans l'immédiat après-guerre, à la Libération. On accepte également ces films se déroulant avant la Seconde Guerre mondiale mais dont les scénarios amènent les protagonistes à en subir les conséquences à venir. Ainsi, des films comme *J'avais cinq fils* (*The Fighting Sullivans*, Llyod Bacon, 1944, sorti le 5 septembre 1945, USA), *La Septième Croix* (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann, 1944, sorti le 21 juillet 1948, USA) ou *Untel père et fils* (Julien Duvivier, 1940, sorti le 17 octobre 1945, FR) seront considérés dans le corpus. Le premier raconte l'histoire des Sullivan, dont les cinq enfants que nous voyons grandir à l'image

⁶⁸ Keith Lowe, *L'Europe barbare, 1945-1950*, Éditions Perrin, Paris, 2012 pour la traduction française, p. 79.

⁶⁹ *Ibid.* p. 80.

⁷⁰ Simon Simsi, *Op. cit.*

⁷¹ *La Revue du cinéma*, *Op. cit.*

⁷² Pour voir l'intégralité de ces 302 films, voir le corpus total situé en annexe.

trouveront la mort ensemble à la fin du film dans le naufrage du croiseur Juneau, au large de Guadalcanal, dans lequel ils sont tous à bord⁷³. Le second parle de prisonniers politiques allemands, enfermés dès le milieu des années 1930 en Allemagne, avant le début de la guerre. *Untel père et fils*, achevé peu de temps avant la défaite française de 1940 et qui ne sortira qu'à la Libération, raconte l'histoire d'une autre famille, les Froment, face à la guerre mais abordant les trois conflits qui opposeront la France et l'Allemagne entre 1871 et 1940.

- On considérera *Ceux qui servent en mer* (*In which we serve*, Noel Coward et David Lean, 1942, RU) comme la toute première transposition fictionnelle de l'évènement projeté sur les écrans français à la libération – le vendredi 13 octobre 1944. Écrit, réalisé, produit, mise en musique et interprété par Noel Coward, cette fiction britannique raconte l'histoire du destroyer *HMS Torrin*, de sa construction à son naufrage sur un ton quasi-documentaire.
- La dernière fiction de la période est le film italien *Harem Nazi* (*Accidenti alla guerra*, Giorgio Simonelli, 1949, It) qui sort le 22 décembre 1950. Bien loin du ton du film de Coward et Lean, cette comédie « à l'italienne » met en scène un chansonnier amené à prendre l'uniforme nazi malgré lui et se retrouve coincé entre « de fort jolies femmes de pure race aryenne⁷⁴ » et un réseau de résistants.
- Si la période s'étale sur près de sept ans, de mi/fin 1944 à décembre 1950, on remarquera cependant que les années de production des films se répartissent plus largement. Dès la Libération ressortiront des films réalisés avant 1939.
- Le film américain *Le Signe de la croix* (*The Sign of the cross*, Cecil B. DeMille, 1932/1944, USA) est la production la plus ancienne, datant de 1932 et qui ne sortira en France que le 10 septembre 1947. Cependant, cette version est agrémentée d'un prologue « moderne » propagandiste réalisé par DeMille lui-même en 1944. Ainsi, son film sur les traques des chrétiens par les hommes de Néron après l'incendie de Rome devient l'illustration des souvenirs de deux aumôniers américains survolant le Colisée lors d'un raid de l'aviation en 1944.
- Des films de dix-huit nationalités différentes sont proposés au public français, dans des proportions bien différentes. L'Australie et la Norvège ne sont

⁷³ L'histoire vraie de la fratrie Sullivan dont s'inspire ce film est à l'origine de la décision prise par l'armée américaine de ne plus autoriser les membres d'une même famille à servir ensemble, dans le même bataillon ou le même bâtiment. Elle est aussi la source d'inspiration première de Steven Spielberg pour son film *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998).

⁷⁴ *La Revue du cinéma*, HS XXXII, Op. cit. p.87.

présentes qu'avec des productions binationales. Sortie le 5 septembre 1947, *La Route est ouverte* (*The Overlanders*, Harry Watt, 1946, RU/Australie) est un film coproduit par l'Australie et le Royaume-Uni, mais l'action de cette fiction, racontant le périple long de 2500 kilomètres à travers le Queensland de fermiers sauvant leur bétail de l'aviation japonaise, se déroulent néanmoins sur les terres australiennes. *La Bataille de l'eau lourde* (Titus Vibe Muller et Jean Dréville, 1947, FR/Norvège) est quant à lui une coproduction franco-norvégienne dont l'action se passe en Norvège, montrant les actions d'un groupe de résistants norvégiens réussissant à anéantir en 1943 l'usine qui distille ladite eau-lourde au profit des occupants allemands.

- Des productions venant des deux Allemagne, désormais la RFA et la RDA, sont présentes sur les écrans en France, mais dans des proportions différentes. Ainsi, quatre films sont issus des studios allemands de RFA, dont *Allemagne, année zéro* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948, It/All), co-production italienne, tandis que l'Allemagne de l'Est, en zone d'occupation soviétique, n'en présentera qu'un, *Les Assassins sont parmi nous* (*Die mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, 1946⁷⁵, All).
- Les plus gros succès sont *Le Bataillon du ciel* (Alexandre Esway, 1945, 8,6 millions d'entrées), *Le Dictateur* (8,2 millions d'entrées), *Mission Spéciale* (Maurice de Canonge, 1945, 6,8 millions d'entrées). Cependant, ces chiffres donnés par Simon Simsi sont à considérer avec précautions. Tout d'abord parce que *Le Bataillon du ciel* et *Mission spéciale* sont des films découpés en deux parties, sorties séparément chacune à plusieurs mois d'écart. En toute vraisemblance, le chiffre donné est celui des entrées additionnées des deux parties de chaque film. Enfin, parce que Simsi donne pour chacun des films le nombre d'entrées en France de la date de sortie d'origine au 30 juin 2011, considérant donc aussi les entrées cumulées de tous les ressorties. Ainsi, *Le Dictateur*, que l'on pourra considérer comme un « film de répertoire », a sûrement eu le droit en France à de plusieurs ressorties jusqu'en 2011, notamment dans les ciné-clubs ou lors de rétrospectives, engendrant de

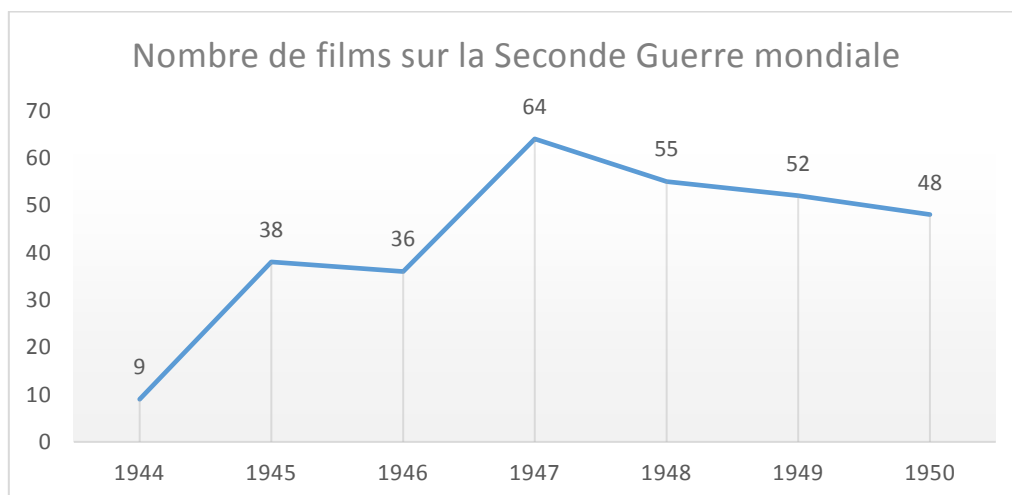
⁷⁵ Pour des raisons pratiques, on considérera ces productions sous la simple nationalité allemande, ne faisant donc pas de distinction entre les productions d'Allemagne de l'Ouest et d'Allemagne de l'Est. De plus, pour les mêmes raisons quant aux statistiques, *Allemagne, année zéro* sera désormais considéré comme une production italienne et non allemande, tout comme *La Route est ouverte* sera considéré comme étant une production britannique et *La Bataille de l'eau lourde* un film français.

nouvelles entrées. Il en va de même pour certains films considérés comme « de répertoire » ou « classiques », à l'image de *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945, 3,1 millions d'entrées, It), *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946, 2,5 millions d'entrées, It) ou encore *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, 3,5 millions d'entrées, USA), dont on considérera le box-office uniquement comme globalement représentatif. Certains films peuvent aussi avoir le droit à une ressortie sous un nouveau nom, comme *Aventure en Birmanie* (*Objective, Burma !*, Raoul Walsh, 1945, 2,6 millions d'entrées, USA) qui réapparaîtra sur les écrans français en 1963 sous le nom *Le Commando de l'enfer*.

- Enfin, on peut avancer que durant la période étudiée, c'est donc plus d'un film sur dix (15 % des 1 999 films) qui aborde la Seconde Guerre mondiale dans son récit.

À l'appui de ces mêmes sources, on peut dresser un tableau des propositions faites concernant la représentation de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans, ainsi que celles de ses victimes directes ou indirectes. En se penchant dans un premier temps sur les dates des sorties, on remarque en premier lieu que leur distribution n'est pas homogène.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage des films sur la 2GM	3%	13%	12%	21%	18%	17%	16%	100%
Nombre de films total annuel	38 (recensés)	131	221	375	412	421	401	1999
Pourcentage sur la production annuelle	±24%	±30%	±16%	±17%	±13%	±12%	±12%	±15%



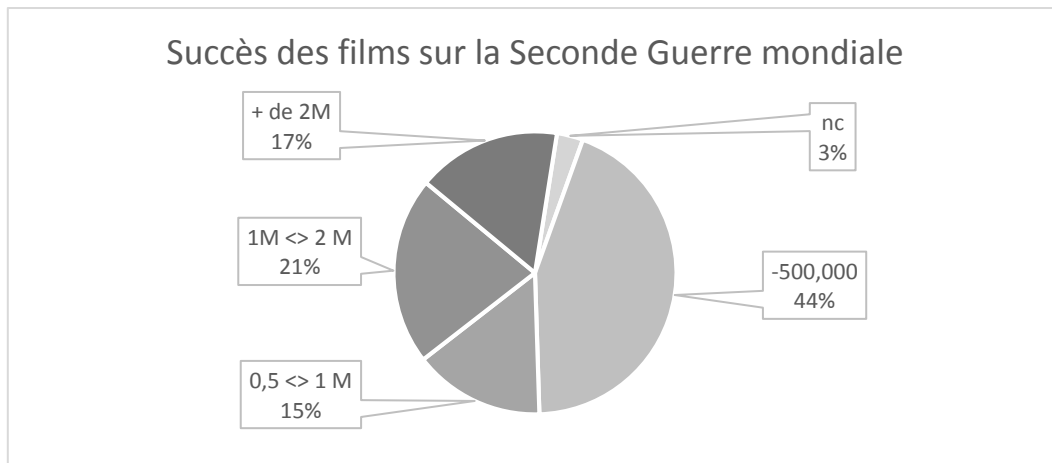
On observe une réappropriation rapide du sujet, en passant des seuls 9 films de 1944 (3 % de la production annuelle recensées, pour la deuxième moitié de l'année) à 38 films dès 1945 ou 36 films en 1946 (respectivement 13 % et 12 % des productions annuelles). Puis c'est une explosion en 1947, autant en terme de nouveaux films que de films traitant de la Seconde Guerre mondiale. Sur les 375 sorties de cette année, il y en aura 64 qui aborderont le sujet. Et s'il y a un essoufflement ensuite, avec 55 films en 1948, 52 en 1949 et 48 en 1950, ces propositions restent dans des proportions importantes, aux alentours des 17 %⁷⁶.

Dans cette même démarche, on s'arrêtera dans un second temps, grâce aux chiffres donnés par Simon Simsi, aux succès de ces films, en les cataloguant très arbitrairement en cinq catégories :

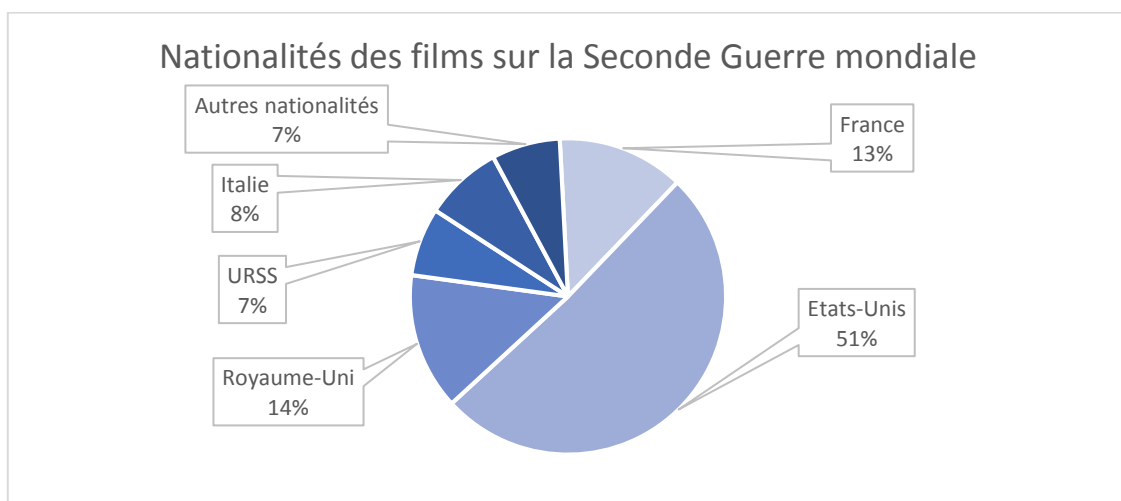
- Les gros échecs : si Simsi les recense dans *Ciné-passion*, il ne donne cependant pas les chiffres exacts du box-office des films engendrant moins de 500.000 entrées. Ces derniers constituent la plus grande part de l'ensemble des 302 films sur la Seconde Guerre mondiale, avec 132 occurrences, soit 44 %.
- Les échecs : ce sont ces films qui enregistrent entre 500.000 et 1 million d'entrées, et dont Simsi donne le nombre exact d'entrées. 46 films rentrent ainsi dans cette catégorie, représentant 15 % du corpus total.
- Les succès : on considérera comme succès tout film dépassant la barre symbolique du million d'entrées, quelle que soit l'année de la période. Une première catégorie, représentant 21,5 % du corpus, soit 65 films, concernant ces succès situés entre 1 million et 2 millions d'entrées.
- Les grands succès : soit ces films qui ont le plus important plébiscite du public en arrivant à dépasser les 2 millions d'entrées – c'est-à-dire 50 long-métrages, soit 16,5 % des productions.
- Enfin, le recensement du box-office de Simsi ne commençant qu'au 1^{er} janvier 1945, les quelques films sortis avant qui nous intéressent n'ont malheureusement pas droit à des chiffres exacts. Ainsi, nous n'avons aucune information sur ces 9 films sortis en 1944 (soit 3 %).

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	9	132	46	65	50	302
Pourcentage	3%	44%	15%	21,5%	16,5%	100%

⁷⁶ C'est bien en 1951 que s'établira un réel changement, avec plus que 30 films abordant la Seconde Guerre mondiale sur une offre totale de 426 films, soit uniquement 7 %.



Enfin, si l'on s'attarde sur les nationalités des films proposés, on constate une importante disparité : 93 % des films proviennent de seulement cinq uniques pays, sur les 18 nationalités présentes. L'hégémonie américaine se fait évidemment sentir, avec 155 films proposés (soit plus d'un film sur deux). À la seconde marche du podium, mais bien loin derrière, c'est les productions britanniques que l'on retrouve, avec 41 long-métrages, pour 38 films français, à la troisième place. Viennent ensuite les productions italiennes et les productions soviétiques, avec respectivement 25 et 22 films. Les 21 long-métrages restants proviennent donc de ces autres pays producteurs ne proposant en France sur ces sept années que très peu de leurs témoignages sur la Seconde Guerre mondiale. On pourra ainsi voir quatre films allemands, quatre polonais, trois belges, deux suisses et deux danois. La Suède, la Hongrie, l'Autriche, la Tchécoslovaquie, Israël et le Mexique, eux, ne présentant qu'un seul et unique film⁷⁷.



⁷⁷ On rappellera ici que les coproductions britannico-australienne, franco-norvégienne et germano-italienne que sont *La Route est ouverte*, *La Bataille de l'eau lourde* et *Allemagne année zéro* sont considérés respectivement comme des productions britannique, française et italienne.

Pour autant, ces trois critères – les années de sorties, les succès et les nationalités – prennent un tout autre intérêt lorsqu'on les observe conjointement. Ils donnent les premiers éléments de réponses concrètes quant à la véritable réception des spectateurs et spectatrices françaises. Ainsi, si l'on se montre attentif à cette explosion des propositions en 1947, on peut remarquer qu'elle est surtout favorable aux productions étrangères. Alors qu'il y avait eu 14 films français en 1946, il n'y en aura plus que 5 en 1947 et 2 en 1948, la distribution française semblant bien subir les aléas des accords Blum-Byrnes. À l'inverse, les États-Unis triplent ses propositions, passant de 12 films à 36 tandis que le Royaume-Uni les double, de 6 films à 12. Dans un autre ordre des choses, s'il n'y avait aucun film italien en 1944 et 1945, et un unique en 1946, cette production suit la tendance avec 7 films en 1947 et huit en 1948.

On peut citer un autre exemple, avec un rapport entre les années de sortie et les succès. En 1946, 17 des 36 films distribués cumulent plus de 2 millions d'entrées chacun (soit un peu moins d'un film sur deux). Cela peut commencer à expliquer l'explosion du nombre de propositions de 1947, qui est quasi doublé par rapport à 1946. Cependant, les films à grand succès se feront plus rare, autant en nombre qu'en pourcentage. Il n'y en aura que 10 en 1947 (16 %), 6 en 1948 (11 %), 6 en 1949 (12 %) et enfin seulement 3 en 1950 (soit 6%). Les grands succès de 1946 regroupent ainsi plus de 63,4 millions d'entrées, contre 34,7 en 1947, 19,8 en 1948, 18,8 en 1949 et 7,8 millions pour 1950⁷⁸... Toutefois, ces années moins prospères en nombre de grands succès et d'entrées cumulées proposent tout de même des films importants en termes de box-office. C'est en 1947 que sort par exemple *Les Plus belles années de notre vie* (*The Best years of our lives*, William Wyler, 1946, USA) avec ses 4,6 millions d'entrées ; en 1948 *La Bataille de l'eau lourde* cumule 5,3 millions d'entrées ; en 1949 c'est *Le Troisième homme* qui culmine à plus de 5,7 millions d'entrées ; enfin, le plus gros succès de 1950 est *Le Grand cirque* (Georges Péclet, 1949, FR) avec 3,0 millions d'entrées.

Mais ce qui reste le plus éloquent est le rapport entre le succès et la nationalité des films. Il est trop facile de dire que les spectateurs et spectatrices français adorent le cinéma américain qui monopolise alors leurs écrans. L'adhésion de ce public relève d'autre chose que de la simple nationalité. Sur les 155 films américains, 94 ne trouvent pas leur public et ne dépassent pas la barre du million d'entrée (soit 61 %), et seulement 19 long-métrages sont des grands succès (soit 12 %). La production italienne repose sensiblement sur les mêmes proportions, mais en proposant six fois moins de films (14 films à moins d'un million d'entrées, soit 56%, et 3 films

⁷⁸ La moyenne du nombre d'entrées par grands succès est de 3,3 millions pour 1945, 3,7 millions pour 1946, 3,4 millions pour 1947, 3,3 millions pour 1948, 3,1 millions pour 1949 et enfin 2,6 millions pour 1950.

à plus de 2 millions, soit 12 %). Si le Royaume-Uni peine à s'imposer – avec seulement 2 grands succès sur ses 41 films, il est cependant moins à plaindre que l'U.R.S.S qui n'arrive à proposer qu'un unique succès auprès du public français sur ses 22 propositions. Et encore, *Les Partisans* (*Sekretar Rajkoma*, Ivan Pyriev, 1942, URSS) ne cumule que 1,3 millions d'entrées après sa sortie le 22 juin 1945. La production qui détonne reste cependant la production française, qui jouit d'un véritable plébiscite national. Près de 80 % de ses propositions, soit 30 films, sont des succès à plus d'un million d'entrées, dont 22 dépassent même les 2 millions (c'est-à-dire 58 %). Les deux volets du *Bataillon du ciel* culminent à 8,6 millions d'entrées cumulées, alors que ceux de *Mission Spéciale* se partagent les 6,7 millions de billets vendus. Mais les films « uniques » ne sont pas en reste, bien au contraire : *Le Père tranquille* (René Clément et Noël-Noël, 1946, FR) engendre 6,1 millions d'entrée en 1946, tandis que *La Bataille du rail* (René Clément, 1945, FR) en récolte 5,7 millions. Et *Jéricho* (Henri Calef, 1946, FR), *Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946, FR), *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1949, FR), *L'ange qu'on m'a donné* (Jean Choux, 1945, FR), *Peloton d'exécution* (André Berthomieu, 1945, FR), *Le Grand Cirque* ou *Les Clandestins* (André Chotin, 1946, FR), qui collectionnent tous plus de 3 millions d'entrées, ne sont que le haut du panier.

Rapport entre Nationalité et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
TOTAL	9	132	46	65	50	302
	3%	44%	15%	21,5%	16,5%	100%
France	0	6	2	8	22	38
	0%	16%	5%	21%	58%	±13%
US	3	73	21	39	19	155
	2%	47%	14%	25%	12%	±51%
R-U	4	17	12	6	2	41
	10%	41%	29%	15%	5%	±14%
URSS	2	18	1	1	0	22
	9%	82%	4,5%	4,5%	0	±7%
Italie	0	7	7	8	3	25
	0%	28%	28%	32%	12%	±8%
Autres	0	11	3	3	4	21
	0%	52%	14,5%	14,5%	19%	±7%

Alors qu'importe les stars américaines tel que John Wayne, Humphrey Bogart ou Spencer Tracy, du moment qu'on laisse aux Français celles de chez eux comme Noël-Noël ou Pierre Blanchar – sans oublier Micheline Presle ou Madeleine Sologne. Qu'importe l'exotisme de l'Amérique et son *American way of life*, du moment qu'on leur laisse voir un héroïsme à la française.

2. Naufrages et sauvetages – définitions des victimes de la Seconde Guerre mondiale

Avec toutes ces différentes propositions – qu’elles soient actuelles à la Libération ou datant de la guerre, nationales ou étrangères ou qu’elles remportent ou non l’adhésion des spectateurs et spectatrices français – il ressort différentes visions du conflit. Si le point de vue d’un film français diffère du point de vue d’une production américaine ou soviétique, c’est surtout parce qu’en dehors de tous ces critères statistiques que l’on vient d’aborder, c’est de différents aspects de la guerre que veulent ou peuvent témoigner ces productions nationales. Et il peut paraître plus simple pour le spectateur français de se retrouver dans l’héroïsme d’un résistant qui partage sa nationalité, alors que le spectateur américain se montrera plus apte à se reconnaître dans un militaire de sa propre armée. Plus on se sent proche du héros, plus l’identification paraît aisée. Seulement, cette logique est à remettre en cause, entre autre quand on voit le succès que le public français peut par exemple réserver à certains films étrangers sur la guerre du Pacifique. Ces aventures exotiques dans les jungles birmanes ou les îles japonaises sont bien loin de ce qu’ont pu vivre aucun français. Si les peuples d’Europe se montrent friands de fictions racontant ce qu’ils viennent d’endurer, il s’avère qu’ils ne cherchent pas uniquement la transposition de ce qu’ils ont vécu personnellement durant les années du conflit. On soumettra l’hypothèse qu’il en va de même concernant l’identification qu’ont pu faire ces spectateurs et spectatrices aux différentes victimes de ces fictions.

Projections

La Seconde Guerre mondiale est un désastre démographique, avec plus de 50 millions de morts. Mais comme l’explique l’historien Marc Nouschi dans son *Bilan de la Seconde Guerre mondiale*⁷⁹, les victimes du conflit ne sont plus uniquement les militaires armés :

- Avec la Seconde Guerre mondiale, et pour la première fois dans l’histoire de l’humanité, la différenciation entre le front et l’arrière n’a plus lieu d’être. Les progrès des armements, l’accroissement des rayons d’action des engins de mort font des civils les principales victimes du conflit.
- La dimension idéologique et raciale de l’affrontement explique les déportations massives et systématiques perpétrées par les nazis et par les Japonais.

⁷⁹ Marc Nouschi, *Bilan de la Seconde Guerre mondiale – l’après-guerre : 1945-1950*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

- Enfin, avec les privations alimentaires, les populations belligérantes renouent avec les famines et les épidémies.

L'aspect « total » du conflit offre donc au cinéma qui veut l'illustrer un très large panel de victimes potentielles, dans cette multiplicité des épisodes racontables de la Seconde Guerre mondiale, et en ne s'arrêtant pas qu'aux actes de bravoure et d'héroïsme. Et si comme le remarque Keith Lowe, « il est du devoir des témoins directs et des historiens de consigner ces événements, même si leurs tentatives de leur donner un sens sont nécessairement vouées à l'échec⁸⁰ », il devrait en aller de même pour ces productions qui veulent témoigner de ce conflit particulier. D'autant plus que, comme le dit Henry Rousso dans *Le Syndrome de Vichy* :

Le cinéma [joue] un rôle particulièrement important dans la transmission du souvenir. D'abord, devenu dès les années trente un loisir de masse, il est un indicateur significatif des mentalités contemporaines. Ensuite, pendant la guerre même, il a exercé une grande influence sur les esprits. Les actualités filmées, comme les films de pure propagande, étaient une source majeure d'information. Quant aux films de fiction, ils ont connu sous l'Occupation un essor spectaculaire, car ils offraient l'indispensable évasion : en juin 1940, tandis que les chars allemands déferlaient sur la France, plus de 800 000 personnes ont trouvé le temps d'aller au cinéma. Rien d'étonnant donc que les générations ayant vécu l'évènement tentent ensuite d'en retrouver la trame historique sur les écrans de l'après-guerre. Enfin, mieux que d'autres formes d'expression, le cinéma [permet], parfois, d'évoquer le refoulé et l'indicible, grâce à l'impact immédiat des images d'archives, ou la force des reconstitutions, aussi imparfaites fussent-elles⁸¹.

Ce rapport entre l'histoire et son souvenir transmis par le cinéma repose particulièrement sur l'idée d'une identification du spectateur ou de la spectatrice, et des rapprochements affectifs que ce public peut faire avec ce qui lui est proposé et son propre vécu. En prenant l'exemple du bombardement de Hambourg en 1943⁸², Keith Lowe remarque que « ce ne fut pas le chiffre de 40 000 morts qui bouleversa les Allemands, mais surtout la manière dont ils avaient trouvé la mort⁸³. » Le cinéma – comme la littérature ou tout autre moyen de représentation – va donc s'attacher non pas à illustrer la totalité des victimes du conflit, mais à en dresser des exemples qu'il voudra alors représentatifs, « ces images [s'emparant] des esprits avec bien plus d'efficacité que des chiffres bruts⁸⁴. » C'est cette même idée que souligne Primo Levi dans sa tentative de comprendre l'exemplarité de son expérience vécue par des centaines de milliers d'autres :

⁸⁰ Keith Lowe, *Op. cit.*, p.28

⁸¹ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1990 pour la seconde édition, p. 259.

⁸² À ce sujet, lire aussi Keith Lowe, *Inferno, la dévastation de Hambourg, 1943*, Ed. Perrin, Paris, 2015 pour la traduction française.

⁸³ Keith Lowe, *L'Europe Barbare*, *Op. cit.* p. 28-29.

⁸⁴ *Ibid.* p. 29.

Il n'existe pas de rapport proportionnel entre la pitié que nous éprouvons et l'étendue de la douleur que provoque la pitié : une unique Anne Frank éveille davantage d'émotion que les milliers qui souffrirent comme elle, mais dont l'image est restée dans l'ombre. Il est peut-être nécessaire qu'il en soit ainsi : si nous devons et pouvons souffrir des souffrances de tous, nous ne pourrions vivre.⁸⁵

Concernant le cinéma et la Seconde Guerre mondiale, Sylvie Lindeperg note en ouverture des *Écrans de l'ombre* que :

Un temps désorganisé par les pénuries et les bouleversements politiques des derniers mois de 1944, le cinéma « commercial » se remit [...] à produire au printemps de l'année suivante. Ses premières fictions firent une place de choix aux événements récents en puisant largement dans le réservoir de sujets légués par la guerre et l'Occupation⁸⁶.

En prenant l'exemple du Service cinématographique de l'armée ou du Comité de libération du cinéma français, (constitué pour une grande part d'anciens résistants), Lindeperg analyse longuement les différentes propositions que vont faire ces deux groupes de professionnels. Le premier s'arrête sur des opérations militaires tandis que le second s'attarde sur les actes de résistances et la guerre de l'ombre. Ces deux types d'illustrations proposent ainsi deux victimes potentielles bien différentes : le combattant de l'ombre et le professionnel. Cependant, à la simple échelle des productions françaises, ce « réservoir de sujets » semble bien plus vaste que ce couple résistant/militaire. Lorsqu'on s'attarde à regarder de plus près chacun de ces films, autant à ce qu'ils racontent qu'à la manière dont ils le racontent, on peut très vite s'apercevoir que tous n'ont pas le même discours et ne proposent pas les mêmes types de victimes. C'est en regardant les synopsis, les lieux d'actions, les personnages impliqués dans les narrations, les contextes historiques abordés, etc. que l'on peut entreapercevoir un plus large champ des possibles quant aux illustrations des différentes victimes de la Seconde Guerre mondiale. Et c'est là où Keith Lowe se trompe légèrement sur ces représentations que l'on propose aux différents publics – et en France notamment – à de nombreuses reprises assez loin, au final, de cette unique idée d'héroïsme. Et si, comme le dit Sylvie Lindeperg :

C'est dans la trame de ces productions parallèles qu'il convient de déchiffrer les différentes variantes d'un mythe héroïque cristallisé dès les premiers jours de la Libération ; c'est dans le feu croisé de ces productions concurrentes qu'il faut lire les figures d'un passé réécrit à l'aune des combats politiques de l'immédiat après-guerre.⁸⁷

⁸⁵ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés - Quarante ans après Auschwitz*, Ed. Gallimard, Paris, 1989 pour la traduction française, p. 56

⁸⁶ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

Images

Face à ce conflit généralisé et ses conséquences partagées comme jamais par une très large partie de la population, le cinéma mondial va de la sorte pouvoir puiser dans l'historique de la guerre une multitude d'histoires, de faits plus ou moins véridiques ou fantasmés. Il a la possibilité d'utiliser tout un peloton de personnages différents, et pas uniquement dans son contexte armé. À travers ses personnages, il peint un tableau des différentes victimes du conflit. En s'éloignant par exemple des conventions du « film de guerre », ces différentes fictions peuvent explorer cette histoire en l'abordant par le biais d'autres genres cinématographiques, bien qu'ayant la Seconde Guerre mondiale comme toile de fond. Au spectaculaire du film de guerre peut alors répondre d'autres registres, comme l'intime du drame, la noirceur du film policier, le dépayssant du film d'aventure ou la légèreté apaisante de la comédie. Cette transposition générique permet surtout d'illustrer la globalité des affrontements, prenant ainsi en compte le fait qu'ils se déroulent autant au front qu'à l'arrière. Mais en s'arrêtant sur la question de la représentation de ces victimes, il ne faudra pas uniquement considérer l'ensemble des propositions sous les simples étiquettes de « films de guerre » ou de « films sur la guerre » – les premiers s'arrêtant sur les professionnels de la guerre quand les seconds s'accordent à montrer le reste de la population – comme le font la plupart des historiens à l'heure des bilans chiffrés, opposant victimes militaires et victimes civiles. La particularité des films qui illustrent cette guerre totale relève bien plus de l'implication au combat des potentielles victimes représentées. On les catégorisera alors en fonction qu'elles soient des victimes combattantes ou non-combattantes.

Parce qu'au premier abord, la guerre ne devrait concerner que ceux qui la font, une part importante de ces films aborde le sujet sous cette forme générique du « film de guerre », à travers ces histoires qui « mettent en scène des faits militaires (batailles, guet-apens, lignes de front...), magnifient les gestes héroïques ou privilégient les doutes et les interrogations sur l'utilité du combat armé⁸⁸ ». Les personnages principaux, en majeure partie des militaires, du bleu réquisitionné au militaire de carrière, prennent une part active aux combats. Ils sont cette illustration du lourd tribut payé par ces militaires à la guerre :

⁸⁸ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Armand Collin Édition, Paris, 2008 pour la seconde édition, p. 21-22.

Tableau d'un désastre				
Etats	Pertes militaires (en millions)	Pertes civiles (en millions)	Total et %	
URSS	13,6	7,5	21,1	10%
Pologne	0,12	5,3	5,4	15%
Yougoslavie	0,3	1,2	1,5	10%
Allemagne	4	3	7	12%
Japon	2,7	0,3	3	4%
France	0,25	0,35	0,6	1,50%
Italie	0,3	0,1	0,4	1%
Royaume -Uni	0,326	0,062	0,388	0,88%
Etats-Unis	0,3	-	0,3	0,20%
Chine	entre 6 et 20		-	-

Marc Nouschi, *Bilan de la Seconde Guerre mondiale, l'après-guerre : 1945-1950*
Ed. du Seuil, Paris, 1996, p.7

Par l'aspect plurinational des propositions faites au public français, ces films illustrent alors une part importante des différentes armées belligérantes, que ce soit l'armée française (les Forces Françaises Libres comme l'armée d'avant juin 1940), l'armée américaine, l'armée soviétique, etc. Mais cette multiplication des points de vue permet aussi de proposer un champ très large de ces affrontements, en situant leurs narrations sur tous les fronts du conflit ou en multipliant les théâtres d'opérations, des ruines de Stalingrad aux tropiques ensoleillés du Pacifique, des hauteurs de Tokyo aux trous d'obus de Bastogne, des dunes du Sahara aux plages du Nord de la France, etc. Ces illustrations des grands affrontements de la Seconde Guerre mondiale participent à inscrire dans les mémoires autant cet historique de la guerre que ces victimes de premier plan – car, « face à ce passé qui ne passe pas, les récits sur les batailles de la Seconde Guerre mondiale ne manquent pas pour rendre les honneurs de la mémoire, au point d'apparaître comme une passion nationale⁸⁹ ». Mais si un certain nombre de ces films montrent ces militaires en action face à l'ennemi, une autre partie les montre aussi à l'arrière du front. Un nombre encore plus important de films les présente confrontés à leurs supérieurs et aux infirmières des Quartiers Généraux, aux civils vivants près des théâtres d'opérations, ou même auprès de leur entourage familial ou professionnel lors de leur retour au pays, en permission ou à la fin de la guerre.

Cependant, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale étant ce qu'elle, ces opérations guerrières et autres « gestes héroïques » ne sont pas le seul fait des militaires, et un bon nombre

⁸⁹ Serge Lion, *Les Grandes batailles de la Seconde Guerre mondiale, les temps forts du plus grand des conflits*, Ixelles Éditions, Bruxelles, 2012, p. 11.

de fictions tentent de décrire les actions de résistance. S'ils ne répondent pas entièrement aux mêmes critères de genre que ces films de guerre portés par de « simples soldats ou d'officiers, tour à tour compétents ou dangereux⁹⁰ », ces films de résistance mettent en scène des civils résistants, patriotes ou partisans, engagés volontairement dans une lutte armée contre l'occupant. Ce nouveau genre à part du « film de résistance » va s'atteler à montrer les actions, les combats ou les sabotages de ces combattants clandestins des pays occupés que peuvent être la France, la Belgique, la Norvège, la Pologne, l'Ukraine ou même la Chine ou ce territoire éloigné de la Martinique. Quand l'ancienne résistante Lucie Aubrac explique à ses « petits-enfants⁹¹ » la Résistance, elle insiste régulièrement sur le fait qu'elle résulte bien plus d'une structure de groupe que d'une série d'actions isolées. Elle fait entre autre le parallèle entre FFL et FFI quant au besoin d'organisation, « sur les champs de bataille contre les forces allemands » pour les premiers, « en France occupée pour faire le plus de mal possible à l'occupant et aux collaborateurs⁹² » pour les seconds. Pour elle, « aucun d'entre [eux] n'était résistant pour s'en sortir personnellement⁹³ ». Par-là, ces films de résistance ne s'éloignent pas tant des gestes génériques du film de guerre en racontant aussi l'organisation de ces armées de l'ombre – plus ou moins structurées – et en insistant sur cette même idée de hiérarchie et de cohésion de groupe qu'illustrent les films militaires. Cependant, comme le dit Sylvie Lindeperg, « le propre des années noires étant que les situations les plus invraisemblables pouvaient avoir existé, les scénaristes s'en donnèrent à cœur joie⁹⁴ ». Tandis que les films de guerre militaire s'efforcent la plupart du temps de contextualiser leurs récits dans une chronologie et une géographie précises – tentant d'offrir une certaine crédibilité historique – ces films de résistance s'avèrent être, souvent contre leur gré, bien moins vraisemblable. Enfin, quitte à échafauder des fantasmes du même genre, une dernière illustration de ces combattants peut apparaître dans la figure de l'espion, de l'infiltré ou d'autres combattants assimilés. Qu'on puisse le rapprocher du militaire ou du résistant dans sa caractérisation diégétique, cet autre modèle de combattant s'avère néanmoins généralement plus isolé et sans véritable organisation de groupe ou hiérarchie visible à l'écran. C'est donc le plus souvent seul face à l'adversité qu'il se caractérise comme victime de la guerre. Il peut être agent secret, infiltré, policier, journaliste, simple civil ou, dans des cas plus extrêmes, bonimenteur de foire, danseur ou chasseur de

⁹⁰ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 22.

⁹¹ Lucie Aubrac, *La Résistance expliquée à mes petits-enfants*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

⁹² *Ibid.* p. 47.

⁹³ *Ibid.* p. 39.

⁹⁴ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 154.

fauve ; il tire et sabote certes, mais il enquête et espionne surtout, dans des genres de films plus ou moins éloignés des stéréotypes du film de guerre.

À l'inverse, un nombre important de films fait le choix de s'écarter de ces illustrations guerrières en préférant s'attarder sur des victimes non-combattantes supportant d'autres conséquences de la guerre. Ces figures de victimes sans armes sont avant tout considérées le long de ces récits dans cette dimension plus passive, payant au premier abord involontairement leurs tributs à cette guerre que d'autres font. Ainsi, de nombreux films mettront en scène des civils subissant autant les passes d'armes que les privations dues à l'occupation ou l'engagement militaire de son pays. Ce sont les illustrations d'une vie malgré la guerre. Mais en les considérant ainsi, on remarque une distinction à faire entre ces civils des pays occupés et ceux des pays libres ou libérés – et qu'on abordera alors séparément. Si l'on prend l'exemple de la France et des français dans ses fictions nationales, raconter les conditions de vie durant l'Occupation de ces civils revient « à présenter la France des années noires non point comme un pays en guerre, mais comme une territoire soumis à la loi du vainqueur, avec le concours des autorités française⁹⁵ ». Et si ces victimes non-combattantes peuvent côtoyer des résistants de ce même pays occupé – et qu'ils peuvent être amenés à devenir, évidemment – ces chroniques d'une vie pas ordinaire se distingue de ces films de résistance par :

Une représentation plus réaliste de la France occupée. Rues obscures du couvre-feu, évocations du marché noir et des files d'attente, pénurie de médicaments, coupures d'électricité, climat d'angoisse latente nourrie par la crainte des bombardements et le bruit des patrouilles. [Ces films reconstruisent] par petites touches, l'univers familial de cette majorité de citoyens qui avaient vécu pendant quatre ans la peur au ventre, l'estomac creux et l'espoir en berne. La grisaille du quotidien, occultée par les récits d'aventure, [retrouve dans ces films] son entêtante réalité⁹⁶.

Cette identification possible du spectateur ou la spectatrice anciennement « occupé » à cette catégorisation du « civil occupé » est la même si l'on s'attarde à cette autre catégorie des civils libres ou libérés. C'est à cette illustration d'un autre vécu que s'attardent alors ces différents long-métrages qui peuvent, dans certains cas, forger « un héroïsme plus accessible au commun des spectateurs⁹⁷. »

Cependant, si l'on s'échappe de cette unique qualité de civil, il apparaît dans certains films des tentatives de représentations de victimes plus spécifiques. Mais ces tentatives de représentation demeurent cependant très restreintes. La première quasi-absence notable concerne les déportés dits « raciaux ». Même à l'époque, on s'accordait à dire que le système

⁹⁵ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 171.

⁹⁶ *Ibid.* p. 170.

⁹⁷ *Ibid.* p. 176.

concentrationnaire nazi était responsables de millions de morts. Et c'était sans compter les nombreux autres qui revenaient des camps complètement traumatisés. Parmi eux, des combattants certes, mais aussi les déportés politiques, les prisonniers de droit commun, et ces hommes et ces femmes déportés parce que Juifs, Tziganes, homosexuels... Henry Rousso note dans *Le Syndrome de Vichy* que :

dans les premiers défilés, les Français ont pu découvrir les pyjamas rayés des déportés, apparition fugace qui disparaît vite des commémorations officielles. Le retour des victimes de l'univers concentrationnaire nazi représente sans doute l'évènement le plus vite refoulé⁹⁸.

De son côté, Sylvie Lindeberg raconte en préambule de son livre « *Nuit et brouillard* », un film dans l'histoire⁹⁹ les premiers voyages de l'historienne Olga Wormser (1912-2002) à Auschwitz. Elle est la conseillère historique sur le film d'Alain Resnais¹⁰⁰, et c'est en cette qualité que Lindeberg s'arrête longuement sur ses recherches et les différents problèmes auxquelles l'historienne a été confrontée. En s'appuyant sur ses textes, Lindeberg remarque que :

Le mot « juif » n'apparaît qu'une seule fois dans le récit d'Olga qui se conforme ainsi au discours dominant dans l'immédiat après-guerre ? Un discours motivé tout à la fois par le « jacobinisme français qui répugne à isoler les Juifs du reste de la Nation¹⁰¹ » et par la prégnance d'un modèle héroïque qui privilégie alors la figure du déporté résistant¹⁰².

Partant de là, Lindeberg décrit les différentes formes de silence qui étaient en place à l'époque, en France comme ailleurs. Pourtant, d'autres comme François Azouvi, auteur du livre *Le Mythe du grand silence, Auschwitz, les Français, la mémoire*¹⁰³, tentent de nuancer quelque peu ces idées – et tout particulièrement la pensée d'Henry Rousso¹⁰⁴. Il essaye de réviser cette théorie de la chape de plomb concernant la mémoire de la déportation des Juifs d'Europe :

Tout se passe comme si le caractère même de l'évènement avait produit par anticipation le sentiment de l'oubli dans lequel, on le croyait, il sombrerait inéluctablement. La thèse du grand silence autour du génocide des Juifs n'avait pas besoin d'être formulée ; elle était en quelque sorte induite par la nature de l'évènement avant qu'il ne soit achevé, avant que les Allemands n'en effacent méticuleusement les traces comme ils en avaient soigneusement préservé le secret et camouflé l'horreur, avant que les rares survivants, moins mutiques qu'on ne l'a longtemps cru, ne se heurtent à la difficulté d'entendre de leur entourage. Une terrible présomption de silence allait frapper la France de l'après-guerre - et l'Occident en général.¹⁰⁵

⁹⁸ Henry Rousso, *Op. cit.* p. 40.

⁹⁹ Sylvie Lindeberg, « *Nuit et brouillard* », un film dans l'histoire, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007.

¹⁰⁰ *Nuit et brouillard*, (Alain Resnais, 1956, FR).

¹⁰¹ Citant Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, Paris, Plon, 1992.

¹⁰² Sylvie Lindeberg, « *Nuit et brouillard* », *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰³ François Azouvi, *Le Mythe du grand silence, Auschwitz, les Français, la mémoire*, Éditions Fayard, Paris, 2012.

¹⁰⁴ Il ne contredit cependant nullement Henry Rousso, sur lequel il s'aligne même historiquement. Notons qu'Azouvi remercie personnellement l'auteur du *Syndrome de Vichy* dans son ouvrage pour ses relectures et ses annotations (p. 16).

¹⁰⁵ François Azouvi, *Op. cit.*, p.10.

Pour l'auteur, « la pénétration du génocide dans la conscience publique française¹⁰⁶ » qui s'opère entre autres par la création littéraire et cinématographique, commence dès la Libération pour se parfaire dans les années cinquante – bien qu'il admette qu'à la Libération certains intellectuels Juifs pouvaient « considérer qu'il y avait quelque chose de normal dans ce travail de l'oubli¹⁰⁷ ». Mais il considère aussi que c'est dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale que romanciers et cinéaste abordent le sujet, bien loin donc de ce qu'il nomme un refoulement, une occultation ou un enfouissement de la mémoire juive. Pour preuve, il cite et réfléchit sur six films sortant sur les écrans français entre 1945 et 1950 qui font directement allusion à la destruction des Juifs d'Europe, à savoir *Le Dictateur*, *La Dernière chance* (*Die letzte Chance*, Leopold Lindtberg, 1944, Suisse), *Le Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946, USA), *La Vérité n'a pas de frontières* (*Ulica graniczna*, Aleksander Ford, 1947, Pologne), *Les Anges marqués* (*The Search*, Fred Zimmernann, 1948, USA) et *La Dernière étape* (*Ostatni etap*, Wanda Jabubowska, 1948, Pologne) – et dont il reconnaît les succès très inégaux. Certes, il existe dès 1945 des propositions de représentations de victimes déportés – ici juives – mais on pourra toutefois remarquer que ces rares films se noient dans une immensité d'autres films aux propositions différentes. Enfin, s'il est vrai que le sujet du génocide des Juifs d'Europe est abordé dans chacune de ces fictions, elles ne font cependant pas toutes de leurs personnages principaux les victimes directes de celui-ci.

D'autres figures de non-combattants plus spécifiques ressortent de la même manière dans quelques rares films, malgré tout. C'est par exemple le cas des prisonniers ou des personnes déplacées. Pour Keith Lowe :

Si la Deuxième Guerre mondiale a tué plus d'Européens que toutes les autres guerres de l'histoire, elle fut aussi la cause de quelques-uns des plus grands mouvements de population auxquels le monde ait jamais assisté. Au printemps 1945, l'Allemagne était submergée de main d'œuvre étrangère : à cette date, le pays comptait presque 8 millions de travailleurs forcés, amenés là de tous les coins d'Europe à seule fin de fournir des bras aux fermes et aux usines germaniques. [...] La plupart [...] venait d'Union soviétique, de Pologne et de France, sans omettre un nombre non négligeable d'Italiens, de Belges, de Hollandais, de Yougoslaves et de Tchèques. Une forte proportion de ces personnes déplacées était composée de femmes et d'enfants. L'une des nombreuses raisons du caractère unique de la Deuxième Guerre mondiale fut ces grands nombres de civils capturés en même temps que les traditionnels prisonniers de guerre¹⁰⁸.

Dans les films, ces captifs peuvent être aussi bien issus des populations civiles que des armées belligérantes, officielles ou de l'ombre. On pourra aussi bien y suivre un prisonnier de

¹⁰⁶ François Azouvi, *Op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ Keith Lowe, *Op. cit.* p. 43.

guerre qu'un partisan ou de simples citoyens emprisonnés. Mais ils seront alors traités dans ces récits avant tout par leur statut de prisonniers, et non comme militaire, résistant ou civil – c'est-à-dire sous cette condition de victime non-combattante, qu'importe leur passif, leur sexe, leur âge, leur nationalité ou leur profession. Et ce, même si la plupart de ces films les montrent pourtant actifs dans une lutte pour retrouver leur liberté. Toutefois, un même nombre de films illustrera cette condition de prisonniers ou de déportés à la fin de la guerre, lors de cette libération, en s'attardant sur leur retour à la vie normale et les difficultés que cela entraîne pour ces hommes et ces femmes, auprès de leurs familles, de leurs amis ou leurs collègues. Comme beaucoup de films se déroulant aux lendemains de la guerre, ces personnages de revenants sont ainsi amenés à confronter leurs expériences de captifs souvent envers et contre leur entourage familiale ou socio-professionnel – à l'instar, par exemple, de ces figures de vétérans hors du front et libérés de leurs obligations militaires.

Il y a encore une catégorie de victimes qui brille non pas forcément par son absence de représentation, mais bien plus par la réappropriation historique qu'en fait le cinéma : les femmes. Que ce soit dans les fictions abordant l'aspect combattant du conflit ou dans ces autres films traitant plus des retombées morales ou physiques de l'après-guerre par les non-combattants, les personnages féminins sont particulièrement sous-représentés. S'il en a déjà été fait allusion en sous-texte, lorsqu'il était question de victimes militaires, résistantes, civiles, ou des cas particuliers des victimes juives, déportées, prisonnières ou déplacées, ces femmes peuvent être des victimes de la Seconde Guerre mondiale par tous ces aspects, mais peuvent aussi souffrir de la guerre et de ses conséquences uniquement par le simple fait de leur sexe. On a par exemple souvent remarqué les accommodements historiques qui ont pu s'opérer à la Libération, que ce soit dans le champ politique, social ou même culturel, au sujet de la Résistance Française. Pour Henry Rousso, « le "résistancialisme gaullien" [...] se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin¹⁰⁹ », sous entendant donc que toute la France avait été résistante, n'en déplaise aux « vrais » résistants se retrouvant à partager le haut de l'affiche avec l'ensemble de la population. Mais un autre arrangement à ce sujet s'opérait avant même la fin de la guerre concernant justement les femmes résistantes qui, de plus en plus, allaient être tout simplement écartés de la scène publique. Dans ce sens, en France aucun film ne s'attardera réellement sur les actions combattantes opérées par une résistante – laissant ces tâches à des hommes. Et il en va souvent de même avec toutes les autres

¹⁰⁹ Henry Rousso, *Op. cit.* p. 32.

catégorisations possibles dans ces films à la Libération. S'ils peuvent être portés par des actrices en têtes d'affiches, ces long-métrages se concentrent surtout dans une description victimaire non genrée. Pour preuve, la quasi-absence de sujets portant sur les sévices infligés aux femmes à la Libération¹¹⁰. Le cinéma, comme beaucoup d'autres médiums propices au souvenir, se fera muet et aveugle à ce sujet. En prenant l'exemple des femmes tondues avant même la fin de la guerre en France, Alain Brossat, dans son livre *Les Tondues, un carnaval moche* stipule que :

Tuer est inscrit dans le code de la guerre. Tondre, en revanche, produire le spectacle public de la dégradation de la femme en tant que femme, n'est inscrit dans aucun code civilisé qui nous soit familier et dessine sous les pas de notre contemporain un abîme régressif qui le saisit d'effroi¹¹¹.

C'est comme si ce régressif se transformait alors en tabou indicible, et que ces femmes et les sévices dont elles souffrèrent à la Libération étaient par leurs absences des films l'illustration d'un étouffement ou d'une dissimulation. Entre autre parce que les tontes peuvent paraître comme une « version «pornographique» de l'évènement¹¹² ». Aussi :

Simplement, retenus et chuchotés tout à la fois dans l'espace familial, enfouis dans l'épaisseur de cette infra-histoire que sont les «histoires de famille», reclus entre les murs de la mémoire familiale comme mémoire *privée* (dans tous les sens du terme), disséminés comme autant d'atolls dans la mer du silence collectif, ces récits sont, par excellence, invisibles, inaudibles dans l'espace *public*¹¹³.

La question est différente concernant les enfants. Contrairement aux femmes, ces victimes trouvent une place, si minoritaire soit-elle, dans certains des films abordant la Seconde Guerre mondiale. Si durant le conflit, les jeunes générations subirent les affres de la guerre en tant que civils, prisonniers, déportés ou encore juifs, elles les subirent aussi en tant qu'enfants dépendant des adultes. Ces jeunes victimes, si elles ne le payaient pas de leur vie, pouvaient aussi devenir victimes par ricochet de la perte ou l'annihilation d'un parent : si le civil sous restrictions, le prisonnier en geôle ou le déporté des camps de la mort sont évidemment perçus comme les premières victimes, leurs enfants qu'ils laissent démunis ou derrière eux peuvent l'être tout autant. Et cela, le cinéma l'a bien compris. En s'employant à décrire les sévices de la guerre à travers cette figure enfantine, les films s'offrent une triple lecture. D'abord, comme toute autre victime, l'enfant ou l'adolescent offre une description des séquelles de la guerre, allant des horreurs qu'il voit aux horreurs qu'il subit. Cette victime non-combattante s'avère un

¹¹⁰ Alors que ces sévices ont touché plusieurs milliers de femmes en France et ont été fait aux yeux de tous, la question de l'épuration visant les femmes n'est abordée que dans 2 films français sur les 38 : *Manon* et *L'ange qu'on m'a donné*. Mais aucun des deux n'en fait le sujet principal de son récit.

¹¹¹ Alain Brossat, *Les Tondues, un carnaval moche*, Éditions Manya, Levallois-Perret, 1992, p. 205.

¹¹² Alain Brossat, *Op. cit.* p. 295.

¹¹³ *Ibid.* p.255.

témoin tout aussi efficace qu'un autre, décrivant autant la vie durant le conflit et l'Occupation que celle de l'après-guerre, à hauteur d'enfant. Mais parce que le meurtre d'un enfant ne répond à aucun objectif militaire, ces récits se font aussi l'illustration du caractère absolu de cette Seconde Guerre mondiale, sans limites spatiales ou morales. En donnant cette impression d'une guerre des « grands » subie par les plus « petits » et parce qu'au cinéma en général l'enfant apparaît comme un symbole de l'innocence, cette description de l'enfant-victime permet de donner une image suprême de ces horreurs et ces cruautés, alors proche de l'absurde même. Enfin, cette victime-témoin peut aussi être appréciée dans un aspect peut-être plus philosophique: si l'on voit d'autres victimes vivre ou mourir de la guerre, ces enfants sont eux plus susceptibles d'être observés en train de grandir avec et malgré la guerre. Ces enfants se font ainsi les interprètes d'un avenir perturbé, subissant les séquelles du conflit avec cette idée d'un traumatisme durable, qui peut être indélébile ou invisible, mais qui perdurera malgré la fin de la guerre.

Définitions

À partir de ces conceptions autant historiques que théoriques, les différents films abordant la Seconde Guerre mondiale proposent donc un inventaire de victimes diverses et variées. Mais un catalogage plus générique est possible, regroupant ces représentations par catégories et favorisant alors l'analyse. En s'arrêtant uniquement sur les victimes incarnées à l'écran par les têtes d'affiche, les premiers rôles ou les rôles secondaires revêtant une importance narrative primordiale, on rangera ces long-métrages sous deux catégories de victimes, se partageant en dix sous-catégories.

La catégorie la plus importante est donc celle de ces victimes combattantes (I-C), ces hommes et ces femmes devenant victime de la guerre dans le combat et la lutte armée. Elle privilégie l'aspect participatif et délibéré tout en insistant, le plus souvent, sur un caractère professionnalisant du conflit. Cette catégorie de représentations se divise en quatre sous-catégories :

- Les militaires à la guerre (FdGM) : en développant des personnages de ces professionnels de la guerre, ces films montrent le plus souvent des hommes en uniformes, en confrontation direct avec l'ennemi sur les champs de batailles et partageant au quotidien avec leurs camarades ou leurs supérieurs le risque mortel du combat.

- Les militaires hors du front (FMHDF) : s'attachant toujours à illustrer le vécu de ces militaires, ces autres long-métrages s'arrêtent sur la vie de ces derniers en permission ou à la fin de la guerre – mais toujours avec cette idée que ces hommes restent quoiqu'il en soit des combattants actifs, même indirectement, et sont considérés ici comme tel. Au contraire des films de guerre, ces militaires hors du front peuvent aussi proposer les illustrations des séquelles physiques, psychologiques ou morales d'un combat mené hors-champ.
- Les résistants (FdR) : ces figures de patriotes se mettent en scène en tant que combattants sans uniformes. Dans ces films, on peut apprécier des hommes et (quelques) femmes prenant volontairement les armes, face à l'occupant, mais aussi contre les ennemis de l'intérieur. Ils racontent aussi cette mise en place d'une hiérarchie proche de celle visible dans ces films de guerre militaire, en présentant des résistants partageant les mêmes risques que leurs confrères « professionnels. »
- Les espions et autres actifs (FdE) : ces films regroupent tout ce qu'ils restent d'actifs ne rentrant pas dans les différentes catégories précédentes. Bien que partageant la lutte contre cet ennemi qu'ils ont en commun, l'espion ou ces autres combattants armés sont par contre montrés plus isolés, sans véritable hiérarchie ou organisation de groupe visible à l'image.

À côté de ces combattants apparaît ensuite la catégorie des victimes non-combattantes (II-NC), qui subissent et endurent de la guerre indirectement, sans y prendre réellement part. Qu'elles soient victimes directes ou par ricochet, ces représentations, bien plus minoritaires, se partagent en six sous-catégories :

- Les civils occupés (CO) : de tous sexes, tous âges, toutes religions ou même toutes convictions personnelles, ces personnages servent à illustrer la vie avec et malgré l'occupant, en décrivant ces citoyens des pays défaits par l'ennemi. Que ce soit sous l'aspect familial, social ou professionnel, ces films servent aux portraits de ces victimes du quotidien de la guerre à l'arrière. Bien souvent, ils sont cependant montrés comme résistants à l'occupant, mais à la différence des précédents, ils le font sans prendre les armes.
- Les civils libres (CL) : comme pour ces civils occupés, ces films décrivant les victimes civiles des pays libres illustrent les autres faces possibles d'un vécu de la guerre à l'arrière par ceux qui ne la font pas, mais dans un pays pas encore tombé aux mains de l'ennemi. Mais ils peuvent aussi s'attarder à décrire un semblant de

retour à la normale en montrant ces mêmes civils occupés à la Libération, dans leur pays maintenant libéré.

- Les prisonniers et déportés : qu'ils aient été des militaires, des résistants, des travailleurs forcés ou encore de simples civils par le passé, les victimes présentées par ces quelques films y subissent physiquement et psychologiquement la guerre surtout par leur enfermements ou leur déportation, dans leur condition de prisonniers – et ce, aussi actifs qu'ils soient entre les murs ou lors de leurs tentatives d'évasion. On notera cependant que parmi ces prisonniers ne sont pas considérés les déportés dits « raciaux ».
- Les prisonniers de retour (RdP) : plus que les possibles « échappés » annoncés au-dessus, ces victimes sont décrites en tant qu'anciens prisonniers ou déportés à leur retour chez eux, autant victimes par leur passé incarcéré que par cette condition particulière du revenant. Ces films montrent les nouveaux rapports entre eux et leurs entourages. Ils peuvent souvent être considérés comme doublement passif : par leur absence au cours des combats de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi par leur absence auprès de ces autres non-combattants, dont ils n'auraient pas partagé le dur quotidien.
- Les Juifs et victimes de l'antisémitisme (J&A) : parce que considérées à part, autant par les nazis que les forces alliées, les victimes juives sont aussi traitées de façon plus isolée par les films, avec ce même statut d'appartenance religieuse. Mais on accolera à ces rares illustrations du génocide des Juifs d'Europe les victimes indirectes de l'antisémitisme, dans ce climat tout aussi trouble avant, pendant ou après la guerre. Cependant, si ces victimes prennent un parti armé aux combats, ils seront alors avant tout catalogués en tant que combattants (militaires, résistants, etc.). Sont donc affilés à ces victimes juives uniquement les personnages de non-combattants persécutés parce que Juif ou assimilés.
- Les enfants comme victimes (Enf) : alors qu'ils peuvent être entourés de combattants ou de non-combattants, que ce soit durant la guerre ou à la Libération, cette catégorisation reste particulière en s'attachant à décrire ces victimes uniquement par le rapport entre la guerre et leur âge – et des conditions que cela implique.

Catégorisation des victimes	Abréviations
Les victimes combattantes	I-C
Militaires à la guerre	FdGM
Militaires hors du front	FMHDF
Résistants	FdR
Espions et autres actifs	FdE
Les victimes non-combattantes	II-NC
Civils occupés	CO
Civils libres	CL
Prisonniers et déportés	P&D
Prisonniers de retour	RdP
Juifs et victimes de l'antisémitisme	J&A
Enfants comme victimes	Enf

Flous

Il y a évidemment des cas où cette catégorisation n'est pas nette, où les attributions peuvent être compliquées ou ambiguës. Certains films peuvent ainsi proposer plusieurs victimes potentielles. On prendra le parti de ne les accepter que dans une unique catégorie, entre autre à travers cette identification aux personnages principaux, plus qu'à l'illustration d'une réalité historique.

Dans cet ordre d'idée, les films cités par François Azouvi dans son *Mythe du grand silence*¹¹⁴ ne seront pas tous rangés dans la sous-catégorie des Juifs et victimes de l'antisémitisme. La question ne se pose pas pour *Le Dictateur* de Charlie Chaplin et *La Vérité n'a pas de frontière* d'Alexander Ford, ces récits décrivant les ghettos et les persécutions racistes – Chaplin allant jusqu'à inscrire la judéité même de son protagoniste dans son générique, avec le rôle du « barbier juif ». Elle est plus problématique pour les quatre autres long-métrages, bien que dans ces films l'identité juive de certains personnages ou les répercussions de l'antisémitisme sont montrées explicitement.

Dans *La Dernière Chance* par exemple, certains des réfugiés sont des Juifs fuyant avec le groupe leur Italie natale désormais à la botte des nazis, et comme le remarque Azouvi, il était impossible même à l'époque de ne pas saisir la conscience du génocide qu'avait le film :

D'ailleurs les critiques, tous enthousiastes, ne gommèrent généralement pas l'identité juive de ces réfugiés que “la crainte de la déportation chasse de frontière en frontière” (*Action*, 4 janvier 1946). [...] Mais Luc Estang, dans *Les Étoiles* (22 janvier 1946), sait très bien distinguer, dans les personnages du film, ceux qui sont coupables “de ne pas consentir à l'esclavage qu'imposait un peuple de prétendus seigneurs” et ceux qui, coupables “d'être d'un sang différent du leur”, fuit “la déportation, les fours crématoires et les autres modes scientifiques d'extermination”.

¹¹⁴ François Azouvi, *Op. cit.*

Aucun doute, pour personne, sur l'identité du "vieux juif polonais" qui n'en pouvant plus et se couche dans la neige en attendant la mort, sur celle de "la femme juive" dont le fils se sacrifie pour assurer le salut des fuyards. Et quand, moment de solidarité transnationale, tout le monde chante en chœur, on entend diverses langues dont le yiddish¹¹⁵.

Il en va sensiblement de même pour les autres films : dans *Le Criminel*, le personnage de Wilson (Edward G. Robinson) projette un film à Mary (Loretta Young) où « on y voit des images d'un camp, les cadavres amoncelés, ainsi que les restes de ce qui est présenté comme une chambre à gaz¹¹⁶ » ; *Les Anges marqués*, lui, « [prend] le drame juif par le biais des enfants perdus, errant sur les routes d'une Europe à peine libérée¹¹⁷ » ou par d'autres détails comme des chants en hébreu ou la vue d'une immense étoile de David et d'un panneau « Souvenez-vous des six millions » dans les décors du film ; quant à *La Dernière étape*, qui situe la quasi-totalité de son action à l'intérieur même du camp des femmes de Auschwitz-Birkenau, l'identité juive de ses héroïnes ne fait « aucun doute » et « est clairement marquée à de nombreuses reprises¹¹⁸ ». Mais cette étude porte avant tout sur ces victimes de la Seconde Guerre mondiale interprétées par les têtes d'affiche, et dans lesquelles alors les spectateurs et les spectatrices peuvent s'identifier. Bien que laissant une place plus ou moins importante à la persécution des Juifs d'Europe, ces quelques films cités par Azouvi s'inscrivent donc dans d'autres registres, portés par d'autres catégories de victimes. Aucun des personnages principaux du *Criminel* n'est ouvertement juif – au contraire – et c'est la même chose pour les victimes de *La Dernière chance* : les deux personnages principaux, joués par John Hoy et Ray Reagan, ne font que côtoyer ces victimes juives, et c'est plus par leur interprétation de prisonniers de guerre échappés qu'on analysera le film. *Les Anges marqués* ne sera ainsi pas vu comme un film sur les victimes de l'antisémitisme, ou encore un sur ces victimes enfantines. Le film est surtout porté par la star à venir qu'est Montgomery Clift, c'est donc sur lui que l'on s'arrêtera. Et son personnage de Ralph Stevenson est un soldat américain de l'armée d'occupation en Allemagne, soit une représentation de ces militaires hors du front. Le cas de Martha Weiss (qu'incarne Barbara Drapinska) dans *La Dernière étape* est encore plus ambigu. Pour François Azouvi :

Il est vrai que la seconde partie du film, censé se passer après la victoire de Stalingrad, est un hymne à la résistance communiste. [...] La portée idéologique de cette seconde partie n'est pas douteuse ; et il convient en effet de rapporter ce message à des enjeux politiques particulièrement vifs dans la Pologne de l'après-guerre. S'ensuit-il que la propagande communiste enclose dans le film absorbe le contenu documentaire et que l'identité juive de la plupart des détenues soit gommée ? Il faudrait pour penser cela beaucoup de surdité à ce qui est dit tout au long des cent vingt minutes du film. Que *La Dernière étape* magnifie la résistance

¹¹⁵ François Azouvi, *Op. cit.* p.123-124.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 125.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 125.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 126.

communiste ne fait qu'inscrire le film dans le contexte de l'époque et que renvoyer à l'idéal résistancialiste dont nous avons vu qu'il était le fait des non-Juifs comme des Juifs¹¹⁹.

Mais la protagoniste du film endosse bien plus d'aspects. Elle est tour à tour considérée par le scénario et ses personnages comme polonaise, juive, communiste, résistante – on pourrait aussi y ajouter en tant que femme. Plus loin, Azouvi rappelle par exemple une certaine réception critique de l'époque quant à cette judéité :

[Ces journalistes] n'avaient pas besoin de le préciser, la distinction n'étant au lendemain de la guerre désirée par personne, sauf par les adversaires des Juifs. Il n'y a à peu près qu'eux pour désirer à tout prix qu'on spécifie un Juif comme tel. [...] Et comprenons que [ces journalistes réintègrent] à leur nationalité ces Juifs que les nazis avaient dépossédés de la leur et assignés à leur prétendue race¹²⁰.

C'est alors surtout dans sa condition de prisonnière qu'on considérera Marta Weiss, comme première illustration de ces déportés « au cœur même du dispositif d'extermination¹²¹ ».

Le cas particulier des films *Le Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1947, FR) et *La Nuit sans lune* (*The moon is down*, Irving Pichel, 1943, USA) peut aussi être tout à fait intéressant. Ces deux long-métrages, sortant à quelques semaines d'intervalle au printemps 1949, sont similaires sur un grand nombre de points, mais resteront différents dans leur catégorisation victimaire. Ils sont tous deux les adaptations de courts romans, respectivement *Le Silence de la mer* de Vercors¹²² et *Lune Noire* de John Steinbeck¹²³, publiés clandestinement pendant la guerre en France par les Éditions de Minuit. Par là ils revêtent déjà une aura de révolte. Pour l'ancienne résistante Lucie Aubrac :

On a beaucoup lu, sous l'Occupation [...] Nous avons même eu des livres publiés clandestinement. Pas de nom d'éditeur, mais la marque Éditions de Minuit. Je me souviens du premier livre qui nous est arrivé, *Le Silence de la mer*, signé Vercors, imprimé sur un mauvais papier d'emballage. C'est un petit livre bouleversant qui décrit un officier allemand logé dans une chambre réquisitionnée chez un vieil homme et sa nièce. Il est correct cet officier, musicien, poli, très conscient que la guerre qu'il fait est inhumaine. Chaque soir, il parle, il parle, mais ni le vieil homme ni la jeune fille ne lui répondent. On sent que petit à petit la fille tombe amoureuse, et on pense qu'il va désertier. Puis un jour, toujours triste et critique, il annonce qu'il doit partir se battre sur le front de l'Est. On espère qu'il va refuser. Pas du tout ! Il obéit et fait, toujours correct, ses adieux. Ce livre, Vercors l'a écrit pour que tout le monde comprenne bien que lorsque son pays est occupé par une armée fasciste, il n'y a de bons Allemands que ceux qui refusent d'obéir¹²⁴.

¹¹⁹ François Azouvi, *Op. cit.* p. 128.

¹²⁰ *Ibid.* p. 128-129.

¹²¹ *Ibid.* p. 126.

¹²² Vercors (pseudonyme de Jean Bruller), *Le Silence de la mer*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1942.

¹²³ John Steinbeck, *Lune Noire*, *The Moon is down*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1943 pour la traduction française.

¹²⁴ Lucie Aubrac, *Op. cit.* p. 20-21.

Publié sous le manteau l'année suivante, *Lune Noire* part d'un concept semblable en situant son action dans un petit village perdu au fin fond de la Scandinavie occupée par l'armée ennemi. La cohabitation avec celle-ci se fait alors, comme chez Vercors, le sujet principal du récit. Et dans ces deux villages, en Norvège comme en France, s'illustrent une résistance sourde, de silences et d'obstination. Les deux figures principales de nazis sont aussi très analogues, le Werner von Ebrennac du *Silence de la mer* étant aussi poli et francophile que le Colonel Lanser de *Lune Noire* est compréhensif, conciliant et aussi pressé que son homologue de rentrer dans son Allemagne natale. Mais aucun des deux ne saura désobéir, ce que leur reproche pareillement les deux livres et leur adaptation. Si dans les livres, ces deux figures de gradés allemands occupent une part importante de la narration, dans leurs versions cinématographiques ces deux figures tiennent le haut de l'affiche (interprétés par Howard Vernon et Cedric Hardwicke). Mais il ne serait pas judicieux, voire erroné, de considérer ces premiers rôles comme les victimes principales de ces films, à une époque où il est encore difficile pour les spectateurs et les spectatrices de s'identifier à un personnage allemand. Il faudra s'arrêter donc plus sur ces civils qui leur font face, à savoir la nièce et l'oncle du *Silence de la mer* et le maire Orden et le docteur Winter de *Lune Noire*. Et c'est justement là qu'est faite une différenciation bien nette. Dans le village norvégien, si le colonel allemand parle tout au long du récit avec le maire et le docteur (malgré leurs provocations et leur cynisme) qu'il retient en otage, tous les autres habitants (excepté le collaborateur Corell) finissent par adhérer à une résistance plus ou moins active et prendre les armes. Orden, qu'on comprend être à la tête du mouvement clandestin, finira par payer fièrement de sa vie ces actes de terrorisme que ses concitoyens organisent à l'encontre de l'occupant. À l'inverse, l'oncle et la nièce du village français n'opposeront qu'un lourd silence à l'ennemi envahisseur, dans une forme de résistance beaucoup plus passive – et donc bien éloigné de toutes ces illustrations combattantes. Sylvie Lindeperg analyse longuement cette représentation à contre-sens :

Le projet de Melville avait d'ailleurs suscité les réticences de la comédienne Nicole Stéphane qui s'était battue comme lui dans les rangs de la France Libre. En prenant connaissance du texte de Vercors, l'ancienne résistante éprouva un certain agacement à l'encontre du personnage de la nièce qu'elle devait interpréter. Cette jeune fille passive, murée dans son mutisme, dont le seul héroïsme consiste à résister à la tentation d'une forme raffinée de collaboration, correspondait mal avec sa propre vision de l'engagement. [...] Avec le recul du temps, Nicole Stéphane estime aujourd'hui que ce fut précisément cette rupture avec la mythologie résistante qui assura le succès du film, dans lequel purent se reconnaître les nombreux Français "fiers et nobles qui n'avaient pas agi mais avaient su garder, dans l'épreuve, une grande dignité"¹²⁵.

¹²⁵ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 262.

C'est donc bien plus à des représentations de victimes civiles occupées que se place le film de Melville quand celui de Pichel se place sans doute possible sous les codes du film de résistance. Mais la vision de Melville et son *Silence de la mer* permet aussi une redéfinition de certains détails de ces victimes : en s'attaquant « au donquichottisme de la Résistance¹²⁶ », l'occupé(e), considéré(e) comme non-combattant, peut aussi, à sa façon, entrer en résistance sans forcément prendre les armes. C'est le cas dans de nombreux films sur les civils occupés, particulièrement dans la production française.

D'autres exemples de catégorisations floues existent. *L'Odyssée du docteur Wassell* met en scène un médecin civil amené à servir au sein de l'armée américaine sur l'île de Java. Mais en partageant autant le mode de vie des soldats que leurs armes, le docteur ne pourrait être considéré que comme tel, un militaire à la guerre. Et si des militaires sont accolés à une guerre de position loin des fronts et à du sabotage comme ceux des *Démons de l'aube* (Yves Allégret, 1945), et même malgré l'aide de résistants, eux aussi ne pourraient être vu autrement que par leur statut de militaire. À l'inverse, si une partie importante du récit de *Baraque n.1* (Robert Lussac, 1945) se déroule dans une prison, c'est bien dans le registre du film de résistance que ce film se range parce qu'il montre surtout l'organisation de l'armée des ombres en Belgique, comme le font les deux autres productions belges que les spectateurs et spectatrices français peuvent découvrir sur leurs écrans à la Libération, *Soldats sans uniformes* (E. G. Demeyst, 1945) et *Terroristes* (Jean Gatti, 1945). C'est le même cas pour *Odette, agent S. 23* (Odette, Herbert Wilcox, 1950) dont l'héroïne, si elle commence seule contre tous à son parachutage en France occupée et finit dans le camp de concentration de Ravensbruck, incarne surtout une victime résistante – tout en étant un des très rares cas où cette victime est aussi une femme. Et si Diego et Raymond des *Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946) sont d'anciens résistants – tout comme Guy est un ancien collabo – c'est en tant que civils d'un pays tout juste libéré que le film les décrit. Enfin, si l'on peut y apprécier une civile, un ancien prisonnier de retour de captivité ou sa femme amnésique en convalescence, c'est bien sur le sort des enfants que *L'Ange qu'on m'a donné* s'attarde, en axant toute sa diégèse autour du petit Poum, sept ans. L'analyse des représentations et de ses réceptions aideront toujours à éclaircir les questionnements, mais ces ambiguïtés sont aussi des ponts à franchir pour mettre à mal ce catalogue fragmentaire.

¹²⁶ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 338.

Contre-champ

Dans *Le Syndrome de Vichy*, où il dresse un portrait d'une France qui doit faire face aux multiples souvenirs de la guerre et de l'Occupation, Henry Rousso fait part d'un fait intéressant concernant les premières commémorations officielles :

Le 11 novembre [1945], par décision ministérielle, quinze dépouilles mortelles de Français sont réunis autour de la flamme du soldat inconnu : deux résistants de l'intérieur, un homme et une femme, deux déportés, un homme et une femme (des combattants et non des déportés "raciaux"), un prisonnier abattu lors d'une évasion, un FFI, et enfin neuf militaires des différentes armes et théâtres d'opérations. La journée sera grandiose, en une sorte de condensé de toutes les commémorations passées et à venir de la guerre, révélant un réel consensus populaire autour de cette date, véritable fête nationale de l'année 1945¹²⁷.

Cette anecdote, qui relève autant de l'officiel, de l'historique et du politique, illustre déjà bien le caractère sélectif de ceux qui auraient été victimes de la guerre et que l'on considérera alors comme victimes premières et authentiques, et que représenteraient ces treize hommes et ces deux femmes, tous vraisemblablement actifs et combattants lors de la guerre. On peut y voir une certaine occultation des autres victimes, directes et par ricochet, de la Seconde Guerre mondiale, et une mise en place d'une certaine « hiérarchie de la souffrance ». C'est à la mise en place d'une relative concurrence des victimes que l'on peut assister, où « le combattant volontaire de la Résistance ne tient pas à être confondu avec le déporté "racial", qui ne se mêlera pas avec les prisonniers de guerre qui eux-mêmes prendront bien soin de se distinguer des "déportés du travail"¹²⁸ ». Cette sélection des victimes dans l'univers social de la France transparaît évidemment dans les fictions nationales qui seront réalisés à l'après-guerre. Ces militaires et ces résistants comme victimes officielles, adoubée par les commémorations, sont bien les plus représentés dans le cinéma hexagonal. Aussi, de nombreux films étrangers exportés sur les écrans français proposent ces mêmes victimes acceptables. Mais ces victimes « officielles » de ces commémorations officiellement à la fin de l'année 1945 ne sont pas les seules représentations proposés par tous ces films – aussi nombreuses et importantes soient-elles. Le visionnage des films, la lecture de leurs résumés et leurs catégorisations font apparaître un éventail un peu plus large de victimes « culturelles ». Mais comme le dit Henry Rousso, ces deux lieux de mémoire que sont les commémorations et le cinéma, sont des « vecteurs du souvenir » proposant « une reconstruction volontaire de l'évènement, à des fins sociales », délimitant un patrimoine commun et une imagerie nationale :

Qu'elle soit consciente ou non, qu'elle délivre un message explicite ou implicite, les nombreuses représentations de l'évènement participent toutes à la définition d'une mémoire collective. De

¹²⁷ Henry Rousso, *Op. cit.*, pp.39-40

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38

la mémoire individuelle ou familiale à la mémoire locale, de la mémoire de groupes restreints à la mémoire nationale entre en jeu une série de médiations, qui, à tel ou tel moment, prennent plus d'importance que d'autres, suivant l'état des mentalités¹²⁹.

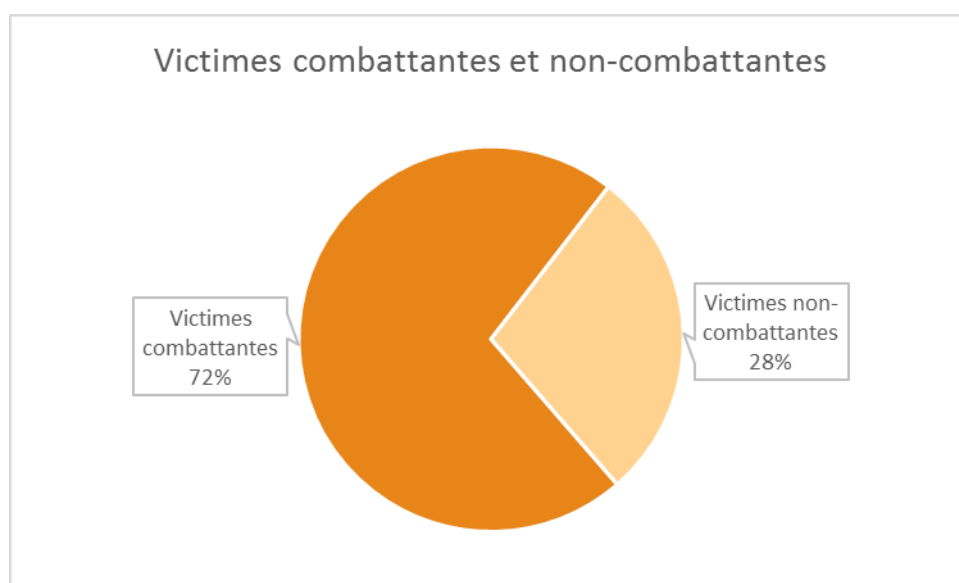
En combinant alors les illustrations de l'officiel et du culturel, on peut voir apparaître autant d'absences que de surreprésentations. En y adhérant alors plus ou moins, le public français sert déjà à justifier ou mettre à mal ces représentations de victimes qu'on lui propose, mais qu'on lui impose aussi.

¹²⁹ Henry Rousso, *Op. cit.* p.251-253.

3. Contes et décomptes – représentations des victimes de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français

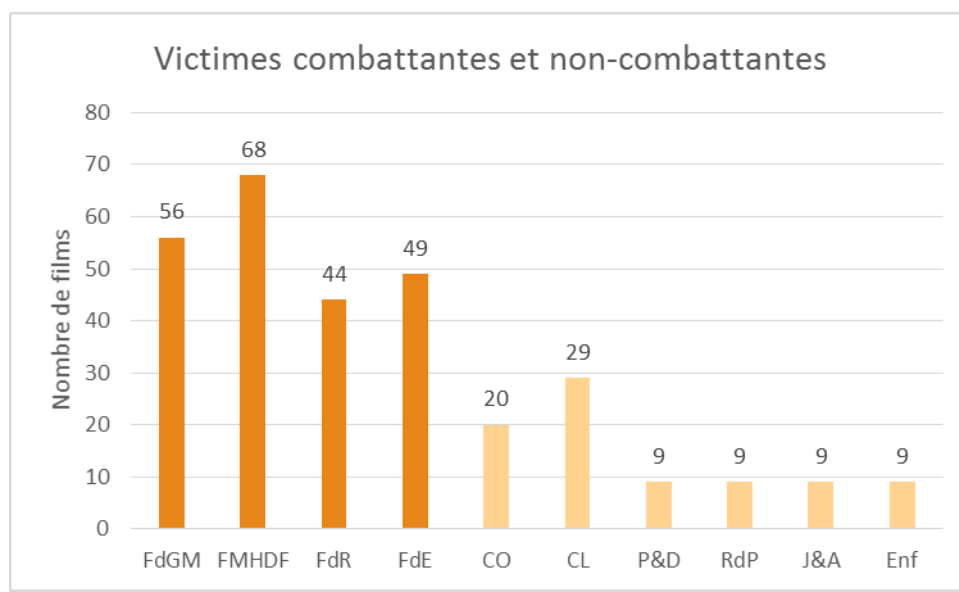
Proportions

Les différentes victimes de la Seconde Guerre mondiale ne sont évidemment pas autant représentées les unes que les autres, et les chiffres sont déjà une première indication du privilège accordé à certaines catégories. Si l'on part du principe de l'identification du spectateur ou de la spectatrice à leurs personnages principaux, les différents films tendent ainsi à légitimer certains types de personnages – et certains types de victimes. Faire un choix parmi les victimes, c'est déjà instaurer une certaine vision de l'histoire du conflit. Ainsi, la répartition du corpus total des 302 films traitant de la Seconde Guerre mondiale entre victimes combattantes et victimes non-combattantes est déjà significative, avec 217 films pour les premières, contre seulement 85 pour les secondes :



Mis en parallèle avec les bilans historiques ou sociologiques de la Seconde Guerre mondiale, cette répartition des victimes représentées dans les fictions cinématographiques détonne. Bien que les victimes militaires que les historiens opposent aux pertes civiles n'englobent pas exactement les victimes combattantes que proposent ces films – cela serait oublier les résistants, les espions et les autres combattants – la proportion reste néanmoins discutable, avec des victimes non-combattantes presque trois fois moins représentées que les combattants, alors qu'il a été démontré combien la Seconde Guerre mondiale avait été un désastre pour l'ensemble des populations. Une large partie des films montrent donc une

catégorie minoritaire des victimes, dans une proportion faussée. C'est donc une vision quelque peu déformée de l'histoire qu'ils viennent de vivre qui est proposée aux spectatrices et aux spectateurs français. Et si l'on détaille les dix sous-catégories de victimes définies plus haut, l'avantage donné aux combattants est éclatant :



En effet, les chiffres sont probants et ces films favorisent l'exposition des victimes combattantes, en commençant, dès la Libération, à les montrer comme les victimes principales du conflit. Les quatre sous-catégories de victimes les plus importantes sont celles qui composent ces victimes combattantes, avec une importance laissée aux victimes militaires, qu'ils soient sur le front ou à l'arrière – plus de 40 % des films du corpus proposent ces professionnels de la guerre comme victimes principales. Les combattants de l'ombre, résistants, patriotes ou les espions infiltrés s'incarnent eux dans 30 % de la production. Dans le détail, ce sont les militaires hors du front (FMHDF) qui sont les plus représentés, avec 68 films (soit 31 % des victimes combattantes). Les militaires au combat (FdGM) arrivent en deuxième position, avec 56 films (26 %), suivis des espions et assimilés (FdE) et leurs 49 films (23 %). Enfin, les résistants s'avèrent être les victimes combattantes les moins représentées, avec 44 films (20 % des victimes combattantes), mais représentant tout de même 14 % de la production totale abordant la Seconde Guerre mondiale. C'est déjà bien plus que les civils libres ou libérés (CL), la sous-catégorie de victimes non-combattantes la plus importantes du corpus, avec 30 films – soit à peine 10 % de la production totale. Mais ces civils libres ou libérés représentent plus d'une victime non-combattante sur trois (34%). Les civils occupés, deuxième sous-catégorie de victimes non-combattantes en nombre, avec 19 films (7 % de la production total, ou près de 23 % des victimes non-combattantes). Et loin derrière toute ces considérations de victimes, les

prisonniers et déportés (P&D), les prisonniers de retour (RdP), les Juifs et victimes de l'antisémitisme (J&A) et les enfants (Enf) occupent à égalité la dernière place, avec seulement 9 propositions chacun – c'est-à-dire respectivement à peine plus de 10 % des victimes combattantes, ou 3 % du corpus total.

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	217 films sur 302		72% des 302 films sur la 2GM
FdGM	56 films	soit 26% des I-C	19% des 302 films sur la 2GM
FMHDF	68 films	soit 31% des I-C	22% des 302 films sur la 2GM
FdR	44 films	soit 20% des I-C	14% des 302 films sur la 2GM
FdE	49 films	soit 23% des I-C	16% des 302 films sur la 2GM
Non-combattants	85 films sur 302		28% des 302 films sur la 2GM
CO	19 films	soit 22,5% des II-NC	7% des 302 films sur la 2GM
CL	30 films	soit 35,5% des II-NC	10% des 302 films sur la 2GM
P&D	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
RdP	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
J&A	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
Enf	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM

S'il n'est pas faux de s'arrêter tout d'abord sur cette favorisation des victimes combattantes, illustrations d'une guerre qu'on fait plus qu'on ne subit, c'est peut-être surtout pour y apercevoir ce qu'on ne veut pas montrer ou qu'on ne veut pas voir – entre autres, ici, cette idée d'une certaine occultation des victimes non-combattantes. Que les quatre sous-catégories de victimes plus spécifiques que sont les prisonniers, les victimes du racisme ou les enfants s'avèrent être les moins importantes en nombre de films s'expliquent d'abord parce que justement parce qu'elles illustrent des cas particuliers et singuliers, mais aussi parce qu'à défaut de l'illustrer, elles ne rentrent pas dans ce que l'on voudrait se rappeler, se remémorer ou se souvenir de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Le XX^e Siècle à l'écran*, Shlomo Sand émet le vœu d'une étude des films où « l'accent portera moins sur un cinéma historique qui “restitue l'évènement”, mais plutôt sur un cinéma qui témoigne et contribue au façonnement des normes sociales¹³⁰. » Partant des travaux et des analyses de Marc Ferro, Sand tente d'aller plus loin :

La dépendance de la création cinématographique des goûts de la foule comme des pouvoirs établis, qu'il s'agisse de l'appareil politique ou du capital privé, a conforté ses tendances au conservatisme et à une grande modération. La marge d'autonomie des cinéastes n'a pas été supérieure à celle dont ont disposé les créateurs dans d'autres domaines culturels. Au contraire, tout porte à penser qu'elle a même été plus étroite. Certes, une telle situation a aussi incité certains créateurs à insuffler divers éléments d'expression non conformistes, et le cinéma foisonne, sans nul doute, de prises de position ouvertement critiques à l'égard de l'ordre établi.

¹³⁰ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, Éditions du Seuil, Paris, 2004 pour la traduction française, p. 21.

Mais ces voix ont été le plus souvent hors normes et relativement marginales, comme l'a bien défini le philosophe Jacques Rancière avec le concept d' « imaginaire dominant ». Pour l'essentiel, la production cinématographique a marqué sa prédilection pour des représentations dominantes, s'inscrivant dans le consensus social et permettant au public de s'y reconnaître et de s'y identifier¹³¹.

Cette idée d' « imaginaire dominant », que l'on pourrait rapprocher des « stéréotype[s] réconfortant[s] » chers à Keith Lowe¹³², apparaît nettement dans ces proportions de victimes privilégiées ou celles quelque peu oubliées. Mais reste alors à savoir ce qui dépend réellement des « goûts de la foule » et des « pouvoirs établis » concernant ces films sur la Seconde Guerre mondiale et ses victimes.

Un temps d'appréhension ?

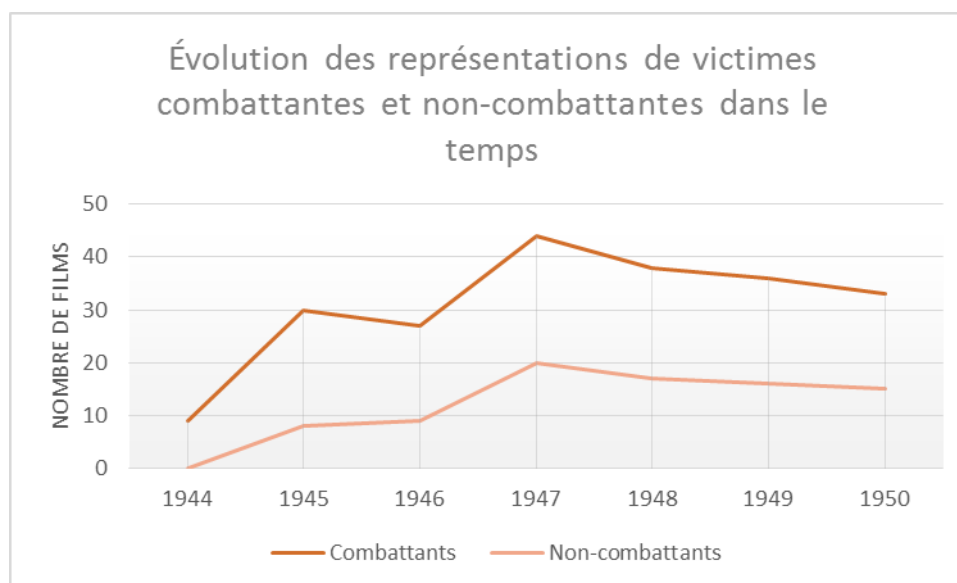
Cette proportion de films sur les victimes combattantes et non-combattantes peut aussi être observée sur la durée, avec les parts de chaque catégorie année par année. À la fin de l'année 1944, alors que la France est tout juste libérée mais la guerre pas encore terminée, les 9 productions qui sortent sur les écrans ne concernent que ces victimes combattantes. Tout autant, c'est dès 1945 qu'apparaissent enfin les premiers films portés par ces victimes non-combattantes, bien que dans une proportion inférieure à la moyenne, ne concernant qu'un film sur cinq cette année-là. Ce rapport s'équilibrera au fil de la période, notamment avec une stabilisation nette à partir de 1947 – 69 % pour les victimes combattantes, 31 % pour les victimes non-combattantes, et ce jusqu'à 1950. Mais 1947 reste cette date charnière : on a déjà abordé l'explosion en terme d'offre de films. Si on passe de 36 films sur la Seconde Guerre mondiale en 1946 à 64 films en 1947 (soit un bond de 78 %), ce pic s'applique différemment aux victimes combattantes et non-combattantes. Avec une hausse de 63 % pour la première catégorie, passant de 27 films à 44 films, cette évolution des victimes combattantes restent, toutes proportions gardées, moins impressionnantes que celle des victimes non-combattantes, qui font un bond remarquable de plus de 122 %, passant de 9 films en 1946 à 20 en 1947. Certes, ces victimes restent bien moins représentées que leurs homologues armés, mais on peut tout de même y voir une certaine considération et un intérêt naissant à leur sujet. Alors qu'en 1944 il n'y avait aucune proposition les concernant, dès 1947 ces victimes non-combattantes occuperont désormais près de trois films sur dix.

¹³¹ Shlomo Sand, *Op. cit.* p. 465-466.

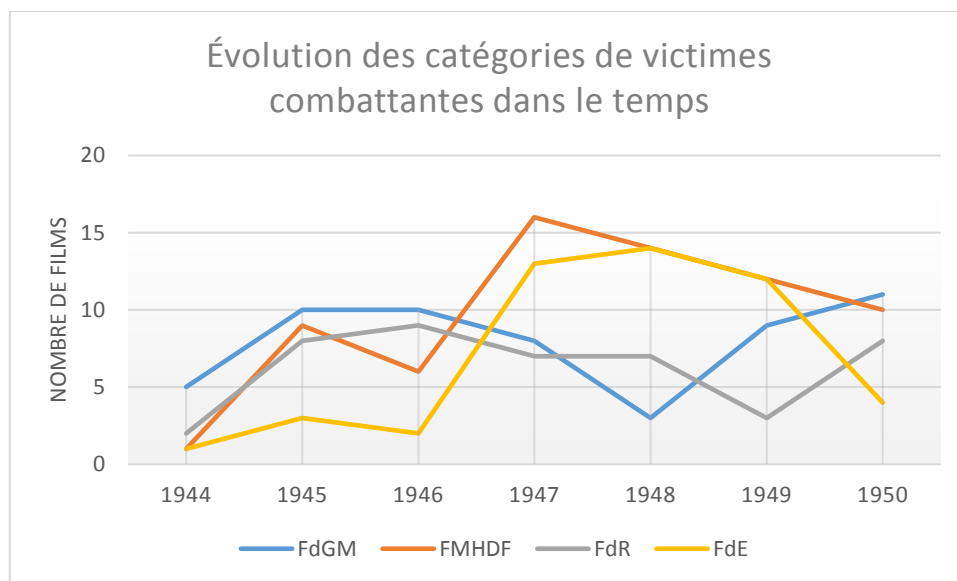
¹³² Keith Lowe, *Op. cit.* p. 80.

	Victimes combattantes	Victimes non-combattantes	TOTAL
1944	9	0	9
	100%	0%	
1945	30	8	38
	79%	21%	
1946	27	9	36
	75%	25%	
1947	44	20	64
	69%	31%	
1948	38	17	55
	69%	31%	
1949	36	16	52
	69%	31%	
1950	33	15	48
	69%	31%	
TOTAL	217	85	302
	72%	28%	

Mais on y voit aussi, dans ces deux évolutions conjointes, que les courbes sont sensiblement identiques. Si entre 1944 et 1947 les fluctuations ne sont pas homogènes, elles sont pourtant toutes les deux en nette progression, avec plus en plus de propositions. Pour les victimes combattantes comme pour les victimes non-combattantes, l'année 1947 reste le summum. Ainsi, de la même façon, c'est à une légère chute conjointe et dans des proportions identiques que l'on assiste dès 1948 avec, pour les victimes combattantes comme les victimes non-combattantes, une chute de 33% entre 1947 et 1950, même si à cette date les propositions restent supérieures à celle de 1946 – il faudra attendre 1951 pour repasser sous la barre des 30 films, atteinte dès 1945.



Il faut alors se pencher sur le détail de chaque sous-catégorie de victimes pour mieux déceler les tendances de représentations sur la période. Évidemment, toutes n'ont pas le droit au même traitement :



- Si les militaires à la guerre (FdGM) sont les plus présents dès 1944 (ils représentent plus de la moitié des propositions de cette année-là), ils souffrent néanmoins de l'apparition de ces autres sous-catégories de victimes et de l'importance qu'elles peuvent gagner avec le temps. Pourtant, malgré un flagrant désintéressement en 1948, ces militaires actifs reviennent en force à la fin, avec leur taux le plus important (11 films en 1950).
- Cette baisse de régime en deuxième partie de période n'est pas synonyme de l'éviction des militaires comme victimes de la Seconde Guerre mondiale. Ce creux dans la courbe des militaires à la guerre profite surtout à la représentation de ces autres militaires hors du front (FMHDF), dont le nombre explose en 1947 alors que celui des militaires à la guerre baisse drastiquement. Et si ces militaires hors du front subissent une légère baisse durant la période 1947-1950, ils restent néanmoins, en nombre de propositions, toujours très importants.

Surtout, il faut voir la différence qui s'effectue durant la période quant à la représentation de ces militaires. Si les militaires à la guerre se montrent presque constamment aussi présents tout du long (45 % des propositions entre 1944 et 1946, contre 55 % entre 1947 et 1950), la répartition est bien plus tranchée pour les militaires hors du front, avec seulement 24 % des films sortant entre 1944 et 1946, et donc 76 % entre 1947 et 1946. Il ne faudrait pas oublier que ces militaires qu'on ne voit pas réellement se battre à l'écran, s'illustrent dans leurs

films dans une chronologie différente : ainsi, sur les 68 films traitant des militaires hors du front, 42 se déroulent avant ou pendant la guerre – c'est-à-dire que les 25 films restant (soit plus d'un film sur trois) se passent durant l'après-guerre. Et ces 25 films, justement, sortent tous entre 1947 et 1950 ! Ce pic des propositions concernant les militaires hors du front dès 1947 est alors aussi à considérer avec une nouvelle définition de la victime militaire, qui ne souffre alors plus uniquement du conflit même, mais aussi de ses séquelles et des traumatismes qui peuvent en découler.

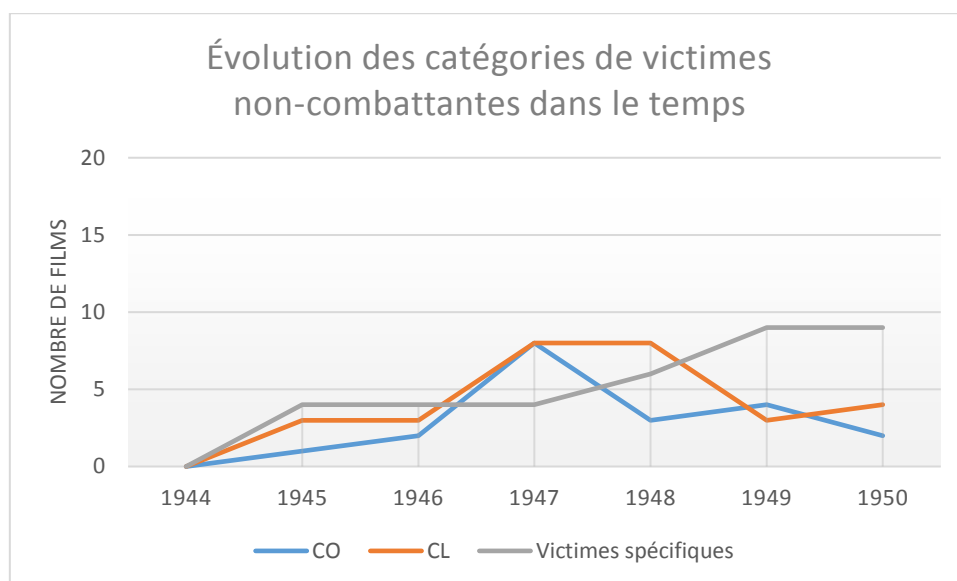
- Légèrement inférieur en nombre que les militaires à la guerre, les films portés par les victimes résistantes (FdR) subissent à peu près le même sort qu'eux. Pour les militaires à la guerre comme les résistants, l'année 1947 ne correspond pas à une hausse importante du nombre de propositions, bien au contraire. Ici aussi, cette année marque surtout le début d'une chute. On devra attendre 1950 pour enfin voir cette production se rehausser à sa moyenne d'avant 1947.
- Enfin, c'est une remarque semblable que l'on peut faire pour les films sur les espions et combattants assimilés (FdE), dont la courbe ressemble étrangement à celle des militaires hors du front. Alors que la période 1944-1946 n'offre que très peu de propositions à leur sujet, 1947 marque une explosion dans ses représentations, qui se maintiendra jusqu'à un certain désintéressement en 1950.

Parce que leurs actions à l'écran peuvent être semblables (infiltrations, sabotages, etc.) et qu'ils peuvent parfois être amenés à se côtoyer dans certains films, les résistants et les espions sont à mettre eux aussi côte à côte, pour y dresser le même constat que celui dressé pour les différents militaires : la chute des premiers sert aux seconds. Si, sur les 44 films de résistance, la répartition s'équilibre particulièrement sur la période (43 % des films sortis avant 1947, 57 % après), elle est beaucoup plus marquante pour les 49 films d'espionnage, dont 88 % sortent après 1947 – soit près de 9 films sur 10. Si la période traitée dans ces films ne semble pas justifier cette hausse tardive des productions (seuls 4 films, sortis entre 1948 et 1949, abordent l'après-guerre), la justification est peut-être plus à chercher du côté de la « grande désillusion¹³³ » qui a lieu, d'après Sylvie Lindeperg, dès 1947. Entre 1944 et 1947, les spectatrices et les spectateurs français sont abreuvés de fictions résistantes, mettant notamment en scène la Résistante française, on pourrait deviner une certaine lassitude qui, couplée aux troubles politiques qui ont lieu au même moment en France entre les différents groupes

¹³³ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p.231.

politiques et/ou résistants, force alors à diversifier l'offre. Progressivement remplacer les résistants, peut-être trop politisés, par de simples espions ou agents infiltrés bien plus isolés, peut apparaître comme une des solutions possibles.

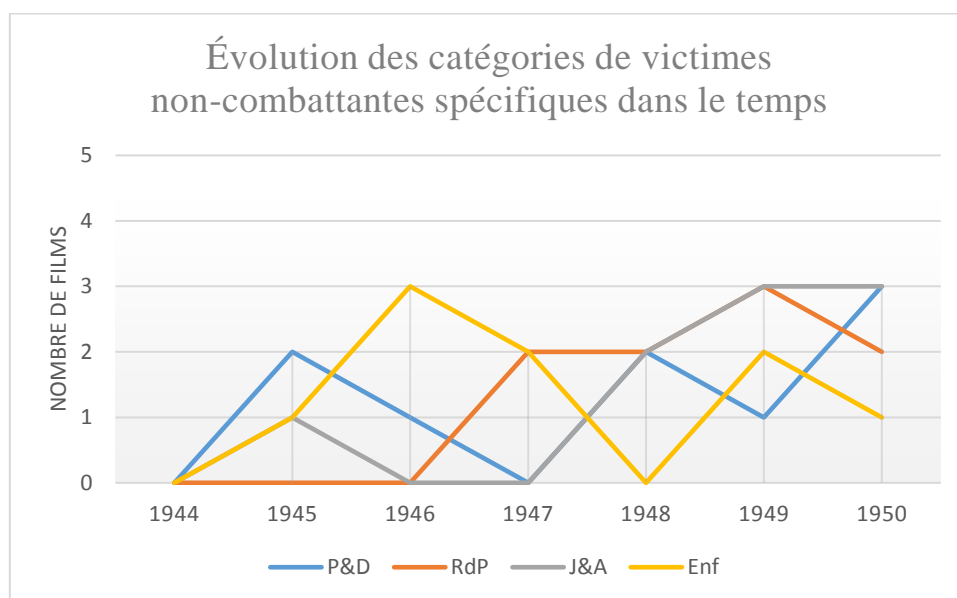
Concernant les victimes non-combattantes, et parce qu'ils sont trop peu nombreux en comparaison des autres sous-catégories de victimes, on acceptera ici, sous l'appellation de « victimes spécifiques » les prisonniers et déportés (P&D), les prisonniers de retour (RdP), les Juifs et les victimes de l'antisémitisme (J&A) et les enfants (Enf).



- Comme d'autres des sous-catégories de victimes, les civils occupés (CO) effectuent un bond important en 1947, proportionnellement au nombre de films qui sont proposés cette année-là, passant de 2 occurrences en 1946 à 8 l'année suivante, sur le total des 19 films de cette sous-catégorie. Mais cette hausse ne tient pas, et dès 1948, les propositions se refont plus rares.
- D'une manière quelque peu semblable, les illustrations des civils libres ou libérés (CL), si elles bondissent elles aussi en 1947, elles se maintiendront néanmoins en 1948 à un niveau stable, ne chutant qu'à partir de 1949.
- À l'inverse, ces autres victimes non-combattantes plus spécifiques proposent une courbe d'évolution bien différente que toutes les autres sous-catégories de victimes, ne cessant de monter progressivement au fur et à mesure, comme si se mettait un place une certaine acceptation de leurs particularités. Si ces représentations restent stables entre 1945 et 1947, leur nombre ne fera qu'augmenter passé cette date, dépassant même les propositions ne portant que sur de simples civils.

Si ces illustrations de victimes non-combattantes n'arrivent que plus tard dans le temps (aucun film en 1944, que 20 % en 1945, avant de se stabiliser autour des 30 % à partir de 1947), elles ne subissent alors pas toutes le même sort au court de la période. Comme pour d'autres victimes combattantes, les civils occupés, libres ou libérés paraissent souffrir d'une certaine lassitude du public à la fin de la décennie alors que les victimes plus spécifiques entrent enfin dans un certain état de considération. Mais toutes semblent, du moins à travers le nombre de propositions faites, tirer profit du sursaut de 1947. Si 80 % des illustrations de victimes non-combattantes sortent sur les écrans après 1947, c'est sensiblement dans les mêmes proportions pour chacune de ces trois sous catégories (85 % des illustrations de civils occupés paraissent après 1947, contre 79 % pour les civils libres et 78 % pour les victimes spécifiques).

Mais ces victimes spécifiques, qui ne représentent à eux quatre que 40 % des victimes non-combattantes, doivent aussi être observé dans le détail. On y aperçoit un traitement bien différent, pas si homogènes que cela pour chacune de leurs particularités.



- Les prisonniers et les déportés (P&D) d'abord, qui, même s'ils n'ont droit à aucune illustration en 1947, restent cependant assez constamment présent sur la période, avec une légère hausse sur la fin.
- C'est aux prisonniers de retour (RdP) que profite ce creux, avec leur apparition progressive au cours de la seconde période, la totalité des films concernant ces victimes paraissant après 1947.
- Et c'est sensiblement la même chose pour les Juifs et les victimes de l'antisémitisme (J&A), si l'on excepte la sortie du *Dictateur* en 1945 : il faudra attendre 1948 pour

voir la première véritable illustration du génocide des Juifs d'Europe dans un film post-Seconde Guerre mondiale.

- L'exception de ces victimes spécifiques reste le sort réservé aux enfants (Enf). Bien qu'étant assez constant sur le long de la période (45 % des films sortent avant 1947, 55 % après), la courbe de son évolution tend néanmoins à la baisse alors qu'elle était la plus haute en première période.

Cette sensible acceptation des victimes spécifiques est à prendre précautionneusement, même si elle montre un léger changement quant aux considérations victimaires à la fin des années 1940. Parce que les propositions restent toujours minoritaires (seulement 9 films pour chacune de ces sous-catégories, si peu face à l'importance du corpus total), mais aussi parce que durant ces années, ces propositions ne se montrent ni homogènes, ni constantes.

Pour toutes ces sous-catégories de victimes, on pourrait également observer rapidement ce qui se passe en 1951. Alors que le nombre de propositions baisse drastiquement, de 48 films en 1950 à seulement 30 films en 1951 – passant sous le seuil des 36 films de 1946, année où il y a le moins de films sur la Seconde Guerre mondiale – c'est aussi l'année où la proportion entre victimes combattantes et les victimes non-combattantes change de nouveau, les dernières prenant encore un peu plus d'importance (elles représentent désormais 37 % de la production). La distribution chute, mais elle est plus dure pour les illustrations de victimes combattantes (trois fois inférieure en 1951). Mais au final, à l'exception des civils occupés, ce sont toutes les autres sous-catégories de victimes qui pâtissent de cette baisse de régime, y compris l'ensemble des victimes spécifiques, dont la courbe baisse pour la première fois depuis la Libération (de 9 propositions en 1950, il n'y en aura plus que 5 en 1951). Décidément, la distribution française semble moins friande de ces fictions racontant ce conflit passé.

FILMS SUR LA SECONDE GUERRE MONDIALE SORTIS EN 1951			
VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	19 films sur 30		63% des 30 films sur la 2GM de 1951
FdGM	4 films	soit 21% des I-C	13% des 30 films sur la 2GM de 1951
FMHDF	6 films	soit 31,5% des I-C	20% des 30 films sur la 2GM de 1951
FdR	7 films	soit 37% des I-C	23% des 30 films sur la 2GM de 1951
FdE	2 films	soit 10,5% des I-C	7% des 30 films sur la 2GM de 1951
Non-combattants	11 films sur 30		37% des 30 films sur la 2GM de 1951
CO	4 films	soit 37% des II-NC	13% des 30 films sur la 2GM de 1951
CL	2 films	soit 18% des II-NC	7% des 30 films sur la 2GM de 1951
P&D	1 film	soit 9% des II-NC	3% des 30 films sur la 2GM de 1951
RdP	2 films	soit 18% des II-NC	7% des 30 films sur la 2GM de 1951
J&A	2 films	soit 18% des II-NC	7% des 30 films sur la 2GM de 1951
Enf	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 30 films sur la 2GM de 1951

Préférences nationales

Enfin, si l'on s'attache à l'origine de ces illustrations des victimes de la guerre, on peut voir apparaître certaines préférences. Tous les films d'un pays étranger en particulier ne sortent pas forcément sur les écrans français et relèvent des choix des différents distributeurs français et étrangers. Mais qu'importe de qui relèvent ces choix, ces différentes propositions de victimes étrangères sont déjà un indice important, quant au fait qu'elles concordent ou non aux obsessions victimaires françaises.

REPRÉSENTATION DES VICTIMES COMBATTANTES PAR NATIONALITÉ			
	Nombre de films	Part représentative des victimes combattantes	Part représentative de la production nationale
TOTAL des I-C	217	100%	72%
FR	22	10%	58%
US	122	56%	79%
RU	34	16%	83%
URSS	18	8%	82%
It	10	5%	40%
Autres	11	5%	52%

REPRÉSENTATION DES VICTIMES NON-COMBATTANTES PAR NATIONALITÉ			
	Nombre de films	Part représentative des victimes combattantes	Part représentative de la production nationale
TOTAL des II-NC	85	100%	28%
FR	16	19%	42%
US	33	39%	21%
RU	7	8%	17%
URSS	4	4,5%	18%
It	15	17,5%	60%
Autres	10	12%	48%

Les proportions des différentes illustrations de victimes combattantes et de victimes non-combattantes par nationalité offrent ainsi plusieurs cas de figures selon les différents pays producteurs. Le premier concerne les films américains, les films britanniques et les films soviétiques. Pour ces trois nationalités, la grande majorité des productions concernent les victimes combattantes, avec en moyenne 80 % de leurs productions – c'est-à-dire supérieur à la moyenne mondiale. La première observation que l'on peut faire est justement que ces trois pays, les États-Unis, le Royaume-Uni et l'U.R.S.S., font partie de ces pays qui n'ont jamais été réellement occupé par des membres de l'Axe comme l'Allemagne en Europe ou le Japon dans le Pacifique. Si l'on regarde les années de production de ces films, et non leur date de sortie en

France, on s'aperçoit que pour ces trois nationalités, la majorité des films sont produits durant ces années de guerre, avant la fin des conflits armés en 1945. Ces films revêtent indéniablement ce statut de films de propagande, avant d'être possiblement considérés – pour le public français – comme des films « historiques ». Ainsi, sur les 22 productions soviétiques, 12 films sont réalisés entre 1939 et 1945, c'est-à-dire plus de 54 % de la production. Pour la production britannique, ce sont 25 des 41 films qui datent de cette époque, soit 61 %. Et la production américaine, la plus importante, le taux monte à presque 70 %, 108 des 155 films datant de l'époque de la guerre.

Ces productions propagandistes s'efforcent par définition à mobiliser l'effort de guerre et à sensibiliser leurs publics respectifs à l'intérêt d'un engagement militaire. Selon Marc Ferro :

Une fois la guerre déclarée, Roosevelt donna des instructions précises afin de développer un cinéma qui glorifierait le juste droit et les valeurs américaines. Alors qu'entre septembre 1939 et juin 1940, donc en état de guerre, la France ne produisait toujours pas de film antinazi, aux U.S.A. le mouvement ne cessa de s'amplifier. Il avait pris son élan décisif lors du début du deuxième conflit mondial (*La Confession d'un espion nazi* date même d'avril 1939), avec *Four sons*, *Escape*, *The Great Dictator*, *Foreign Correspondent* et surtout *The Moral Storm* de Frank Borzage, un appel aux Allemands à renverser Hitler et qui fut à l'origine d'un incident diplomatique¹³⁴.

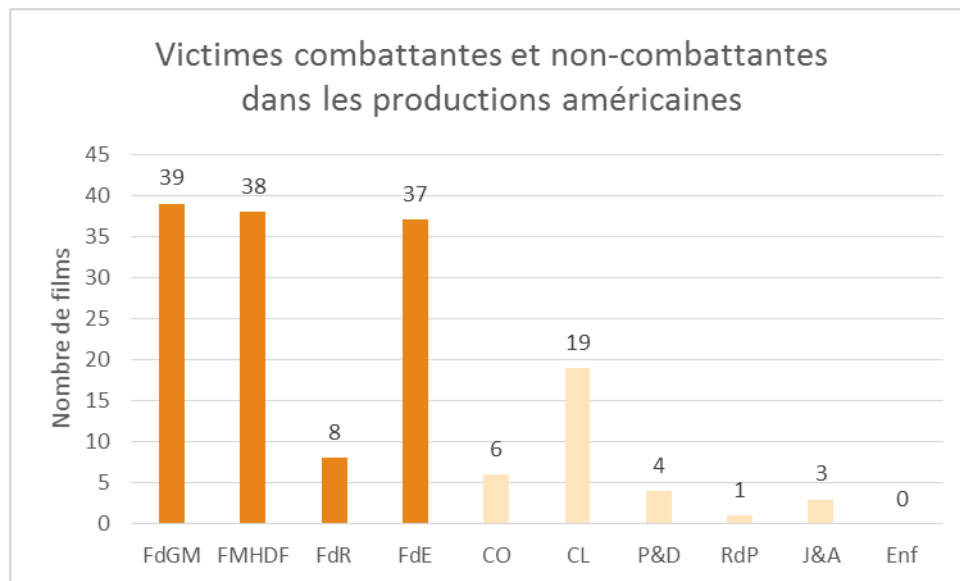
Et c'est cette même idée que développe Shlomo Sand, toujours pour le cinéma américain :

L'entrée en guerre des États-Unis après l'attaque japonaise sur Pearl Harbor fit lâcher les freins qu'Hollywood s'était imposés, ce qui donna lieu à une grande vague de films antinazis entre 1941 et 1945. Aucun film ne peut cependant se mesurer à *The Mortal Storm* et au *Dictateur* pour ce qui est de la sensibilisation des spectateurs aux mécanismes politiques du nazisme. Quelques réalisateurs engagés, émigrés ou exilés aux États-Unis, se sont quand même livrés à une démonisation efficace de l'ennemi allemand. *To be or not to be*, la brillante comédie d'Ernst Lubitsch (1942), *Les Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang, *Vivre libre* de Jean Renoir et *Hitler's Madman* de Douglas Sirk, tous trois de 1943, *La Septième croix* de Fred Zinnemann et *Lifeboat* d'Alfred Hitchcock en 1944 ont créé une série de nouvelles représentations sur le nazisme [...]. La focalisation sur la cruauté du nazisme et sur le besoin d'en venir à bout militairement entravait pour le moment toute tentative sérieuse d'en déchiffrer les origines et les mécanismes¹³⁵.

Cette focalisation sur le combat armé à mener et la lutte contre un ennemi cruel se ressent fortement dans les films américains proposés sur les écrans français à la Libération, qui vont alors préférer ces victimes combattantes aux victimes non-combattantes, bien que sur les 108 productions de cette période de guerre, 21 (soit 20 %) vont s'attacher à les illustrer – une proportion qui perdurera pour les fictions réalisées après la fin du conflit.

¹³⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, pour la nouvelle édition refondue, p. 147.

¹³⁵ Shlomo Sand, *Op. cit.* p. 252.



Mais il y a une autre particularité à noter concernant la production américaine proposée aux spectateurs et spectatrices français à la Libération, et qui relève des histoires qu'elle propose. Parmi toutes les propositions qui sont faites et ce quel que soit les sous-catégories de victimes, la production américaine est la seule à offrir un si large champ d'action à ses fictions. Il faut remarquer le peu de film de résistance américain, que contrebalance l'importance de ces films d'espionnage, ou encore la grande représentation des civils libres : l'histoire américaine de la Seconde Guerre mondiale a tout de même son importance dans ses choix de représentations. Mais les films américains ne décrivent pas uniquement les batailles auxquelles son armée a pris part, et peuvent tout aussi bien s'attacher à de potentielles victimes d'autres nationalités. Ainsi s'illustrent dans les productions étasuniennes des protagonistes américains sur le Front Pacifique ou Européen, mais aussi partout ailleurs, jusqu'au Front Russe où, évidemment, l'armée américaine n'a jamais mis les pieds. Dans ce même genre d'idée, les personnages de ces films peuvent tout aussi bien être américains, britanniques, français, australiens, russes, chinois, voire même allemands, et dans des pays et durant des actions tout aussi hétéroclites.

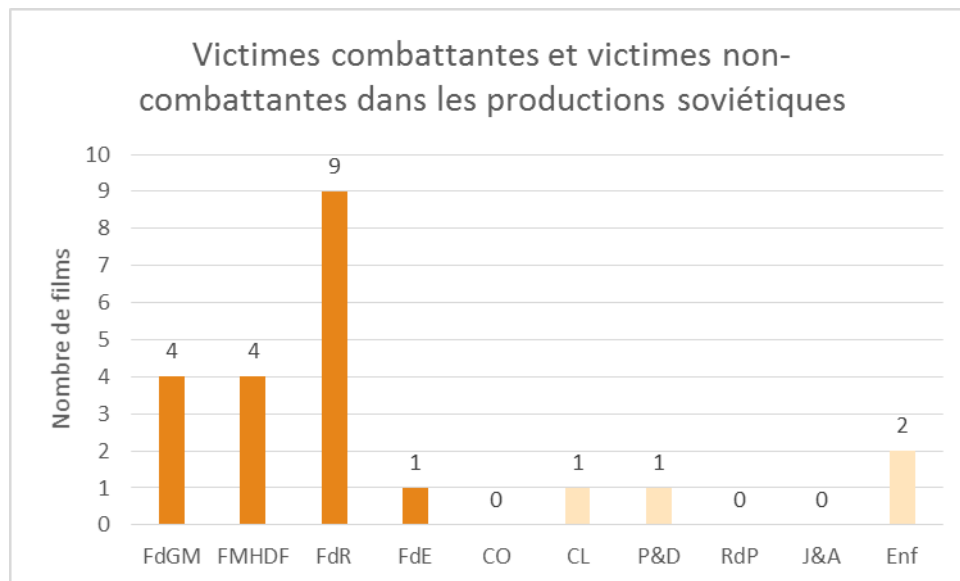
Cette particularité ne se retrouve absolument pas dans les productions soviétiques, qui ne s'obstinent qu'à décrire la guerre que les Russes et l'U.R.S.S. ont vécue – en acceptant les annexions idéologiques du régime stalinien, qui s'approprie déjà l'Ukraine ou la Crimée. La propagande soviétique qui transparait de son cinéma est dans la continuité de ce qui s'opérait déjà avant-guerre, comme le dit Marc Ferro :

« On ne demande pas aux cinéastes d'être des artistes, des esthètes », répétait en substance *Žizn' Iskusstva* ; on ne leur demande pas de faire des films « qui seront compris dans trente ans » mais qui « éduqueront [les masses] aujourd'hui ».

Un vrai problème était posé : une des caractéristiques du cinéma en U.R.S.S. était qu'il devait désormais être un compromis entre trois impératifs pas nécessairement contradictoires, mais qu'il fallait concilier : les exigences de l'État, essentiellement idéologiques et pédagogiques, celles des cinéastes qui veulent faire une œuvre d'art, de qualité ; et enfin, celles du public qui peut fort bien désertir les salles, ce qui entraîne la ruine de l'industrie et de la profession.

Un nouveau trait apparaît donc, défini par Staline : si l'on veut produire, il faut remplir les caisses de l'industrie cinématographique ; faire des films, certes, mais qui plaisent au public. À la masse du public soviétique, le régime stalinien veut donner un cinéma à la fois populaire et idéologiquement breveté ; [...] L'idéologie et l'absolutisme staliniens y sont bien entendu pour quelque chose, mais cela n'explique pas tout¹³⁶.

C'est vraisemblablement par cette idée que les quelques propositions soviétiques qui paraissent en France s'avèrent loin d'un quelconque misérabilisme ou une quelconque idée de soumission : autant durant la guerre qu'après celle-ci, ce cinéma ne se composera que de victimes dignes et fortes, même face à la plus terrible adversité, n'hésitant pas, par exemple, à mettre un enfant dans un régiment de militaire (*Vanina l'orphelin*, *Sin Polka*, Vassili Pronine, 1946, URSS) ou à illustrer l'obstination et le courage d'une civile malgré les bombardements allemands (*Attends-moi*, *Jdi Menya*, Alexander Stolper et Boris Yvanov, 1943, URSS).



Dans la production britannique aussi ce cinéma de propagande de la période 1939-1945 reste très présent. Comme la production soviétique, c'est en majeure partie aux sorts des victimes anglaises que ce cinéma va s'attacher – en s'offrant cependant quelques exceptions, comme les personnages de pêcheurs français dans *Johnny Frenchman* (Charles Frend, 1945, RU). Mais même après-guerre, la production britannique – comme d'autres productions

¹³⁶ Marc Ferro, *Op. cit.* p. 200-201.

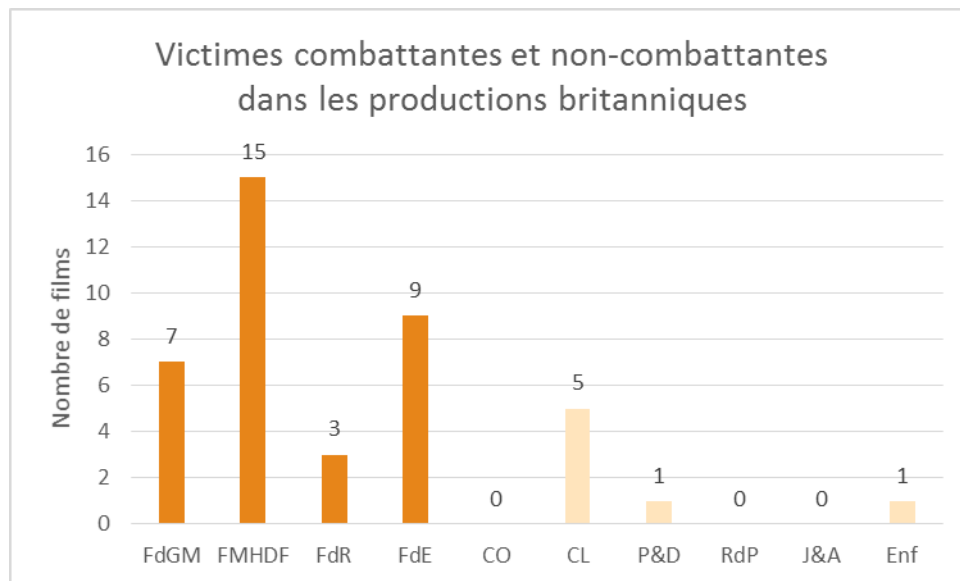
nationales – va garder des réflexes propagandistes, notamment pour cette « reconstruction des identités nationales » dont parle Keith Lowe :

Cette attitude était particulièrement visible en Angleterre où, après la paix, la population avait le plus grand besoin de distraction qui aillent dans un sens positif. En 1945, la Grande-Bretagne était un pays prostré : non seulement les Britanniques étaient dans l'obligation de maintenir à flot leurs infrastructures gravement endommagées et leur économie au bord de la faillite, mais on attendait aussi d'eux qu'ils assument le fardeau du maintien de l'ordre sur le reste du territoire européen, ainsi que dans leur empire d'Afrique et d'Extrême-Orient qui s'effondrait. Leur seul atout pour compenser la décennie d'épreuves et de rationnement qui les attendait, c'était l'idée qu'ils avaient noblement agi face au mal, et restaient invaincus – bref, qu'ils formaient une nation de héros.

À titre d'antidote aux récits d'horreur venus de l'étranger et à ceux du malheur à domicile, les Britanniques générèrent ainsi un flot d'histoires imprégnées d'héroïsme : la fin des années 1940 et le début des années 1950 virent une véritable avalanche de fictions guerrières britanniques – *La Grande évasion*, *Les Briseurs de barrages*, *La Mer cruelle*, *Ill met by Moonlight*, *les Indomptables de Colditz*, *Vainqueur du ciel*, pour ne citer qu'une poignée d'exemples parmi les plus fameux¹³⁷.

C'est dans cet ordre d'idée que même après la guerre, le Royaume-Uni continua à proposer ce qu'il avait déjà produit durant le conflit, s'illustrant majoritairement comme combattant, autant sur le front qu'à l'arrière – donnant une grande importance aux militaires hors du front. Lorsqu'il s'essaye à décrire des victimes non-combattantes, une grande partie s'avèrent ne pas être des protagonistes anglais, retrouvant cette tendance américaine à s'intéresser à des personnages étrangers : en plus de ces pêcheurs français que des civils anglais côtoient dans *Johnny Frenchman*, c'est à des fermiers australiens fuyant l'aviation japonaise que l'on a affaire dans *La Route est ouverte*, un orphelin français en Suisse dans *L'Orphelin* (*With cradle inn*, Harold French, 1947, RU), un pasteur allemand dans *Sublime Sacrifice* (*Pastor Hall*, Roy Boulting, 1939, RU) – voire des Écossais alcooliques en manque dans la comédie *Whisky à gogo* (*Whisky Galore*, Alexander Mackendrick, 1948, RU).

¹³⁷ Keith Lowe, *Op. cit.* p. 79.



Le second cas de figure au sujet des proportions d'illustrations de victimes combattantes et non-combattantes concerne la production italienne. Elle est la seule, dans un rapport inversé, à proposer plus de figures de victimes non-combattantes que de victimes combattantes. Sur sa production totale de 25 long-métrages, 10 concernent les combattants et 15 les non-combattants ; c'est-à-dire que ces derniers, avec 60 % de la production, s'avèrent être les victimes privilégiées dans le cinéma italien proposé sur les écrans en France. C'est en partie dû à l'alliance entre l'Italie fasciste d'avant 1943 avec le Troisième Reich, passé trouble qu'il ne faut pas trop se remémorer, autant en Italie qu'en France. Tous les films italiens proposés datent d'après la Libération, et le cinéma fasciste et/ou d'Occupation est occulté. Dès 1945, ce cinéma met en scène une certaine vision italienne de la Seconde Guerre mondiale, que l'on peut soit apprécier comme la démonstration d'une certaine culpabilité italienne, mais aussi – surtout ? – comme une réécriture de l'histoire du pays, qui aurait surtout souffert de l'occupation allemande, plus que de la guerre qu'il a menée à ses côtés. Les cinéastes italiens dont les films sortent en France à la Libération étaient déjà quasiment tous actifs sous Mussolini, comme Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica. Pour Shlomo Sand, « aucun réalisateur ne [s'était] opposé au régime fasciste – leur métier ne leur offrant pas le luxe d'être anticonformiste¹³⁸ », et ce retournement explique en partie cette vision particulière. En partant de l'exemple du film *Rome, ville ouverte* de Rossellini, Sand décrit le revirement de la production italienne et de ses acteurs :

Ainsi, [dans *Rome, ville ouverte*], d'un coup de pinceau cinématographique magistral, l'Histoire de l'Italie est effacée et remplacée par une fable édifiante sur les victimes héroïques de

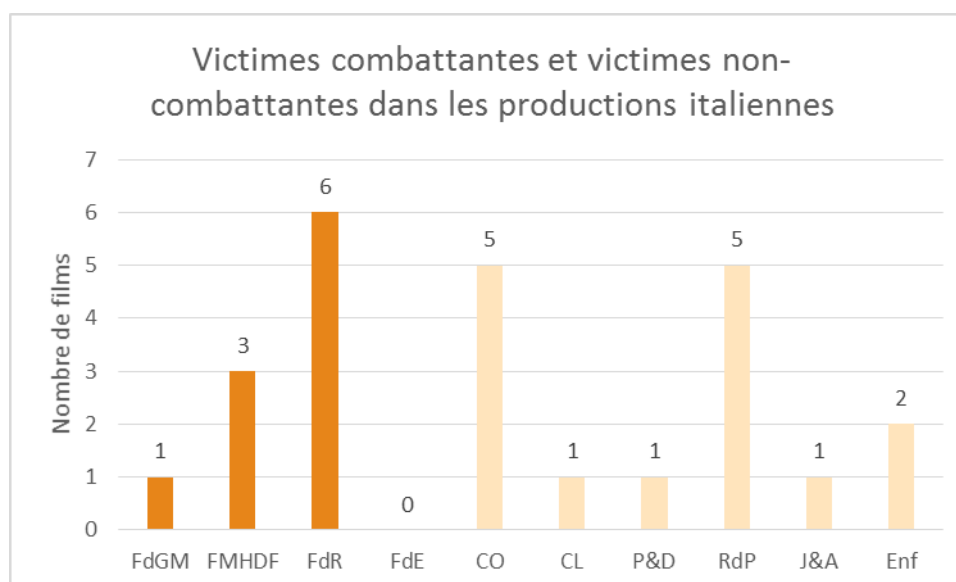
¹³⁸ Shlomo Sand, *Op. cit.* p. 252-253.

l'Occupation, et vingt et une années d'un régime dictatorial, mais populaire, sont reléguées aux oubliettes [...].

À cette occasion, le passé fasciste de Rossellini fut lui aussi « épuré ». A peine un an et demi après la réalisation de *L'Homme à la croix*, son film sur l'aumônier antibolchévique sur le front russe, l'Italie s'empessa d'oublier son passé. L'industrie cinématographique, qui avait collaboré et prospéré sous le fascisme, s'associa avec zèle à cette entreprise d'amnésie artificielle [...].

Quand il arrivait aux films néoréalistes de faire allusion à un passé historique, comme dans *Rome, ville ouverte*, celui-ci commençait toujours à l'été 1943, après l'occupation de l'Italie par les Allemands. [...] L'année de l'occupation [...] devint le cadre temporel favori du cinéma historique italien et fit l'objet d'un très grand nombre de films. [...] La mémoire cinématographique se montra, en définitive, plus prudente et plus sélective dans ses priorités chronologiques que le mémoire nationale officielle véhiculée par les livres d'Histoire¹³⁹.

Ainsi, les victimes privilégiées du cinéma italien s'avèrent être les résistants (avec 6 illustrations), les civils occupés (5 illustrations) et les prisonniers (6 illustrations, entre les prisonniers et déportés et les prisonniers de retour). Quand il s'attaque aux civils libres, c'est dans des films se déroulant à la fin de la guerre, comme *Exodus (Il grido della terra)*, Dulio Coletti, 1949, It) ou *Sciusecià* (Vittorio de Sica, 1946, It) ; quand il s'intéresse aux militaires, c'est toujours à travers des engagés malgré eux, comme dans *Sept ans de malheur* ou à ces militaires hors du front mais très loin de chez eux, comme les Italiens en Californie dans *Noël au camp 119 (Natale al campo 119)*, Pietro Francisci, 1947) ou l'Afro-Américain de *Païsa (Paisà)*, Roberto Rossellini, 1946, It) ou de *Sans pitié (Senza pietà)*, Alberto Lattuada, 1948) ; et dans tous les cas, c'est toujours pour montrer les séquelles d'une guerre que le peuple italien n'a fait qu'endurer.



¹³⁹ Shlomo Sand, *Op. cit.* p. 253.

Enfin, le troisième cas de figure est celui qui concerne la production française et l'ensemble des films issus des pays dont on ne peut voir qu'une poignée de films. Dans les deux cas, la proportion entre les victimes combattantes et victimes non-combattantes est à peu près équivalente. 58 % de la production française porte sur les combattants, contre 42 % sur les non-combattants. Pour les films des autres nationalités restantes, le rapport est encore plus équilibré avec 52 % des propositions pour les premiers et 48 % pour les seconds.

En France, cette importance donnée aux victimes non-combattantes est semblable à celle qui s'opère en Italie. L'histoire du pays durant la Seconde Guerre mondiale étant ce qu'elle est, les histoires que racontent les films se doivent de refléter la singularité du conflit pour les Français et sur le territoire français. Occupé de juin 1940 à l'été 1944, le pays a donc une multitude d'histoires à raconter et auxquelles son public peut facilement s'identifier – ceci expliquant par exemple l'importance donnée aux figures des civils occupés, avec 8 propositions, mais aussi celle, légèrement moindre, d'un retour à la normal à la Libération, à travers des civils libérés (3 films) ou des prisonniers de retour (3 films). Pour Henry Rouso :

Fait significatif, pourtant, les premières allusions à des sujets plus délicats apparaissent, ici et là. Si la Collaboration, Vichy ou le fascisme n'ont aucun statut politique, et sont rarement présents autrement que sous forme d'allusions, par contre, le « collabo » devient un personnage familier, sinon fréquent : dans *Les Maudits*, de René Clément, 1947, dans *Manon*, d'Henri-Georges Clouzot, 1948, [...].

Un seul film (*Le Bal des pompiers*, d'André Berthomieu, 1948) évoque directement les divisions de l'Occupation au sein d'une famille, une œuvre « ignoble » pour les uns, « bêtasse et édifiante » pour d'autres (Jacques Siclier)¹⁴⁰.

Ces illustrations des victimes françaises non-combattantes ont certes une importance, mais il faut aussi voir qu'un peu plus de la moitié de la production s'attache aussi à décrire ces militaires et ces résistants, images d'une France combattante. À partir du 22 juin 1940, la France n'a plus d'armée régulière, et la lutte armée pour les Français qui désirent continuer le combat les armes à la main offre deux options – du moins au cinéma –, à savoir rejoindre l'armée de la France Libre du Général de Gaulle à l'extérieur (notamment au Maghreb ou en Angleterre), ou rejoindre la lutte clandestine sur le territoire au sein de la Résistance. Mais les Français et les Françaises qui ont fait l'un de ces deux choix de la lutte armée ne représentent qu'une infime partie de la population française. Le rapport entre la réalité historique et l'image qui découle de ses représentations cinématographiques peut donc être vu comme complètement faussé. Les proportions de la première n'ont rien à voir avec celles de la seconde. Le cinéma hexagonal participe ici, lui aussi, à une réécriture des événements. Même si la figure du résistant se montre

¹⁴⁰ Henry Rouso, *Op. cit.*, p. 262.

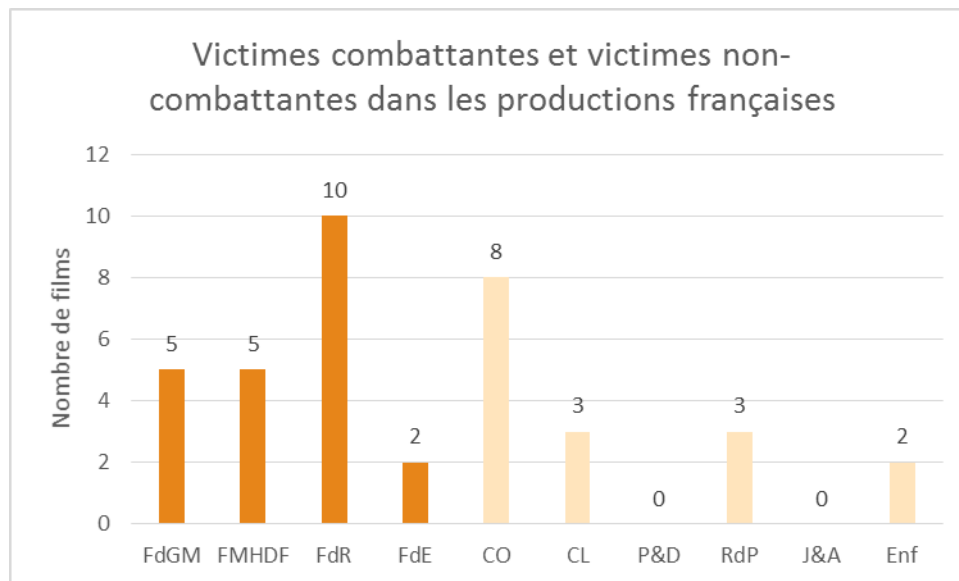
néanmoins plus présente que celle du militaire dans ces productions nationales, on observe dans les deux cas la fondation d'une mythologie française de la guerre et l'illustration d'une France guerrière. Avec 20 illustrations sur les 38 de la production française, et parce qu'ils sont souvent amenés l'un comme l'autre à souffrir et/ou à mourir au cours du récit filmique de ces nombreuses productions, cette sorte de militaire et cette sorte de résistant en viennent à incarner des figures de victimes importantes voire majoritaires dans l'esprit des spectateurs français. On a souvent remarqué les accommodements historiques qui ont pu s'opérer à la Libération, que ce soit dans le champ politique, social ou même culturel, au sujet par exemple de la Résistance. Pour Henry Rousso :

Cette vision cohérente et relativement fermée sur elle-même constitue ce qu'on peut appeler le « résistancialisme gaullien », qui se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin, sans l'intermédiaire ni des partis, ni des mouvements, ni d'autres figures de la clandestinité. Elle tente de se superposer à la réalité autrement plus complexe et composite de l'Occupation. Son objectif inavoué était d'interpréter le passé en fonction des urgences du présent. [...] Le mythe, partie intégrante du gaullisme, est amorcé, mais ne sera réellement installé que bien plus tard, et pour peur de temps¹⁴¹.

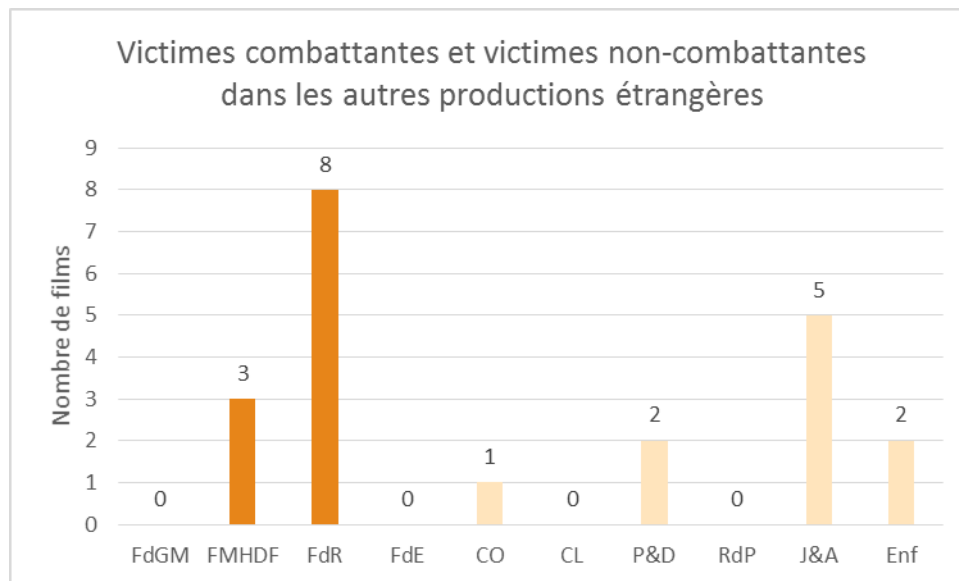
En se pliant à cette « geste gaullienne » et en sous-entendant donc que toute la France avait été résistante, n'en déplaise aux « vrais » résistants se retrouvant à partager le haut de l'affiche avec l'ensemble de la population, les films français imprègnent ainsi de leur vision les souvenirs d'une guerre juste terminée – malgré le « désir d'un retour à la normal et la volonté d'oublier les circonstances exceptionnelles de l'Occupation », il semble que « le citoyen d'après-guerre [tienne] à l'image rassurante d'une France résistante¹⁴² » qu'on lui propose.

¹⁴¹ Henry Rousso, *Op. cit.* p. 32.

¹⁴² *Ibid.* p. 34.



Que les films des autres pays producteurs minoritaires proposent une répartition entre les victimes combattantes et non-combattantes semblable à celle de la France relève sûrement du simple hasard qu'on ne pourrait analyser efficacement d'un point de vue politique ou sociologique. Ces 21 films restant que se partagent 11 nationalités n'ont en commun que le fait que chacun de ces pays producteurs ne distribue en France qu'un petit nombre de films. Cependant, il est intéressant de voir quelles sous-catégories de victimes s'y mettent en scène. Si aucun militaire à la guerre, aucun espion, aucun civil libre ou aucun prisonnier de retour n'est présent, près de 40 % de cette production montre des résistants étrangers en action, offrant d'autres visions de la lutte clandestine en Europe. La totalité de la production belge (3 films) concernent ces films de résistance, comme celle de la production danoise (2 films) ainsi que l'unique film tchécoslovaque du corpus, *L'Obscurité blanche* (Bila tma, Frantisek Cap, 1947, Danemark). La Pologne, pays ayant énormément souffert de l'Occupation allemande, propose 2 films de résistance, soit la moitié de sa production. Mais c'est aussi concernant le sort réservé aux Juifs et aux victimes de l'antisémitisme que ces autres films étrangers s'avèrent très parlant. S'ils représentent 25 % de ces 21 films d'autres nationalités, les 5 illustrations de ces victimes spécifiques correspondent à plus de la moitié des propositions faites par la production mondiale à ce sujet. Si la Pologne, l'Autriche et Israël en produisent chacun un film, il est remarquable de voir que les deux restants, *La Route est longue* (*Lang ist der Weg*, Herbert B. Fredersdorf, 1947, Allemagne) et *Mariage dans l'ombre* (*Ehe im Schatten*, Kurt Maetzig, 1947, Allemagne) proviennent d'Allemagne – même si ce pays a probablement autant souffert des purges raciales de son gouvernement.



On pourrait tirer de ces échantillons de visions nationales des hypothèses comme il a été fait pour les films des cinq producteurs majeurs que sont la France, les États-Unis, le Royaume-Uni, l'U.R.S.S. ou l'Italie. Mais il serait faux de réduire la production polonaise ou la production allemande (avec ce que peut induire l'occupation alliée et la Guerre froide qui s'installe) à seulement 4 films ; il serait idiot de penser que toute la population belge a été, comme la population française, entièrement résistante car sa production n'aborde que cette représentation – tout comme il ne faut pas voir dans l'absence de la question juive dans la production française une réalité historique au sujet de la déportation en France. Ces choix de distribution et de représentations, qu'ils soient délibérés ou imposés comme pour la production américaine, relèvent d'autres choses que de la simple nationalité. Malgré tout, le cinéma reste un art populaire qui se doit d'être rentable. S'il faut répondre, comme le dit Sylvie Lindeperg, à « la délicate question de l'articulation entre le véridique, le vraisemblable et le commémorable¹⁴³ », qui impose une certaine mythologie historique du conflit, ces surreprésentations et ces sous représentations de chacune des sous-catégories de victimes répondent aussi, et surtout, aux attentes et aux goûts des spectatrices et des spectateurs français, c'est-à-dire aux questions de la réception.

¹⁴³ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 165.

4. Les succès de l'ombre – réceptions des victimes de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français

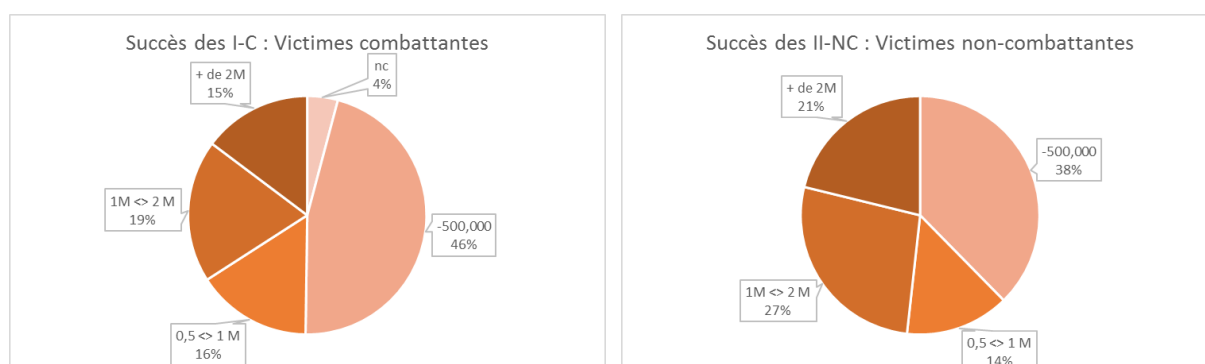
Parti pris du souvenir

L'accueil que peut réserver le public français à ces films peut donner une version différente d'un taux d'acceptation de ces différentes catégories et sous-catégories de victimes. Si l'on met de côté les autres critères qui peuvent influencer le succès ou l'échec d'un film – comme la distribution, la campagne promotionnelle, l'aura ou les scandales qui peuvent entourer tel ou tel film, etc. – on partira du principe que la réception chiffrée reste un élément important pour la compréhension d'un certain consentement ou d'une certaine approbation des idées véhiculées et qui finissent par imprégner le souvenir même de l'évènement. Un film racontant un fait historique si important et si proche chronologiquement ne peut se permettre, pour garantir son succès, de s'éloigner du ressenti de ses potentiels spectateurs ou spectatrices. À défaut de voir des scénarios strictement historiques, ces films doivent épouser le point de vue le plus consensuel possible. On l'a vu, les spectateurs et les spectatrices français sont amenés à voir de la Seconde Guerre mondiale une large offre de fictions plurinationales, produites sur une très longue période de plus de dix ans et proposant toute une variation de potentielles victimes, qu'importe l'implication, l'âge, le sexe ou l'origine de celles-ci. Et ils peuvent offrir à certains de ces films un succès important ou, à l'inverse, complètement les ignorer. Ce rapport entre le succès des films et les victimes que ces derniers mettent en avant est donc à observer minutieusement pour tâcher d'y déceler une version singulière du souvenir, propre non plus aux différentes productions, mais bien plus au public français.

Ces films sur la Seconde Guerre mondiale présentent une part assez importante de succès et de grands succès : près de 40 % des films cumulent plus d'un million d'entrées. En revanche, le public n'offre pas une pareille réussite aux victimes combattantes et aux victimes non-combattantes, bien qu'elles ne se présentent pas dans les mêmes proportions.

BOX-OFFICE	Victimes combattantes	Victimes non-combattantes	TOTAL
n.c.	9	0	9
	100%	0%	3%
-500,000	100	32	132
	76%	24%	44%
0,5 <> 1 M	34	12	46
	74%	26%	15%
1 M <> 2 M	42	23	65
	65%	35%	21,5%
+ de 2 M	32	18	50
	64%	36%	16,5%
TOTAL	217	85	302
	72%	28%	

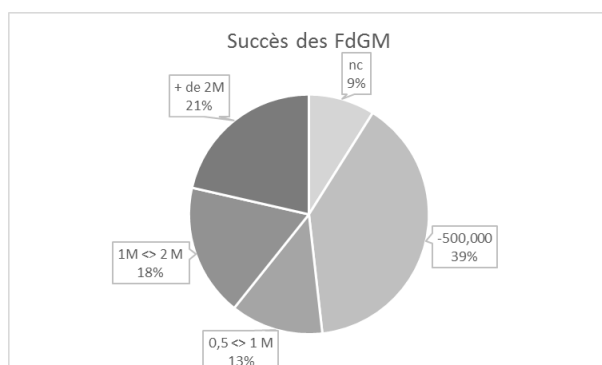
Les films portés par des victimes combattantes étant bien plus nombreux que ceux portés par des victimes non-combattants, il est logique que, qu'importe la tranche de succès, les premiers soient les plus nombreux. Cependant, on peut voir que l'écart entre les deux catégories tend à se réduire plus le succès est grand. Ainsi, si les trois quart des gros échecs s'avèrent être des films mettant en scène des combattants, ces derniers ne représentent plus que les deux tiers des films à grand succès. Bien que moins nombreux, ces films sur les non-combattants s'avère rencontrer plus facilement du succès. C'est aussi ce que l'on peut voir lorsqu'on se penche séparément sur chacun de leur cas.



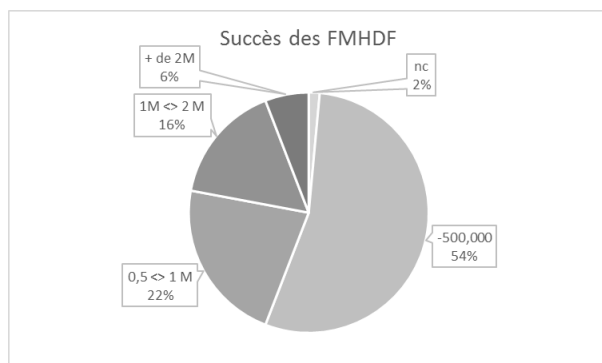
Pour les victimes combattantes, c'est presque un film sur deux qui ne rencontrent aucun succès (46 %), alors que seuls 38 % des films sur les victimes non-combattantes subissent le même sort. Dans la même idée, 34 % des films sur les combattants rencontrent un certain succès, cumulant plus d'un million d'entrées, avec 15 % dépassant les deux millions. Pour les non-combattants, ce sont 48 % des films qui passent la barre du million, et 21 % celle des deux millions. Statistiquement, un film abordant la question des victimes non-combattantes est plus amené à rencontrer du succès. On pourrait voir ici à l'œuvre cette idée de l'identification des spectateurs, qui se retrouvent plus facilement dans cette catégorie de victimes que dans l'autre,

car la grande majorité des français et des françaises n'ont pas pris une part active à la lutte, quelle qu'elle soit, durant la guerre. Pourtant, en termes de distribution, cette capacité à cumuler plus aisément les entrées ne se fait pas ressentir. Comme on l'a vu précédemment, les propositions de victimes combattantes et non-combattantes évoluent sensiblement de la même manière tout au long de la période, avec l'avantage du nombre pour les combattants, malgré ces affinités avec le public français.

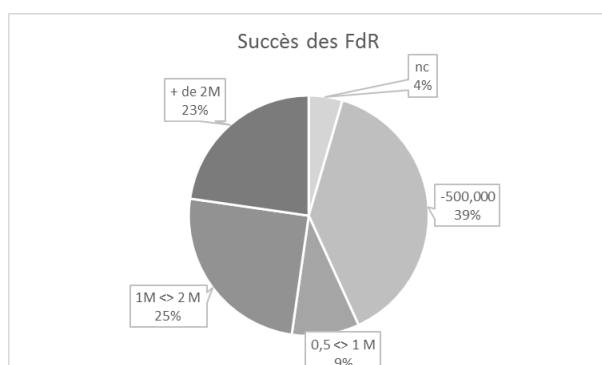
Il faudrait ensuite regarder plus en détails chaque sous-catégorie de victimes, où ces mêmes proportions de succès sont bien différentes de l'une à l'autre.



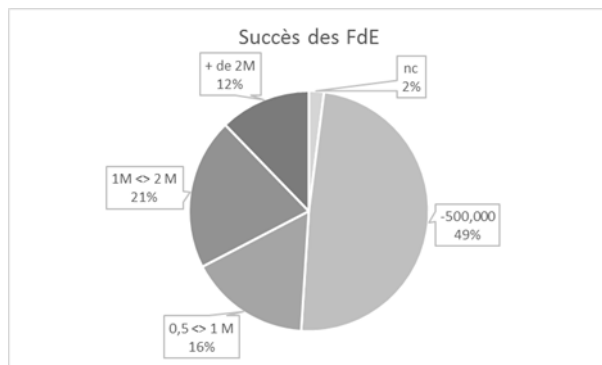
Les 56 films portés par les militaires à la guerre se répartissent d'une façon relativement homogène par rapport à la production totale. 39 % de ces films dépassent le million d'entrées, et 12 films dépassant les deux millions d'entrées représentent 24 % de ces grands succès.



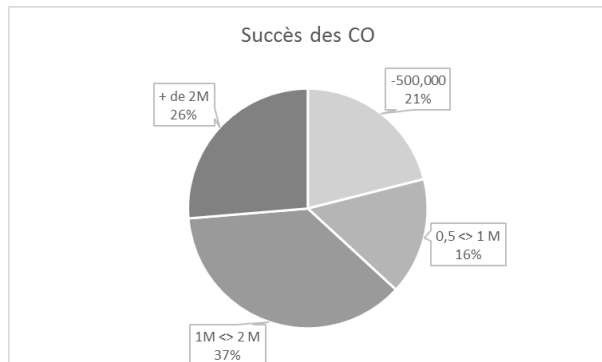
Sur les 68 films concernant les militaires hors du front, plus de la moitié ne trouvent pas leur public (54 %). Ils sont peu nombreux à dominer le box-office. Un film sur cinq dépasse la barre du million d'entrées et les 4 grands succès ne représentent que 8 % de la totalité des films à plus de 2 millions d'entrées.



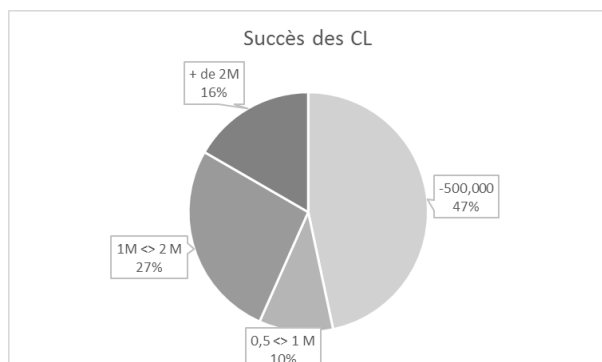
Les films de résistance s'avèrent être une des sous-catégories qui ameutent le plus de spectateurs, avec près de la moitié des 44 films qui dépassent le million d'entrées. Parmi eux, 10 films en cumulent plus de deux millions, représentant ainsi 20 % des grands succès de la production totale.



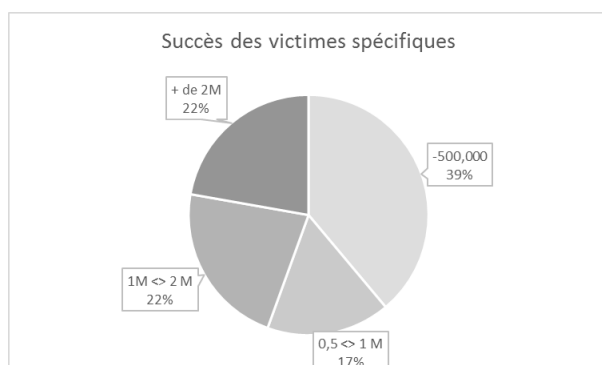
Comme pour les militaires hors du front, les films d'espionnage ont peu de succès, avec 49 % des films ne dépassant pas les 500.000 entrées. Sur 49 films, 33 % cumulent néanmoins plus d'un million d'entrées, dont 6 qui dépassent la barre des 2 millions, soit 6 % des grands succès.



Comme on pourrait s'y attendre, les civils occupés est la sous-catégorie qui a le pourcentage de succès le plus important, avec 63 % de sa production dépassant le million d'entrées. Et sur ses 19 films, ce sont 5 films qui cumulent plus de deux millions d'entrées, représentant 10 % des grands succès.



Les civils libres ou libérés, plus nombreux, ont proportionnellement moins de succès que les civils occupés. Plus d'un film sur deux ne dépassent pas le million d'entrées. Mais 16 % des films passent la barre des deux millions d'entrées, soit 5 des 30 films, représentant aussi 10 % des grands succès.

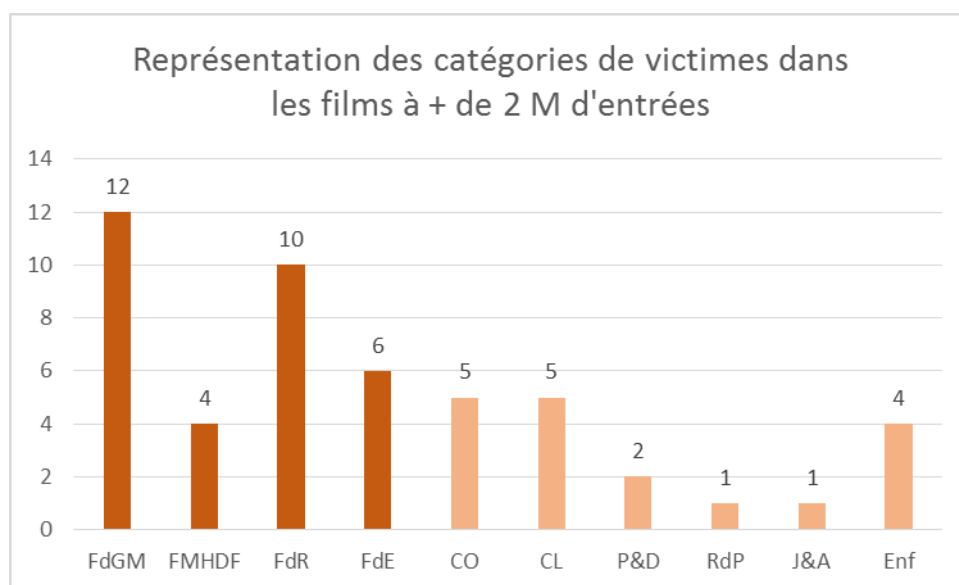


Pour les prisonniers et déportés, les prisonniers de retour, les Juifs et victimes de l'antisémitisme et les enfants, c'est à peine moins de la moitié qui cumule le million d'entrées. Mais à eux quatre, avec leur 36 films au total, ils représentent 16 % des grands succès, soit 8 films. Évidemment, chaque

sous-catégorie de victimes spécifiques n'a pas le même soutien du public. Plus de la moitié des films sur les prisonniers et les déportés ou sur les prisonniers de retour sont des succès, avec respectivement 2 films dépassant les deux millions d'entrées pour la première sous-catégorie, et un unique film pour la seconde. Et si la question des enfants victimes est aussi un semblable gage de succès, avec 5 films sur 9 à plus d'un million d'entrées, c'est ici pas moins de 4 films

qui culminent à plus de deux millions. C’est l’inverse quant aux traitements des victimes juives, qui lui ne trouve pas son public. Seul un de ses 9 films dépasse le million d’entrées – et le dépasse très largement, puisqu’il s’agit du *Dictateur* de Chaplin. Mais justement, ce film serait plus à apprécier comme un film de Chaplin que comme un film sur l’antisémitisme et les rafles racistes, puisque c’est vraisemblablement pour son réalisateur-comédien que les spectateurs et les spectatrices se déplacent.

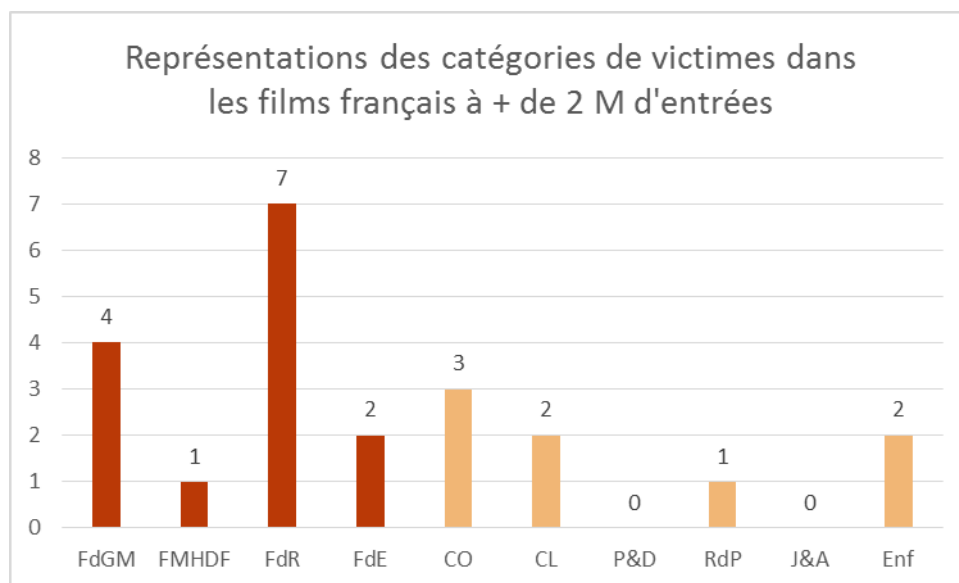
On remarque qu’ici aussi, le nombre de productions de chaque sous-catégorie ne correspond pas forcément avec le succès qu’elles rencontrent. Les militaires hors du front, qui sont les victimes les plus représentées, sont aussi celle qui rencontre proportionnellement le moins de succès. Avec presque deux fois moins de propositions, les fictions portés par des civils, qu’ils soient libres ou occupés, rencontrent deux fois plus de grands succès. Les films de résistance, sous-catégorie la plus minoritaires parmi les combattants, est celle qui rencontre proportionnellement le plus de succès.



Productions étrangères, projections françaises

Quand on regarde ces plébiscites des productions mondiales, on peut faire le lien avec les seules productions françaises qui remportent un grand succès. Sur les 22 films français qui dépassent les deux millions d’entrées, ce sont 8 des 10 sous-catégories de victimes qui y sont représentées. Seuls les prisonniers et déportés et les Juifs et victimes de l’antisémitisme sont absents, parce qu’une production française n’aborde la question de ces victimes. Or on peut voir certains liens entre ces succès mondiaux et ces succès spécifiquement français, notamment

sur ces importantes représentations des militaires à la guerre, des résistants ou des civils occupés. Comme si, parmi la multitude des choix étrangers qui leur sont proposés, les spectateurs et les spectatrices cherchaient à voir non pas forcément d'autres victimes, mais des variations de victimes auxquelles ils adhèrent et aiment à se remémorer à travers leur propre cinéma – et dans lesquelles peuvent transparaître les obsessions nationales.



Il est logique que la production nationale s'obstine à se projeter une image gratifiante de la France durant la Seconde Guerre mondiale, autant pour se souvenir de sa grandeur durant le conflit que pour s'assurer de son importance d'après-guerre auprès de son public. À ce sujet, Sylvie Lindeperg remarque :

Hantée par la question du rang, la politique extérieure gaullienne de l'immédiat après-guerre achoppa à maintes reprises sur la fermeté des Trois Grands. Les anciens alliés de la France devenaient par là même les opposants à sa politique de grandeur. Cette nouvelle donne internationale se lit en filigrane dans les documentaires du [Service Cinématographique de l'Armée] qui oublièrent largement l'effort de guerre soviétique et reconsidèrent le rôle des Anglo-Saxons à la lumière des impératifs de l'heure [...].

Si la fraternité d'armes franco-britanniques fait l'objet de mentions constantes, elle ne résiste guère cependant à l'évocation des combats de la Libération. Les débarquements de Normandie et de Provence sont l'occasion d'une redistribution des rôles qui ménage aux Anglo-Saxons une modeste place d'auxiliaire¹⁴⁴.

C'est donc à travers les films produits par le SCA (Service Cinématographiques de l'Armée) mais aussi par le CLCF (Comité de Libération du Cinéma Français) que la production française va pouvoir, dès les premiers jours de la Libération, commencer à (ré)écrire avec succès l'histoire d'une France combattante. Sur les 5 films sur les militaires à la guerre, 4 cumulent plus de deux millions d'entrées ; sur les 10 films de résistances, ce sont 7 films qui

¹⁴⁴ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.* p. 120-121.

atteignent ces sommets. Et quand le cinéma français s'essaye aux films d'espionnage – qui peuvent être, rappelons-le, une variation de la résistance au cinéma – à 2 rares occasions, ce sont 2 grands succès. Les illustrations des victimes non-combattantes ne sont pas en reste. Deux films sur les 3 qui traitent des civils ici libérés sont chaudement accueillis par le public, tout comme les deux tentatives d'illustrations d'enfants-victimes. Et si seulement 3 des 8 films portés par des civils occupés sont des larges succès, 3 autres dépassent néanmoins le million d'entrées. Les spectatrices et les spectateurs français se montrent particulièrement bienveillants envers la production nationale, du moment qu'elle reste dans les sentiers battus de ce qui est tolérable ou admissible – autrement dit, ce qui n'écorne pas les souvenirs héroïques en formation. Alors qu'ils étaient extrêmement nombreux parmi les Français, les prisonniers de guerre, les déportés, voire les travailleurs du STO ne se retrouvent jamais ou très rarement au cinéma – et qu'une fois avec succès, grâce à *Retour à la vie*, film à sketches réalisé en 1948 par André Cayatte, Georges Lampin, Henri-Georges Clouzot et Jean Dréville et à la distribution impressionnante, qui explique sans doute aussi ce succès. Mais lorsque les films se penchent sur la représentation de la « Drôle de guerre » menée contre l'Allemagne entre 1939 et juin 1940, qui a amené un grand nombre de Français à croupir dans les prisons, les camps ou les usines allemandes, c'est à un véritable rejet qu'il a affaire. Cette guerre perdue n'est proposée sous la forme de fictions qu'à travers ces productions antérieures à la capitulation et ne trouvera, ici aussi, qu'à une seule occasion son public, avec *Untel père et fils* et ses 2,1 millions d'entrées¹⁴⁵. La seule revisite de période 1939-1940 faite à la Libération reste *La Grande Meute*, réalisé en 1944 par Jean de Limur, mais sous la forme d'une tragique histoire d'amour où les mitraillages et les bombardements allemands de juin 1940 ne serviront qu'à clôturer tragiquement cette histoire, avec le sacrifice du personnage principal féminin¹⁴⁶. Ainsi, sur les 7 films qui traitent de la période 1939-1940, ils ne sont que deux à passer la barre symbolique du million d'entrées (soit 28 %), alors que la totalité des 21 fictions se déroulant pendant l'Occupation et 7 des 10 films abordant la Libération la dépasse.

Enfin, on note ce détail relatif au rapport qu'il peut exister entre la courbe des productions françaises dans le temps et les catégories de victimes qu'elles mettent en scène. Si le pic de cette production a lieu en 1946, c'est à la faveur de ses illustrations de résistants, qui représentent la moitié des 14 films proposés cette année-là. Mais cette offre est réduite à néant

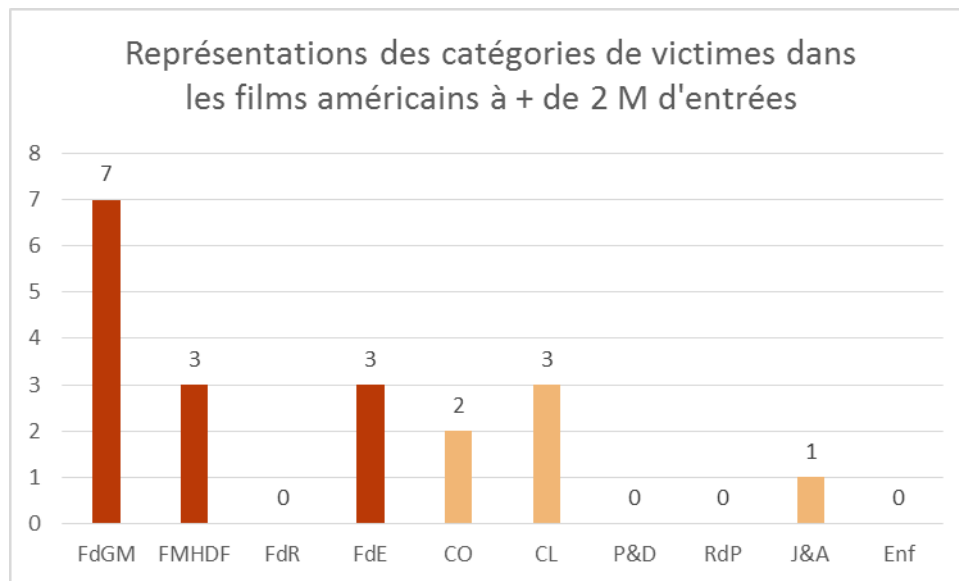
¹⁴⁵ Ce film, réalisé au printemps 1940 juste avant la débâcle, propose de revisiter les trois conflits qui opposèrent la France et l'Allemagne, en 1871, lors de la Première Guerre mondiale et, donc, lors de cette « drôle de guerre » pas encore perdue.

¹⁴⁶ Le film trouve cependant un public assez conséquent, avec 1,7 millions d'entrées.

dès l'année suivant et ce, malgré les importants succès que remportent depuis le début ces films de résistance. Ils sont remplacés par ces 2 films d'espionnage qui sortent avec succès eux aussi en 1947 et en 1949. Ainsi, il n'y aura aucune fiction résistante en 1947, ni en 1948, ni en 1949, et une unique en 1950, *Le Grand Rendez-vous* (Jean Dréville, 1949). Si le succès de ce film est moins important que la plupart de ces illustrations de résistants, il cumule quand même plus de 1,9 million de spectateurs – preuve que ces victimes sont encore appréciées dans les salles obscures. Mais les victimes résistantes ne sont pas les seuls à subir le contrecoup de la baisse de la production française sur la deuxième moitié de la période. Si les représentations de militaires à la guerre se maintiennent, les militaires hors du front disparaissent dès 1948, tandis qu'il n'y a plus d'enfants-victimes depuis 1947. À l'inverse, les représentations des civils occupés ne souffrent aucunement de ces changements. *Le Bal des pompiers* (André Berthomieu, 1948, FR), *Le Silence de la mer* et *La Bataille du feu* (Maurice de Canonge, 1948, FR) paraissent tous les 3 en 1949 avec un relatif succès. Mais cette même période correspond aussi à l'apparition des prisonniers de retour dans cette production. Les 3 uniques représentations sortent entre 1949 et 1950, mais avec des succès différents – contrairement à *Retour à la vie* et ses 2,3 millions d'entrées, *Les Dieux du dimanche* (René Lucot, 1948, FR) et *Menace de mort* (Raymond Leboursier, 1949, FR) ne dépassent pas le million de spectateurs.

Rapport entre Victimes et Année de sortie dans la production française								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	0	5	10	3	1	1	2	22
FdGM	0	0	2	1	1	0	1	5
FMHDF	0	3	1	1	0	0	0	5
FdR	0	2	7	0	0	0	1	10
FdE	0	0	0	1	0	1	0	2
Non-combattants	0	2	4	2	1	6	1	16
CO	0	1	1	2	1	3	0	8
CL	0	1	1	0	0	1	0	3
P&D	0	0	0	0	0	0	0	0
RdP	0	0	0	0	0	2	1	3
J&A	0	0	0	0	0	0	0	0
Enf	0	0	2	0	0	0	0	2
Total	0	7	14	5	2	7	3	38

On peut aussi observer les rapports qu'il peut exister entre le succès, les catégories de victimes représentés et les nationalités des autres productions étrangères. Par exemple, il y a sûrement une multitude de raisons pour que le cinéma américain rencontre un succès important sur les écrans français : parce qu'il est omniprésent d'abord, parce que ses stars sont de notoriété internationale aussi, ou encore parce qu'ils sont, pour une grande partie d'eux, de qualité – ce que reconnaît la presse de l'époque.



Mais dans la grande production américaine abordant la Seconde Guerre mondiale, ce sont les représentations de militaires à la guerre qui remportent les plus grands suffrages, avec 7 films à plus de deux millions d'entrées. C'est plus que la totalité des films français de cette sous-catégorie. Les spectateurs et spectatrices français, qui semblent apprécier ces illustrations, peuvent ainsi combler la faible production française à leur sujet, qu'importent les diégèses que proposent ces productions étrangères. De la sorte, c'est autant des films abordant leurs histoires proches – sur le front européen, comme pour *Requins d'acier* (*Crash dive*, Archie Mayo et Otto Brower, 1943, USA) ou *Sabotage à Berlin* (*Desperate Journey*, Raoul Walsh, 1942, USA), ou même l'illustration d'un soldat français sur le front africain dans *L'Imposteur* (*The Impostor*, Julien Duvivier, 1943, USA) – que d'autres qui traitent d'une guerre très éloignée du vécu des spectateurs. *L'Odyssée du Docteur Wassell*, *Trente Seconde sur Tokyo* (*Thirty Seconds over Tokyo*, Mervyn Leroy, 1944, USA), *Aventures en Birmanie* ou *Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, Allan Dwan, 1949, USA), bien qu'étant des représentations de la guerre du Pacifique, fédèrent un large public qui semble se retrouver dans l'héroïsme de ces militaires américains perdus sous les tropiques. Cette identification à des victimes étrangères dans lesquelles les spectatrices et spectateurs français peuvent néanmoins se retrouver est aussi visible aux sujets des civils occupés. Alors que le sujet n'intéresse que très peu la production américaine, le public français y adhère cependant. Sur les 6 illustrations à ce sujet, c'est 4 films qui dépassent le million d'entrées, et 2 qui en cumulent même plus de deux millions – la comédie *Jeux dangereux* (*To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942, 2,0 millions d'entrées, USA) et le drame *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, 3,5 millions d'entrées, USA). Mais à l'inverse, les tentatives de la

production américaine d'illustrer des résistants se trouvent confronter à de relatifs échecs. Les plus grands succès ne dépassent pas les deux millions de spectateurs en France.

Rapport entre Victimes et Succès dans la production américaine						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	3	62	16	28	13	122
FdGM	2	17	6	7	7	39
FMHDF	0	20	6	9	3	38
FdR	0	5	0	3	0	8
FdE	1	20	4	9	3	37
Non-combattants	0	11	5	11	6	33
CO	0	0	2	2	2	6
CL	0	8	2	6	3	19
P&D	0	2	0	2	0	4
RdP	0	0	0	1	0	1
J&A	0	1	1	0	1	3
Enf	0	0	0	0	0	0

Quand il cherche des variations étrangères de ces victimes préférées, le public français peut aussi se tourner vers le cinéma italien. Sur les 3 films italiens qui dépassent les deux millions d'entrées, 2 correspondent aux goûts du françaises et des français. *Sept ans de malheur*, sur ce militaire engagé malgré lui, domine avec 3,4 millions d'entrées, tandis que le film de résistance *Rome, ville ouverte* en engrange 3,1 millions. Mais c'est surtout dans l'illustration de ses victimes non-combattantes que le cinéma italien se montre le plus efficace en termes d'entrées. Parmi ces 15 films, près de la moitié rencontre un certain succès. Avec les enfants des rues de *Sciuscia* d'abord, et ses 2,5 millions. Mais aussi au sujet des civils occupés : *Païsa* (Roberto Rossellini, 1946, It) et *Vivre en paix* (*Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1946, It) font respectivement 1,3 et 1,2 millions d'entrées. *Femmes sans nom* (*Donne senza nome*, Géza von Radványi, 1950, It), l'unique représentation italienne des prisonniers et déportés, dépasse aussi le million d'entrées. Mais l'offre est plus importante encore pour les prisonniers de retour, et les spectatrices et spectateurs français sont aussi plus présents : 1,1 million de billets sont vendus pour *Le Bandit* (*Il Bandito*, Alberto Lattuada, 1945, It), 1,6 million pour *La Vie recommence* (*La Vita ricomincia*, Mario Mattoli, 1945, It) et 1,6 aussi pour *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949, It). Cet accueil que le public français offre à ces nombreux films italiens est évidemment à mettre en relation avec le goût qu'il avait pour les mélodrames italiens avant-guerre. Mais également grâce à l'émergence de ce qu'on appellera plus tard le « néoréalisme italien », dont de nombreux films obtiennent les faveurs des spectatrices et des spectateurs de ce côté-ci des Alpes après la Libération.

Rapport entre Victimes et Succès dans la production italienne						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	0	2	4	2	2	10
FdGM	0	0	0	0	1	1
FMHDF	0	1	2	0	0	3
FdR	0	1	2	2	1	6
FdE	0	0	0	0	0	0
Non-combattants	0	5	3	6	1	15
CO	0	2	1	2	0	5
CL	0	1	0	0	0	1
P&D	0	0	0	1	0	1
RdP	0	2	0	3	0	5
J&A	0	0	1	0	0	1
Enf	0	0	1	0	1	2

La production britannique est moins habituée aux sommets du box-office français. Sur les 34 films qui sont distribués, seuls 2 dépassent les 2 millions d'entrées. Et si *Le Troisième Homme* (5,7 millions d'entrées) est un film d'espionnage, *Odette, agent S. 23* est lui un film de résistance. Ici, ce qui peut plaire au public français, c'est que ce dernier met en scène une résistante française, combattant l'occupant sur le territoire français. *Maintenant on peut le dire* (*Now it can be told*, Edward Baird, 1946, 1,4 million d'entrées, RU), l'autre succès britannique mettant en scène des résistants, est lui aussi emmené par une résistante française. Dans les deux cas, ces personnages des résistantes sont certes accompagnés d'espions anglais et ont droit à leur histoire d'amour. Il faut donc relever que c'est par le cinéma britannique que s'illustre le plus un rôle combattant qu'ont pu avoir des femmes dans la Résistance française – ce que semble avoir oublié les productions hexagonales.

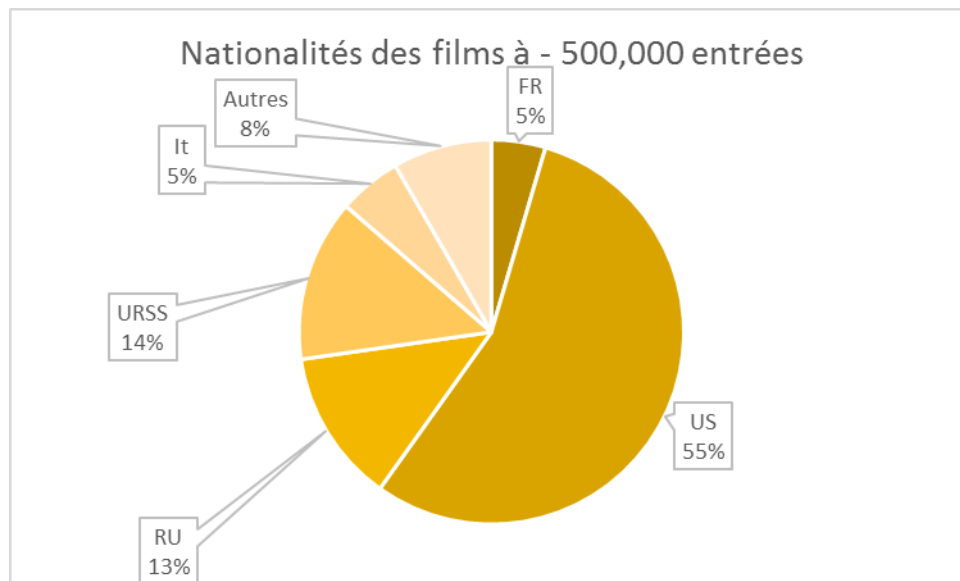
Rapport entre Victimes et Succès dans la production britannique						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	4	13	10	5	2	34
FdGM	3	1	1	2	0	7
FMHDF	1	8	5	1	0	15
FdR	0	1	0	1	1	3
FdE	0	3	4	1	1	9
Non-combattants	0	4	2	1	0	7
CO	0	0	0	0	0	0
CL	0	3	1	1	0	5
P&D	0	0	1	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0
Enf	0	1	0	0	0	1

Enfin, la production soviétique est quasi-totalement rejetée par le public français, avec un seul des 18 films qui dépasse le million d'entrées. *Les Partisans* (1,3 millions d'entrées) est un film de résistance, où partisans et villageois russes s'unissent contre l'envahisseur allemand après la trahison d'un espion. La sous-catégorie des victimes résistantes est la plus importante de la production soviétique, avec 9 propositions (soit 50 % des films russes), et si un seul arrive à s'imposer, malgré l'intérêt que montre le public français à ces résistants de toutes origines, le problème de la réception de ces films se trouve ailleurs – entre autres la distribution de ces films et la Guerre Froide face au bloc soviétique qui se met en place à cette époque-là.

Rapport entre Victimes et Succès dans la production soviétique						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	2	14	1	1	0	18
FdGM	0	4	0	0	0	4
FMHDF	0	4	0	0	0	4
FdR	2	5	1	1	0	9
FdE	0	1	0	0	0	1
Non-combattants	0	4	0	0	0	4
CO	0	0	0	0	0	0
CL	0	1	0	0	0	1
P&D	0	1	0	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0
Enf	0	2	0	0	0	2

Ce rejet par le public français de la production soviétique, alors que celle-ci peut souvent répondre à leurs attentes concernant les représentations des victimes de la guerre, peut aussi se retrouver avec des productions d'autres nationalités. Chaque pays, à travers ses propositions de films, offre sa propre version de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. À bien des occasions, cette vision peut entrer en conflit avec ce que voudrait voir ce public français. Grâce ces films, on peut deviner une certaine divergence politique face à la production russe, encouragée par la distribution et la censure de l'époque¹⁴⁷ ; ailleurs, c'est une aversion mémorielle de la « Drôle de guerre » que l'on peut observer dans les films français. Aussi, il faudrait tenter d'analyser sur l'ensemble de ces films ce qui peut provoquer les désaveux du public en fonction des nationalités ou des catégories de victimes.

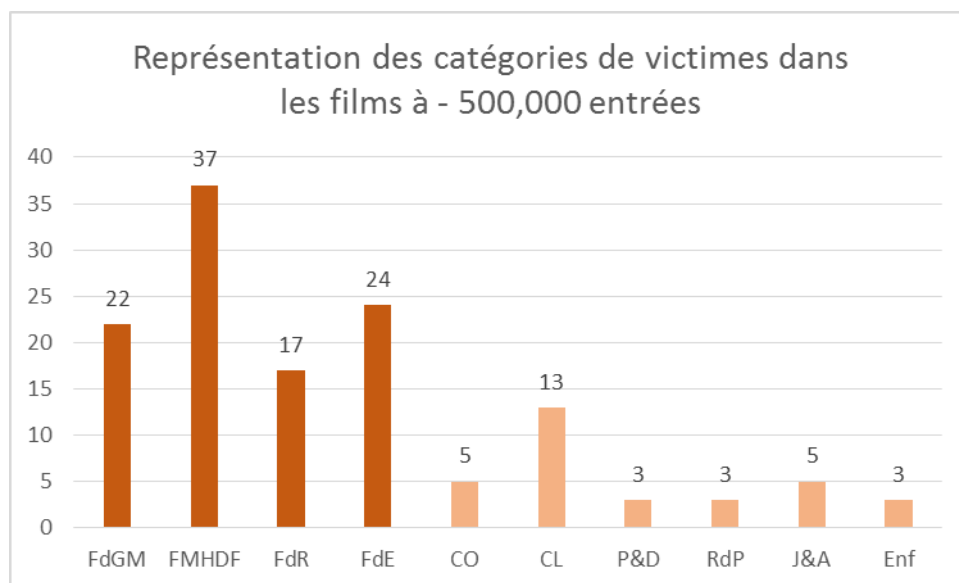
¹⁴⁷ À ce sujet, voir Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.



Ces films à moins de 500.000 entrées, au nombre de 132 (c'est-à-dire 44 % de la production mondiale), sont évidemment issus de toutes les nationalités, mais dans des proportions différentes. Plus de la moitié sont par exemple américains : ce sont ces 73 long-métrages qui ne trouvent aucun public, soit 47 % de la production hollywoodienne, habituée par ailleurs à dominer le box-office. À l'inverse, la part d'échec du cinéma soviétique représente 82 % de la production d'U.R.S.S. Pour les productions britanniques, ces 13 % des films à moins de 500.000 entrées représentent 17 films, soit 41 %. Et concernant le cinéma italien, les 5 % ne représentent que 7 films, soit 28 % de la production. C'est le taux d'échec le plus faible du point de vue de la nationalité, après celui du cinéma français, que son public affectionne décidément – seuls 6 films, c'est-à-dire 16 % de la production, ne trouvant aucun succès.

Il y a certes des sous-catégories moins appréciées que d'autres et qui s'avèrent être celles les moins aptes à rencontrer du succès. Ainsi, près de 55 % des fictions portées par des militaires hors du front ne dépassent pas les 500.000 entrées ; c'est le même cas pour 49 % des films sur des espions ou des infiltrés, 45 % des films sur les civils libres et 56 % des illustrations des Juifs et des victimes de l'antisémitisme. À elles quatre, ces sous-catégories de victimes représentent 60 % de ces gros échecs. On remarquera cependant que si elles ne répondent pas véritablement aux attentes du public français, elles représentent cependant peut-être plus les obsessions d'autres pays. Si le cinéma britannique, théoriquement acceptable pour le public français, ne rencontre pas tant de succès dans l'Hexagone, c'est parce qu'il s'arrête sur des sujets qui ne correspondent pas aux mêmes attentes. Parce que pour lui le front est bien plus loin, c'est aux militaires de l'arrière qu'il va plus facilement s'intéresser ; parce que la résistance

britannique n'a pas lieu d'être, c'est à travers des espions et des agents secrets qu'il va illustrer les combats de l'ombre ; et parce que l'Allemagne nazie n'a jamais occupé le Royaume-Uni, c'est plus vers les civils libres qu'il va se tourner. Et c'est sensiblement la même chose pour le cinéma américain avec qui cette production britannique partage de nombreux centres intérêts communs.



Seulement, ces victimes dépréciées ont néanmoins le droit à de véritables plébiscites à d'autres occasions. Par exemple, ces représentations de militaires hors du front peuvent connaître un véritable triomphe dans les salles de cinéma françaises, comme c'est le cas pour la comédie *Deux nigauds démobilisés* (*Buck private come home*, Charles Barton, 1947, USA) et ses 2 millions d'entrées, *J'avais cinq fils* et ses 2,4 millions d'entrées, *Untel père et fils* et ses 2,1 millions d'entrées ou surtout *Les Plus belles Années de notre vie* qui est un des plus gros succès de l'année 1947 avec 4,6 millions d'entrées. À l'inverse, les illustrations de la Résistance, des civils occupés ou encore de ces enfants-victimes, habituées aux succès, peuvent eux aussi essuyer des revers importants. Alors qu'un quart des films sur les civils occupés ne dépassent pas 500.000 entrées, c'est plus d'un tiers des films de résistance ou des films portés par des enfants qui subissent le même sort. Ainsi, le film américain *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1945, USA), qui s'attache à décrire la Résistance française en Martinique, ou le film britannique *L'Orphelin*, sur cet enfant français adopté par un couple d'aubergistes suisses, sont tous les deux des gros échecs, malgré l'identification du public facilitée par l'utilisation de personnages français. Comme si la vision américaine de la résistance ou la vision anglaise du drame des enfants durant la guerre ne concordaient pas avec les attentes consensuelles du public français.

Réécriture nationale

Il y a d'un côté le choix des différentes productions de raconter leur vision de la Seconde guerre mondiale, et de l'autre celui du public d'aller (ou non) revoir à l'écran cette guerre qu'ils viennent de vivre. Il y a aussi d'une part le choix des représentations que font ces différentes productions et de l'autre, celle des spectatrices et des spectateurs d'apprécier (ou non), d'adhérer (ou non) et de s'identifier (ou non) à ces propositions. Ces liens entre les films et leurs publics, entre les représentations et les réceptions, sont à voir comme les illustrations d'un rapport entre l'Histoire, la mémoire et la fiction. Chaque spectateur et chaque spectatrice se rendant dans une salle obscure pour y voir une histoire ou une star est une personne unique, avec son propre vécu et ses propres souvenirs. Lorsque l'œuvre projetée est un film sur la Seconde Guerre mondiale, il va alors directement ou indirectement l'appeler et les réactiver – à des échelles qui peuvent évidemment varier en intensité. Ces films, si nombreux, touchent un grand nombre de spectateurs. Alors l'ensemble de ces spectateurs et de ces spectatrices uniques forment aussi une sorte de communauté. Ce n'est donc plus l'histoire personnelle qui est interpellée, mais bien plus l'histoire commune ; et ce ne sont plus des souvenirs privés qui sont déclenchés, mais une mémoire collective. Pour le philosophe Paul Ricœur, c'est un « dilemme » qui se pose entre « le privé de la mémoire [...] et le caractère opératoire du concept de mémoire collective¹⁴⁸ » :

Il s'agit d'un véritable dilemme, dans la mesure où il s'est établi au cours de la tradition une liaison étroite entre conscience et mémoire. Quand on parle de mémoire collective, faut-il alors supposer l'existence d'une mémoire collective ? [...] Mais alors quel est le sujet qui se souvient ? Peut-on parler d'un sujet collectif ? [...] La question se pose de savoir si la notion de conscience collective et donc de mémoire collective ne sont que des concepts analogiques. L'analogie permet certes de transposer tous les caractères de la conscience individuelle du je au nous. On parlera alors d'identité collective, de continuité de la mémoire collective, et aussi du travail de l'oubli et de la lutte contre l'oubli au plan de la conscience collective¹⁴⁹.

La multiplicité même des productions et les différents succès qu'elles rencontrent inscrivent une certaine vision de l'histoire dans les mémoires individuelles. Celles-ci forgent cette mémoire collective – une histoire dont les films sont les historiens. Mais « écrire l'histoire fait partie de l'action de faire l'histoire¹⁵⁰ ». Et parce que le rapport entre l'histoire et la vérité est subjectif, c'est donc à des refondations ou des reconstructions de la mémoire collective que

¹⁴⁸ Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions complexe, Paris, 2008 pour la seconde édition, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 19.

¹⁵⁰ *Ibid.* p.26.

participent ces fictions ; et parce qu'elle finit par empiéter sur les souvenirs privés, cette mémoire collective peut se faire un peu plus officielle. C'est ce que l'historien Roger Chartier appelle la négociation « nouée entre la création esthétique et le monde social » :

La question essentielle est [...] de comprendre comment chaque œuvre est construite dans une relation avec des discours ou des pratiques ordinaires, qui ne relèvent pas du registre esthétique pour les contemporains et qui se déploient dans l'ordre du politique, du judiciaire, du religieux, du rituel, etc.

La « négociation » a une double signification. D'un côté, l'œuvre de fiction travaille sur des matériaux et des matrices qui lui viennent du monde social et qu'elle déplace, reformule, transfère dans un autre régime de discours et de pratiques. De l'autre côté, la négociation est ce qui rend intelligible l'œuvre pour ses lecteurs, ses auditeurs ou ses spectateurs¹⁵¹.

Or, les films proposés aux spectatrices et spectateurs français ne peuvent pas être totalement objectifs face à l'Histoire qu'ils veulent retranscrire. Parce qu'ils proviennent quasiment tous de pays impliqués dans la Seconde Guerre mondiale, parce qu'ils sont pour une partie importants réalisés durant le conflit, ou parce qu'ils veulent imposer, par la mainmise étatique, certaines idées utiles au climat socio-politique qui règne à la Libération, ces long-métrages vont tenter de retranscrire l'appréciable ou l'acceptable : c'est-à-dire le commémorable. En France par exemple, une grande partie des films sont produits à la Libération par des organismes plus ou moins politisés dépendant de l'Armée (avec le SCA) ou venant des comités de Résistance (par le CLCF) ; souvent, avec le cachet des différents comités de censure, notamment à travers les actions et les avances du nouveau CNC ; toujours, donc, avec l'aval de certains concernés qui pourraient ne pas tolérer une version qui s'écarterait un peu de celle qui pourrait être la leur. Ne reste plus qu'aux spectatrices et aux spectateurs de s'y retrouver, de s'y identifier, et d'en reconstruire leur(s) mémoire(s), qu'importe la vérité. Toujours selon Roger Chartier :

Pourquoi cette reconstruction ? De façon à comprendre les relations nouées entre les intrigues mises sur le théâtre, leurs perceptions possibles par les différents publics et le statut du discours tenu sur le monde social. De là, la question de la vérité de la fiction. Quel est le lieu où s'inscrit la « vérité » du rapport entre le texte de fiction [...] et la construction du monde social ? [...] Où situer la vérité de l'intrigue par rapport au monde social ? Il faut opérer à chaque fois un écart, c'est-à-dire ne pas comprendre cette « vérité » comme on l'a souvent fait, comme la duplication du social, comme si ce qui est donné à voir était une simple traduction esthétique de la réalité¹⁵².

C'est ce qu'on va s'apprêter à faire par la suite – à partir de ces fictions sur la Seconde Guerre mondiale ; à partir des catégories et des sous-catégories de victimes qu'on en tire et définit ; à partir des statistiques qu'on a explorées, que ce soit des années de productions, des

¹⁵¹ Roger Chartier, « La vérité entre fiction et histoire », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *Op. cit.* p.30.

¹⁵² *Ibid.*, p. 31.

années de sorties, des nationalités, des succès rencontrés ; mais aussi à partir de ces autres critères qui peuvent influencer l'accueil réservé aux films, que peuvent être la réception critique ou publique, cinéphilique ou populaire ; la distribution, ses stars et ses têtes d'affiches, etc. Par cela, on considèrera plus en détail ces représentations de victimes combattantes et victimes non-combattantes, en se penchant individuellement sur chaque sous-catégorie qui les composent. Dans chacun de ces cas, on prendra le parti de n'analyser qu'un nombre réduit de films. Parce qu'il s'agit de la réception française et qu'on a pu apprécier une certaine préférence nationale, on choisira d'abord un grand succès français. On y verra un représentant crédible des obsessions du public et des acceptations consensuelles dans ce monde social. Par comparaison, on le rapprochera d'un autre grand succès, étranger cette fois, pour y apprécier les variations possibles auxquelles le public français arrive à s'identifier. Enfin, pour dresser les contours ou les limites de ces acceptations victimaires, on confrontera ces visions à celle d'un film qui a subi un échec, quel que soit sa nationalité. Le choix de ces films, notamment ceux qui ne rencontrent pas de succès, est certes en partie subjectif. Il a cependant été fait avec le souci d'être le plus représentatif et le plus apte à l'interprétation des problématiques posées avec les critères donnés. À quelques occasions, ce choix de trois films correspondant à une sous-catégorie de victime, avec deux succès et un échec, n'est pas possible – parce que les productions françaises ou étrangères n'illustrent pas ces sous-catégories de victimes, ou au contraire que les illustrations sont trop nombreuses et importantes, comme pour le cas des films de résistance dans la production française. On fera le choix de proposer à ces occasions l'analyse de plus ou moins de films. Bien souvent aussi, on devra s'accommoder de l'indisponibilité de certains films.

LES VICTIMES COMBATTANTES				
Les militaires à la guerre				
Le Bataillon du ciel	France	1945	05-mars-47	8 649 691
L'Odyssée du Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693
Les Sacrifiés	USA	1945	20-avr-49	-500 000
Les militaires hors du front				
Untel père et fils	France	1940	17-oct-45	2 145 108
Les Plus belles années de notre vie	USA	1946	03-oct-47	4 693 462
Prisonniers de Satan	USA	1943	10-oct-45	-500 000
Les résistants armés				
Le Père tranquille	France	1946	10-oct-46	6 138 900
La Bataille du rail	France	1945	27-févr-46	5 727 203
Rome ville ouverte	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850
Le Port de l'angoisse	USA	1945	10-oct-47	-500 000
Les espions et assimilés				
Mission à Tanger	France	1949	15-juil-49	2 279 374
Le troisième homme	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254
Lune de miel mouvementée	USA	1942	13-avr-49	-500 000
LES VICTIMES NON-COMBATTANTES				
Les civils occupés				
Jéricho	France	1945	13-mars-46	3 932 897
Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959
Vivre libre	USA	1943	10-juil-46	714 052
Les civils libres				
Manon	France	1948	09-mars-49	3 412 167
Madame Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998
Johnny Frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000
Les prisonniers et déportés				
La Dernière chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289
La Dernière étape	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511
La Septième croix	USA	1944	21-juil-48	-500 000
Les prisonniers de retour				
Retour à la vie	France	1948	14-sept-49	2 356 694
Les Dieux du dimanche	France	1948	09-févr-49	784 400
Les Juifs et victimes de l'antisémitisme				
Le Dictateur	USA	1940	04-avr-45	8 287 978
Le Mur invisible	USA	1947	24-sept-48	-500 000
Les enfants comme victimes				
L'Ange qu'on m'a donné	France	1945	27-févr-46	3 395 431
Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116
Allemagne année zéro	Italie	1948	02-févr-49	530 996

Partie II

LES VICTIMES COMBATTANTES

1. Les militaires à la guerre.

Les premières figures de victimes que l'on abordera, les militaires à la guerre, ne sont pas les plus représentées – dépassées en nombre par les militaires hors du front. Pourtant, comme il a déjà été dit, c'est bien à eux que l'on pense en premier à propos des victimes de la Seconde Guerre mondiale. Dans ces films, ces victimes sont considérées comme combattantes autant par leurs actes – faire face à un ennemi armé – que par leur condition socio-professionnelle – les militaires de carrière comme les appelés restent des soldats. Mais à la différence de leurs homologues à l'arrière des fronts, ces militaires à la guerre vont être amenés à faire démonstration de cette condition de combattant. On le voit donc les armes à la main. Ainsi, dans le genre du pur « film de guerre militaire », ces films sont aisément identifiables par plusieurs critères :

- Le statut militaire du ou des personnages, professionnel ou non
- La présence d'une hiérarchie militaire
- La description d'un mode de vie militaire
- Le contexte spatio-temporel guerrier.

On retrouve dans ces films les motifs spécifiques du genre cinématographique, comme les espaces (le front, l'arrière, l'intérieur occupé, etc.), les lieux (le mess, le dortoir, le QG, etc.), les personnages (le supérieur, le chef direct, les camarades, le vétéran expérimenté, le bleu, etc.), les objets (les uniformes, les armes, les objets personnels, etc.) ou les situations (le recrutement, l'entraînement, l'attente, l'affrontement armé, la mort au combat, etc.)¹⁵³.

Parmi tous les films, 56 répondent à ces critères. Ils décrivent à travers leurs personnages principaux et/ou secondaires la Seconde Guerre mondiale d'un point de vue militaire et guerrier – des affrontements avec l'ennemi à la vie quotidienne au sein du bataillon, des relations épistolaires avec une épouse restée à l'arrière aux rapports de force entre camarades, etc. Ces militaires à la guerre arrivent dès 1944 sur les écrans français, tout de suite en nombre important, avant de diminuer quelque peu avec l'arrivée progressive des autres catégories de victimes, combattantes et non-combattantes. Si l'on prend en compte les années de production de ces 56 films, 35 sont produits avant 1945, l'Armistice et la fin de la guerre (c'est-à-dire 62 %), contre

¹⁵³ Voir Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Armand Collin Éditions, Paris, 2008 pour la seconde édition.

21 après cette date (38 %). Même s'ils sortent dans une France libérée, les films produits avant 1945 peuvent apparaître comme quelque peu anachroniques dans la mesure où ils sont des produits de propagande datant de la guerre.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdGM	5	10	10	8	3	9	11	56
Pourcentage sur la production de FdGM	9%	18%	18%	14%	5%	16%	20%	100%

Néanmoins, le public français semble consommer ces films sans tenir compte de ces années de production. L'accueil qu'il réserve à ces films et à leurs personnages de militaires, comme la répartition quasi-homogène de ces productions tout au long de la période, montrent l'intérêt persistant du public pour ce type de récit. Ces films de guerre, par le biais de leur scénario et avec la présence de ses têtes d'affiche, proposent une interprétation militaire de la Seconde Guerre mondiale. Mais quel que soit le traitement scénaristique, la grande majorité de ces films se réclament d'une véracité historique ou recherchent une certaine crédibilité. Par exemple, nombre de ces films prétendent être des histoires vraies, présentées comme des fictionnalisations, des adaptations ou même, à quelques occasions, comme des documentaires. Cet argument est généralement annoncé dès le générique, par le biais de cartons ou d'une voix-off. Certains des personnages peuvent avoir réellement existé, comme le docteur Corydon Wassell de *L'Odyssée du Docteur Wassell* (*The Story of Dr. Wassell*, Cecil B. DeMille, 1944, USA) ou le correspondant de guerre Ernie Pyle des *Forçats de la gloire* (*The Story of G.I. Joe*, William Wellman, 1945, USA). Quelques scénarios mettent en scène des personnalités connues, renforçant l'inscription historique de leur récit. Par exemple, Spencer Tracy interprète – assez brièvement alors que l'acteur tient le haut de l'affiche – le Lieutenant-Colonel James H. Doolittle¹⁵⁴ dans *Trente secondes sur Tokyo* (*Thirty Seconds Over Tokyo*, Mervyn Leroy, 1944, USA). Et certains films vont encore plus loin ; ainsi, Alexeï Dikif incarne à deux reprises Joseph Staline dans les productions russes *La Bataille de Stalingrad* (*Stalingradskaya bitva*, Vladimir Petrov, 1949, URSS) et *Le Troisième Coup* (*Treti oudar*, Igor Savtchenko, 1948, URSS), qui ont comme point commun de mettre en scène le Père des peuples en personnage principal. Ailleurs, certains utilisent les témoignages directs des véritables protagonistes, s'assurant une double crédibilité auprès du public : s'ils acceptent de (re)jouer ce qu'ils ont vu

¹⁵⁴ Lieutenant-Colonel James H. Doolittle (1896-1993), ancien pilote de guerre, officier de l'USAAF (United State Army Air Force), il est à l'origine du raid (qui porte son nom) sur Tokyo d'avril 1942. Il est entre autre honoraire de la Medal of Honor, plus haute distinction de l'armée américaine.

et/ou vécu, c'est qu'ils considèrent que ces films sont réalistes. Leur participation peut être une caution d'authenticité. Ainsi, trois des soldats immortalisés par la célèbre photographie de Joe Rosenthal du planté de drapeau américain sur le Mont Suribachi jouent dans *Iwo-Jima* (*Sands of Iwo-Jima*, Allan Dwan, 1949, USA) aux côtés de John Wayne, alors que *Les Forçats de la gloire* s'offre « la participation d'anciens combattants américains d'Afrique du Nord et d'Italie¹⁵⁵ » aux côtés de Burgess Meredith et Robert Mitchum. D'autres films poussent le principe plus loin en ne faisant jouer que des anciens combattants, comme les productions britanniques *Missions secrètes* (*Western approaches*, Pat Jackson, 1944, RU) et *La gloire est à eux* (*Men of Arnhem*, Brian Desmond Hurst et Terrence Young, 1944, RU). Le premier est interprété par « des officiers et marins des marines de guerre et marchandes alliés¹⁵⁶ » tandis que le second met en scène « les parachutistes d'Arnhem¹⁵⁷ ». Le cas le plus explicite reste cependant *La Bataille de l'eau lourde* (Jean Dréville et Titus Vibe-Müller, 1947, FR/Norvège) qui, dans ces cartons introductifs, insiste tout particulièrement sur ce rapport entre la crédibilité historique et l'emploi d'anciens combattants :

Un film franco-norvégien.

Avec le concours de la glorieuse formation militaire norvégienne.

Les personnages et les situations de ce film sont strictement authentiques. Il retrace fidèlement l'aventure des hommes qui participèrent à la lutte livrée par les Alliés contre l'Allemagne pour la possession d'un produit rare et d'une importance capitale dans la conquête de l'Énergie Atomique, l'EAU LOURDE.

Nous tenons à remercier les Parachutistes des Corps Francs Norvégiens [...], les membres actifs de la Résistance norvégienne [...], et les savants [...], d'avoir bien voulu revivre à l'écran, dans sa scrupuleuse exactitude, cet épisode de la guerre secrète que l'Histoire appelle déjà *La Bataille de l'eau lourde*.

Lorsque ces films s'éloignent un tant soit peu des faits historiques, ils essaient néanmoins de se rapprocher malgré tout de l'histoire factuelle du conflit. *Sahara* (Zoltan Korda, 1943, USA) ou *Sabotage à Berlin* (*Desperate Journey*, Raoul Walsh, 1942, USA), qui racontent des actions militaires fictives, s'inscrivent dans la logique du genre en proposant une mise en scène réaliste. Mais malgré ces apparences, le détachement des personnages, des faits et des actions accomplies dans les films, ils n'en restent pas moins complètement fictifs, sans aucune réelle crédibilité historique – *Sabotage à Berlin* peut même apparaître comme farfelu et irréaliste. C'est sensiblement la même chose pour des cas plus extrêmes, comme dans le film fantastique *Un nommé Joe* (*A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943, USA) où le fantôme d'un pilote vient en aide au jeune homme qui le remplace – autant sur le front que dans le cœur

¹⁵⁵ Carton d'ouverture du film.

¹⁵⁶ *La Saison Cinématographique 1945/1947, La Revue du Cinéma*, Hors-série XXVII, p. 135.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

de sa veuve. Même si la dimension fantastique du film annule d’office toute possible crédibilité historique, il n’en reste pas moins prenant et réaliste du point de vue de la mise en scène militaire, comme par exemple lors des scènes de voltige aérienne ou le bombardement final dans le Pacifique. Cette inscription dans un vraisemblable réaliste s’observe aussi dans ce que veulent illustrer ces différents films – la dure condition de ces militaires, autant fictifs qu’historiques.

Tout est fait pour que les spectateurs adhèrent à la vision qui leur est présentée sur l’écran, autant du point de vue cinématographique (ils doivent aimer le film en tant que film) que d’un point de vue idéologique (ils doivent croire ce qu’ils voient). Cette idéologie saute aux yeux si l’on se penche sur les différentes nationalités de ces films de guerre. En toute logique, ces fictions proviennent uniquement des pays alliés, mais surtout des quatre forces militaires principales, à savoir les États-Unis, la France, le Royaume-Uni et l’U.R.S.S. Une seule exception est faite au film italien *Sept ans de malheur* (*Come persi la guerra*, Carlo Borghesio, 1947, It) – qui, tout en respectant les motifs du film de guerre, s’avère être bien plus une comédie à l’italienne, genre apprécié en France à l’époque... Ces films portés par des militaires en action sont donc bel et bien des films faits par les vainqueurs, sur les vainqueurs et ici, pour les vainqueurs.

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	56 films (soit 26% des I-C)		19% des 302 films sur la 2GM
FR	5 films	soit 9% des FdGM	13% des 38 films FR sur la 2GM
US	39 films	soit 69,5% des FdGM	25% des 155 films US sur la 2GM
RU	7 films	soit 12,5% des FdGM	17% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	4 films	soit 7% des FdGM	18% des 22 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 2% des FdGM	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des FdGM	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

Sous ce couvert de films historiques, ils mettent potentiellement en scène l’ensemble des batailles et des affrontements armés qui ont eu lieu durant le conflit, que ce soit des offensives ou des actions défensives et quel que soit le corps d’armée. Le plus représenté reste l’infanterie, avec pas moins de 31 films mettant en scène les armées de terre. Moins visibles, les armées de l’air ont quand même droit à 14 films, tandis que 11 films mettent en scène la marine. Dans ces productions, on peut voir à l’écran les différents fronts de guerre, dans des proportions également variables. Le plus représenté est le front européen, avec près de 27 films, suivi par le front pacifique avec 20 films. Le front russe, lui, ne compte que 5 films alors que seuls 4 films abordent exclusivement le front africain. Seule la production américaine aborde

la totalité de ces différents fronts. Les films français, britanniques et italiens n'illustrent que les affrontements en Europe occidentale et les films russes ceux se déroulant à l'Est. 13 films américains traitent du front européen et la totalité des films qui traitent des fronts pacifique et africain sont des productions américaines. Le film *Convoi vers la Russie* (*Action in the North Atlantic*, Lloyd Bacon, 1943, USA) s'offre même le luxe d'aborder le front russe où l'armée américaine n'a jamais mis les pieds. La grande majorité des films traitent de personnages et de faits historiques de la même nationalité que la production : les films français parlent de soldats français et abordent la Seconde Guerre mondiale d'un point de vue français¹⁵⁸ ; il en va de même pour la production britannique, russe ou italienne. L'exception revient encore à la production américaine qui, même si elle favorise le plus souvent la représentation de ses soldats, offre dans quelques films des représentations des autres forces armées : des soldats français en Afrique dans *L'Imposteur* (*The Impostor*, Julien Duvivier, 1944, USA), des patriotes philippins dans *Retour aux Philippines* (*Back to Bataan*, Edward Dmytryk, 1945, USA), un engagé volontaire norvégien dans *Le Commando frappe à l'aube* (*Commando Strike at Dawn*, John Farrow, 1942, USA), voire tout un bataillon multinational dans *Sabotage à Berlin* ou *Sahara*.

À l'échelle des protagonistes, la prédominance est masculine dans les différentes distributions. Par-là, les victimes sont donc en très grande majorité des hommes. Au niveau de la distribution, sur les 129 têtes d'affiches des 56 films, 112 sont des hommes, pour seulement 17 femmes – c'est-à-dire dans un rapport de 87 % contre 13 %. Si, durant la guerre, les armées impliquées (excepté le Japon) comprenaient toutes des femmes dans leurs effectifs, celles-ci n'intervenaient pas directement dans les affrontements armés et occupaient des postes à l'arrière, comme médecins, infirmières, machinistes, mécaniciennes, commis, secrétaires ou encore employées dans les télécommunications. Seuls les hommes prennent les armes et partent au combat. Lorsqu'ils partagent l'affiche avec des femmes, elles n'ont jamais les rôles principaux – à deux exceptions près, *Crépuscule* (*Sundown*, Henry Hathaway, 1941, USA) avec Gene Tierney, et *Perdue sous les tropiques* (*Fight For Freedom*, Lothar Mendes, 1943, USA) avec Rosalind Russell. Dans de nombreux films, les acteurs sont présentés dans le générique avec le nom et le grade militaire de leur rôle, avec un éventail de presque toute la hiérarchie militaire, du simple soldat au Commandant Général – voire le Président du Conseil des commissaires du Peuple, Joseph Staline. Ainsi, ces acteurs principaux peuvent être :

¹⁵⁸ Exception faite pour *La Bataille de l'eau lourde*.

- Soldat (comme Peter Moss (interprété par James Edwards) dans *La Demeure des braves* (*Home of the Brave*, Mark Robson, 1949, USA))
- Caporal (Colin Spence (Henry Fonda) dans *Aventures en Lybie* (*Immortal Sergeant*, John M. Stahl, 1943, USA¹⁵⁹))
- Sergent (Bill Dane (Robert Taylor) dans *Bataan* (Tay Garnett, 1943, USA), Joe Gunn (Humphrey Bogart) dans *Sahara* ou John M. Stryker (John Wayne dans *Iwo-Jima*)
- Major (Geoffrey Caton (Brian Donlevy) dans *La Sentinelle du Pacifique* (*Wake Island*, John Farrow, 1942, USA))
- Lieutenant (Claude Legrand (Georges Marchal) dans *Les Démons de l'aube* (Yves Allégret, 1945, FR), Terence Forbes (Errol Flynn) dans *Sabotage à Berlin* ou John Brickley (Robert Montgomery) et Rusty Ryan (John Wayne) dans *Les Sacrifiés* (*They were expendable*, John Ford, 1945, USA))
- Capitaine (Nelson (Errol Flynn) dans *Aventures en Birmanie* (*Objective, Burma !*, Raoul Walsh, 1945, USA) ou Ferane (Pierre Blanchard) dans *Le Bataillon du ciel* (Alexandre Esway, 1945, FR))
- Commandant (McCain (Randolph Scott) dans *Corvette K.225* (Richard Rosson, 1943, USA))
- Colonel (Joseph Madden (John Wayne) dans *Retour aux Philippines* (*Back to Bataan*, Edward Dmytryk, 1945, USA)
- Général (Muraviov (Mikhaïl Derjavine) dans *Le tournant décisif* (*Velikiy perelom*, Fridrikh Ermler, 1945, URSS))

Dans la quasi-totalité de ces 56 films, le personnage principal est donc un de ces militaires en action, quel que soit son grade, son corps d'armée, son lieu d'action, etc. Certains cas sont cependant un peu plus flous, avec des personnages principaux qui ne sont pas tout à fait des militaires. Dans *L'Odyssée du Docteur Wassell*, Gary Cooper interprète un médecin de campagne amené à servir au sein de l'armée américaine sur l'île de Java. Les films *La gloire est à eux*, *Les Forçats de la gloire* ou *Je te retrouverai* (*Somewhere I'll Find You*, Wesley

¹⁵⁹ Aussi orthographié *Aventure en Lybie*.

Ruggles, 1942, USA) se focalisent sur des reporters de guerre. La comédie *L'Aventure commence à Bombay* (*They met in Bombay*, Clarence Brown, 1941, USA) met en avant un usurpateur se faisant passer pour un soldat. Néanmoins, tous ces personnages sont assimilables à des militaires en action dans la mesure où ils partagent le mode de vie des soldats et le danger de la guerre sur le front – comme les personnages féminins dans les rares films centrés sur des actrices. Il en va de même pour les militaires acculés à une guerre de position à l'arrière ou réduits à faire des actes de sabotage, comme dans *Les Démons de l'aube* ou *La Bataille de l'eau lourde* – car bien plus que des résistants ou des espions, c'est bien en tant que militaires qu'ils sont présentés.

Du côté du box-office, on a déjà relevé que ces films comportaient un pourcentage important de succès, avec près de 40% des films qui dépassent le million d'entrées, dont 12 passant la barre des 2 millions d'entrées.

SUCCÈS	nc	-500,000	0,5 < 1 M	1M < 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	5	22	7	10	12	56
Pourcentage	9%	39%	12,5%	18%	21,5%	100%

Mais tous ces critères énoncés plus haut ne semblent pas invariablement troubler la réception de ces films en France. Certains d'entre eux sont chaudement accueillis par le public, malgré le fait qu'ils lorgnent aux limites du genre, comme *L'Odyssée du docteur Wassell* (proche d'un film sur les militaires hors du front), *Les Démons de l'aube* (proche du film de résistance) ou *La Bataille de l'eau lourde* (proche du film d'espionnage). À l'inverse, de purs films de guerre avec de véritables portraits militaires ne trouvent pas leur public, à l'instar des *Sacrifiés* ou de *La Sentinelle du Pacifique*. Il en va de même quand on cherche un rapport avec la promesse de véracité ; *Sabotage à Berlin* comme *Sahara*, avec respectivement 2,4 et 1,7 millions d'entrées, sont des succès malgré leurs approximations historiques, tandis que le quasi documentaire *La gloire est à eux* ne dépasse pas 900 000 entrées. De plus, si les films qui se passent sur le front européen ont proportionnellement plus de succès (65 % d'entre eux dépassent le million d'entrées), la représentation d'une guerre lointaine ou méconnue du public français n'est pas forcément un frein au succès. Un certain nombre de films abordant le front pacifique font peu d'entrées (seuls 25 % cumulent plus d'un million d'entrées) quand d'autres sont en tête du box-office, comme *Trente secondes sur Tokyo* (2,8 millions d'entrées), *Bataan* (1,7 millions), *Iwo Jima* (2,5 millions), *Aventures en Birmanie* (2,6 millions) ou surtout *L'Odyssée du docteur Wassell* (un des plus grands succès du corpus, avec 5,8 millions d'entrées). La notoriété des têtes d'affiche n'est pas non plus une recette sûre. Certaines stars

de l'époque, comme Spencer Tracy, Dana Andrews ou Van Johnson, s'illustrent fréquemment dans des films sur la Seconde Guerre mondiale mais avec un succès variable. *Trente secondes sur Tokyo* et *Un nommé Joe*, tous deux portés par Spencer Tracy et Van Johnson en têtes d'affiche, n'ont pas du tout le même retentissement. D'autres stars comme Tyrone Power ou Errol Flynn, adulés du public et continuellement mentionnés dans les courriers des lecteurs des magazines de l'époque, semblent autant attirer les foules dans leurs rôles de militaires que dans leurs films d'aventures ou de cape et d'épée. Mais ce n'est pas le cas pour Clark Gable qui, avec trois films de guerre militaires sortis en 1950 – *Je te retrouverai*, *Tragique décision* (*Command Decision*, Sam Wood, 1948, USA) et *L'Aventure commence à Bombay* – n'essuie que des échecs, alors qu'au même moment *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939, USA) recueille l'énorme succès qu'on sait¹⁶⁰.

Le Bataillon du ciel

Le plus gros succès français concernant les militaires à la guerre est *Le Bataillon du ciel*, réalisé en 1945 par Alexandre Esway et sorti en deux parties en 1947 – la *Première époque* : *Ce ne sont pas des anges* le 5 mars 1947 ; la *Seconde époque* : *Terre de France* le 16 avril de la même année¹⁶¹. Si le chiffre de 8,6 millions d'entrées correspond au nombre d'entrées cumulées des deux volets du film, il n'en reste pas moins un succès important, comme le dit Sylvie Lindeperg :

Ce ne sont pas des anges avait déjà « fait courir » Paris en battant, dès sa première semaine d'exploitation, le record d'affluence de *La Symphonie pastorale*. *Terre de France* fut un triomphe plus grand encore, qui dépassa les espérances des exploitants du Marignan et du Marivaux¹⁶².

Ce double succès s'inscrit surtout dans ce qui semble être un plébiscite du public français pour les productions nationales sur les militaires à la guerre en général. *Fils de France* (Pierre Blondy, 1945, FR), le film qui recueille le moins de succès, cumule quand même 1,7 million d'entrées, quand *Le Grand Cirque* (Georges Péclet, 1950, FR) dépasse les 3 millions. Le sort des militaires français au cinéma est un gage de succès : *L'Imposteur*, production américaine réalisée par le Français Julien Duvivier avec Jean Gabin en tête d'affiche et qui

¹⁶⁰ Sorti en France 11 ans après sa sortie aux USA, le film est un succès colossal – et encore aujourd'hui, il est classé, avec ses 16,7 millions d'entrées, dans les plus grands succès au box-office français ; à en croire la presse et les courriers des lecteurs de l'époque, il était attendu impatiemment par le public français et ses interprètes principaux, Clark Gable, Vivien Leigh et Olivia de Havilland, longuement commentés.

¹⁶¹ Sorties parisiennes du film.

¹⁶² Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 143.

aborde le sort d'un soldat français sur le front africain, est lui aussi un grand succès, avec plus de 2,2 millions d'entrées¹⁶³. Même lorsqu'une production française traite de militaires étrangers, comme les parachutistes norvégiens de *La Bataille de l'eau lourde*, le public se présente en grand nombre – le film de Jean Dréville et Titus Vibe-Müller recueille plus de 5,3 millions d'entrées.

On préférera cependant analyser *Le Bataillon du ciel*. Même si le nombre d'entrées cumulées est à diviser par deux, les deux volets du film n'en restent pas moins des énormes succès. Surtout, on y voit différemment ces militaires français, puisqu'on peut y apprécier un régiment au complet, soit une multitude de personnages de militaire à la guerre. La première partie du film raconte le dur entraînement des parachutistes français au sein de la Royal Air Force en Écosse et leur vie à l'arrière : querelles d'égo, amourettes avec des Britanniques et, surtout, impatience d'aller combattre. On découvre le Breton misogyne Quérec (André Le Gall), son ennemi intime l'ancien champion de boxe Drobél (Pierre Louis), Paname le titi parisien nostalgique de la capitale (Raymond Bussièrès), le bleu Le Canaque qui rêve de poser enfin les pieds sur la mère-patrie (Marcel Mouloudji), le réserviste François (René Lefèvre) qui se démène pour « son » lieutenant De Carrizy (Christian Bertola), le peureux mais consciencieux Veran (Nicolas Vogel), la brute épaisse mais sympathique Le Gorille (Charles Moulin), ainsi que Brizieux (Luc Andrieux), Lacoste (Fernand Bellan) ou le médecin du bataillon, le Capitaine Ben Sassem (Jean Wall), qui inspire plus confiance aux hommes en tant que militaire que comme docteur. Tous sont dirigés par le colonel Bouvier (Henri Nassiet), un vétéran à qui il manque un bras – ce qui ne l'empêche pas de sauter en parachute. Très vite, Bouvier nomme le capitaine Férane (Pierre Blanchard), parce qu'il est autant craint que respecté de ses hommes, et le place à la tête d'un groupe d'action. Avec les meilleurs hommes du bataillon – autant de « bleus » récemment arrivés en Angleterre que d'anciens combattants des campagnes d'Afrique – ils devront être parachutés en France durant la nuit du 5 au 6 juin 1944. À l'exception de Paname et Ben Sassem qui restent contre leur gré auprès de Bouvier en Écosse, et de Lacoste qui trouvera la mort lors d'un saut d'entraînement, tous les personnages partent avec Férane pour la France. Leur saut clôt cette *Première époque*. La *Seconde* se déroule entièrement en *Terre de France* : on y suit les actions militaires (mais aussi résistantes) du « Groupe Férane », qui réussit très vite ses premiers objectifs – entrer en contact avec la Résistance locale, effectuer des destructions ciblées et trouver un lieu de parachutage pour le colonel Bouvier et le reste du bataillon, qui les rejoignent en Bretagne. Mais le débarquement

¹⁶³ Malgré le désaveu de Gabin vis-à-vis du film et les problèmes de doublage.

et le déploiement des forces alliées dans le Nord de la France ne se déroulent pas tout à fait comme prévu. Le bataillon devra lutter et contenir bien trop longtemps les forces allemandes de Bretagne. Avant la libération de la Bretagne, la plupart des protagonistes trouveront la mort, à l'exception du colonel Bouvier, du médecin Ben Sassem, de François et du Gorille...

Les deux volets du film ont droit à une couverture médiatique importante dans la presse spécialisée et généraliste, bien plus que les autres films de guerre militaires français. *Cinéma*, par exemple, propose des reportages sur le tournage dès 1946, des comptes-rendus d'avant-premières, un entretien avec le réalisateur, des critiques, etc. Lors de la sortie de la *Première époque* en mars 1947, le film est coté « Bon » par le magazine, et Henri Spade qui rédige la critique, est dithyrambique. Il y loue autant l'interprétation que la réalisation, mais oppose surtout cette réalisation française à ce qui est proposé sur le même sujet par le cinéma américain :

Un sujet comme celui [du] *Bataillon du Ciel* est dangereux à traiter : il porte en lui une telle grandeur qu'on peut toujours redouter de voir apparaître un décalage entre le thème et la réalisation. En vérité beaucoup d'écueils menacent les films de guerre : l'emphase patriotique évidemment, un ton de propagande qu'en l'espèce Hollywood évita rarement, une sentimentalité bêtifiante qui transforme en archanges ou en demi-dieux de simples hommes aux prises avec des événements trop souvent inhumains où ils restent pourtant pétris de chair, de sang, de colère, de folie ou de peur. [Le] *Bataillon du ciel* échappe à ces dangers¹⁶⁴.

Lorsque sort la *Seconde époque*, le même Henri Spade est tout aussi enthousiaste, regrettant juste d'avoir dû attendre pour la voir et « qu'on n'ait pas projeté les deux parties du film en une seule séance ». Pour le journaliste, le « grand sujet » qu'est le parachutage de ces militaires français en Bretagne ne « pouvait inspirer une œuvre médiocre¹⁶⁵ ». De nombreux autres articles sont du même acabit. Tous louent par exemple l'interprétation, et beaucoup comparent l'œuvre de Esway à ce que propose au même moment le cinéma hollywoodien. Jean Fayard de *Opéra* trouve par exemple que ressembler « aux films américains du même genre », qui est le « seul reproche qu'on pourrait adresser à cette œuvre », n'en est pas véritablement un¹⁶⁶. Souvent aussi, les journalistes relèvent pour les deux parties du film la qualité de sa distribution ou les mérites techniques de sa réalisation. Pour Armand Monjo de *L'Humanité*, le film est « solidement charpentée et remarquablement photographié » et les comédiens « campent avec leur talent habituel des personnages qui ne permettent à aucun d'entre eux de se détacher trop nettement d'un ensemble homogène¹⁶⁷ ». Sylvie Lindeperg relève néanmoins

¹⁶⁴ Henri Spade, *Cinéma*, numéro 659, 18 mars 1947, p. 15.

¹⁶⁵ Henri Spade, *Cinéma*, numéro 665, 29 avril 1947, p. 15.

¹⁶⁶ Jean Fayard, *Opéra*, 12 mars 1947. Henri Gérard, de *Époque* (4 avril 1947) est du même avis.

¹⁶⁷ Armand Monjo, *L'Humanité*, 18 novembre 1947.

des avis plus mitigés dans d'autres titres de presse, notamment au sujet de la *Seconde époque*¹⁶⁸. Seul Claude Vermorel de *Spectateur* la trouve « meilleur[e] »¹⁶⁹ que la *Première époque*. Pour beaucoup, c'est le choix de la distribution en salles en deux parties qui gâche le plaisir du final. D'après Jean-Jacques Gautier du *Figaro*, « beaucoup des éléments contenus dans la seconde partie [perdent] leur pleine valeur » à cause de cela¹⁷⁰. Mais le manque d'unité n'est pas le seul reproche visible dans la presse à son sujet. Dans *L'Aurore*, le journaliste se dit « [déçu] quelque peu »¹⁷¹ et Gaston Williot de la *Dernière Heure* pense que « ce dernier chapitre [...] gagnerait à être expurgé de deux ou trois épisodes »¹⁷². Ce qui dérange particulièrement la plupart des critiques, c'est surtout la nouvelle dimension romanesque que prend le film une fois ses militaires sur la « Terre de France ». C'est dans *Opéra* que le problème est le plus clairement posé :

Enfin et surtout, il y a cette fois [dans la *Seconde époque*] du pur mélodrame. Je n'aime pas du tout la rencontre de Quérec avec sa femme dans laquelle il découvre une FFI déchaînée. Il y a trop de morts héroïques, de morts théâtrales. Les personnages perdent toutes les nuances qui les avaient rendus si présents. J'ai assez dit à Kessel et à Alexandre Esway tout le bien que je pensais de leur première partie pour faire ces réserves sur la seconde. Au fond, leur erreur aura été de faire deux films¹⁷³.

Pourtant, le public répond présent, infirmant l'idée qu'il se lasserait des films sur la Seconde Guerre mondiale, comme le remarque Germain Fontenelle, toujours dans *Cinémonde* : « on a aujourd'hui la preuve que [...] le public ne boude pas les films de guerre et de résistance lorsque ceux-ci sont sincères, logiques et réalisés avec soin »¹⁷⁴. Pourtant, si 1947 est une année record en termes de fréquentation et que les films abordant la Seconde Guerre mondiale sont nombreux (64 films, soit près de 30 % des sorties), on peut néanmoins commencer à sentir une certaine lassitude : quand, en 1946, 66 % des films sur la Seconde Guerre mondiale dépassaient le million d'entrées, ils ne sont plus que 45 % en 1947, alors que leur nombre a presque doublé. Pour Alexandre Esway, le réalisateur du *Bataillon du ciel*, le succès de son film s'explique par le fait qu'il a voulu « avant tout [faire] un film d'action » différent des autres :

Le plus difficile dans *Bataillon du ciel* fut de faire un film vrai sans outrance ni exagération. Il aurait été facile de montrer les Français comme des anges et les Allemands comme des salopards. Mais cela était facile et n'était pas digne d'un grand film. [...] Je crois que la première

¹⁶⁸ Voir Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 142-143.

¹⁶⁹ Claude Vermorel, *Spectateur*, 29 avril 1947.

¹⁷⁰ Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 18 avril 1947.

¹⁷¹ Claude Lazurick, *L'Aurore*, 22 avril 1947.

¹⁷² Gaston Williot, *Dernière heure*, 31 janvier 1947.

¹⁷³ *Opéra*, 23 avril 1947.

¹⁷⁴ *Cinémonde*, numéro 670, 3 juin 1947, p. 6-7.

raison du succès [du film] est la communion de tous dans son exécution, et la seconde le souci de la vérité et de la simplicité qui a sans cesse présidé à nos travaux¹⁷⁵.

On retrouve cette insistance sur l'authenticité de l'histoire, que semble partager l'équipe du film ainsi qu'un certain nombre de critiques – ceux de *Cinéma* en particulier. Pour cela, lors de la sortie des deux parties du *Bataillon du ciel*, la promotion insiste beaucoup sur la personne de Joseph Kessel – le scénariste du film¹⁷⁶, auteur populaire, ancien résistant et déjà reconnu à l'époque comme proche de la « geste gaullienne¹⁷⁷ ». Conjointement aux films, l'écrivain sort la même année 1947 aux Éditions Julliard *Le Bataillon du ciel*, la version romancée de son scénario qu'il tire de son enquête auprès des parachutistes qu'il a côtoyés longuement au Royaume-Uni durant la guerre¹⁷⁸. En exergue, il remercie entre autres « le Colonel Bourgoin et ses parachutistes, dont les témoignages m'ont permis d'appuyer une œuvre d'imagination sur la vérité de l'histoire et la force de l'épopée¹⁷⁹ ». Dans le livre comme dans le film, cette promesse de réalisme et de vérité historique vient nourrir la fiction, comme Kessel l'explique dans le dossier de presse du film :

Ceux qui ont travaillé au film *Bataillon du ciel* n'ont jamais pensé qu'ils pourraient reproduire exactement, dans toutes les figures, et tous les combats, cette épopée. La fiction se mêle ici au document. On ne conte pas en trois heures des années d'entraînement singulier et des mois de guerre sauvage¹⁸⁰.

Le livre comme le film se présentent comme un devoir – celle de raconter cette histoire importante et véridique des militaires français – pour l'inscrire dans les mémoires, autant celles du public et du lectorat que celle, plus officielle, de la France d'après-guerre. Pour preuve, les cartons qui ouvrent les deux parties du film : « Les Ministères de l'Information, de l'Air et de la Guerre Français et Britannique, et la Royal Air Force ont voulu, permis et encouragé la réalisation de '*Bataillon du ciel*' ». Mais lorsque se clôt le deuxième volet, la voix-off faisant

¹⁷⁵ *Cinéma*, numéro 670, 3 juin 1947, p. 6-7.

¹⁷⁶ Sylvie Lindeperg, dans *Les Écrans de l'ombre*, y fait longuement référence : « la forte personnalité de l'auteur [...] incite à attribuer au scénariste la paternité de l'œuvre. Les critiques ne s'y trompèrent pas qui désignèrent sans hésitation l'écrivain comme l'auteur à part entière du film » (*Op. cit.*, p. 136).

¹⁷⁷ Voir Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 136-143.

¹⁷⁸ Du colonel Bourgoin (1907-1970), lui aussi manchot, Kessel tire le personnage du colonel Bouvier. Il s'inspire du véritable capitaine Marienne (1908-1944), capitaine parachutiste SAS des Forces Françaises Libres, abattu par les Allemands en juillet 1944, pour son capitaine Férane. Le capitaine Sassoon Meyer (1915-1944) devient son médecin Ben Sassem qui, dans le livre, tombera dans les Ardennes en décembre 1944, comme Meyer. Enfin, le personnage du Canaque s'inspire du caporal Émile Bouétard (1915-1944), considéré par beaucoup comme étant le premier soldat allié tombé lors des actions du Débarquement, dans la nuit du 5 au 6 juin 1944 – et c'est même l'épithète de sa tombe.

¹⁷⁹ Joseph Kessel, *Le Bataillon du ciel*, Éditions Gallimard, collection Folio, Paris, 1961, p. 7.

¹⁸⁰ Dossier de presse, cité par Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 137.

l'éloge funèbre des parachutistes tombés en Bretagne (autant ceux du film que les vrais dont ils s'inspirent) donne à cet épisode une dimension mythique :

Ce fut le dernier combat de cette lutte incroyable. De cette lutte à 1 contre 100. Les troupes alliées pénétraient en Bretagne et faisaient enfin leur jonction avec les parachutistes. Ceux-là avaient rempli leur mission au-delà de toute espérance, au-delà de toute vraisemblance. Lâchés sur le sol français pour tenir quelques jours, ils s'étaient accrochés à lui pendant deux mois. Ils avaient harcelé, massacré, affolé l'ennemi. Ils l'avaient empêché de distraire un seul régiment en faveur de la grande bataille décisive. Il ne restait plus beaucoup de parachutistes à la fin, mais ceux qui étaient tombés avaient fait payer terriblement cher leur vie. Et les morts et les vivants sont entrés ensemble dans la légende.

S'ils s'inspirent de l'histoire vraie de ces parachutistes français lancés les premiers la veille du débarquement allié en Normandie, ce dernier est presque passé sous silence. Il n'est mentionné qu'une seule fois au début de la *Seconde époque*, quand on voit (à 4 minutes), des civils bretons écouter Radio Londres. Cette éviction des actions alliées se fait évidemment au profit et à la gloire de ces militaires français devenus « légendes », comme s'ils étaient responsables à eux seuls de la Libération qui s'en est suivie. On ne verra ainsi aucun Américain, aucun Britannique, aucun Canadien dans cette *Seconde époque*. Et si la Résistance locale est présente, pour Lindeperg le film fait « subir à la vérité historique une double distorsion en dénaturant et en minimisant [son] action effective ». Présente presque uniquement qu'à travers le personnage secondaire du Baron de Brandoz, la Résistance dans le film et le récit de Kessel relève d'une « conception anachronique d'une Résistance menée par les élites » dans une Bretagne où « l'Occupation ne semble pas avoir troublé l'ordre immuable et routinier de la notabilité, voire du féodalisme rural¹⁸¹ ». Dès l'arrivée des militaires français, les résistants sont ébahis devant leur force, leur nombre et leur efficacité et les accueillent comme des sauveurs : leur chef Brandoz vient se mettre au service de Férane et Bouvier qui lui donnent des ordres. Mais les résistants dérangent plus qu'autre chose : Férane (à 8 minutes 40 du début de la *Seconde époque*) demande à Brandoz de s'occuper de ses hommes : « Saoulez vos gars, arrangez-vous, mais je veux la paix ! », sous-entendant qu'il ne veut plus être dérangé par les Bretons. Plus loin (à 39 minutes) le Colonel Bouvier s'irrite contre le médecin Ben Sassem de l'absence de Férane à son poste :

Bouvier – Est-ce que Férane a pris une bonne équipe au moins ? Quérec, Drobél ? Le Gorille ?

Ben Sassem – Il a pris ses jeunes FFI, pour les entraîner...

Bouvier – ... au suicide !

¹⁸¹ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 139.

Il y a aussi une autre figure résistante importante, en la personne de Berthe Servais (Jane Crispin), la femme de Quérec. Malgré le fait qu'elle soit considérée par les villageois comme « la reine de la Résistance », on ne la verra jamais résister. Quand on apprend ses faits d'armes en même temps que Quérec, le client du bistrot qui les rapporte insiste autant sur ceux-là que sur son apparence physique (« Elle est déchainée. C'est dix fois qu'elle aurait dû être prise. Et belle, avec ça ! »). Plus tard (à 57 minutes) quand son mari la questionne sur ses activités au sein de la Résistance, elle s'amuse à dire que pour elle « se servir d'une mitraillette n'est pas plus compliqué qu'une machine à coudre ». Et la seule fois où on la verra une arme à la main, c'est quand elle est missionnée par Férane avec Quérec, Drobél et Veran – lors d'une opération militaire, et non un sabotage résistant. Pour Lindeperg :

Si [Kessel] l'auteur du Chant des partisans rendait hommage au courage et au dévouement de la Résistance intérieure [dans *Le Bataillon du ciel*], il établissait une hiérarchie, sinon de l'héroïsme, du moins de l'efficacité, rappelant que la guerre était avant tout une affaire de « professionnels »¹⁸².

De ce fait, *Le Bataillon du ciel* est sans conteste un film à la gloire des militaires français, qui sont au centre du récit et au cœur de toutes les actions. Le public ne peut se raccrocher qu'à eux tant ils monopolisent l'histoire. Malgré son aspect choral et la multitude de personnages qu'il met en scène, le film ne donne aucune réelle importance aux autres victimes potentielles que sont les résistants ou les civils. Au détour des quelques rares minutes où l'on peut les apercevoir à l'image, on n'apprend que des bribes à leur sujet, comme un prénom ou une relation socio-professionnelle. Par exemple, lorsque Quérec, Drobél, Vérant et Berthe Servais sont amenés dans l'arrière-pays pour être exécutés par les Allemands après avoir été arrêtés, torturés et emprisonnés, ils sont accompagnés du Baron de Brandoz et d'une demi-douzaine de civils de Plumelec, eux aussi condamnés (à 68 minutes de la *Seconde époque*). Après un parcours en camion, tous ces Français sont amenés dans un champ, alignés et exécutés sommairement. La caméra d'Alexandre Esway s'arrête aussi peu sur les civils (de simples figurants) que sur les résistants comme Brandoz ou Berthe Servais, malgré leur relative importance narrative¹⁸³. Quérec et Drobél ont pour leur part droit à une série de champs/contrechamps et à des lignes de dialogues : Drobél, blessé aux jambes, veut forcer Quérec à fuir, pour qu'il aille prévenir le capitaine Férane. Dans une dernière démonstration de courage, il parvient à pousser hors de la ligne de mire de l'ennemi son camarade qui finit enfin

¹⁸² Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁸³ Les acteurs qui les interprètent, Daniel Mendaille et Jeanine Crispin, sont pourtant présents dans les cartons du générique au début des deux films – Crispin à la troisième place, après Pierre Blanchard (Férane) et René Lefèvre (François).

par se sauver. Drobél se sacrifie, s'interposant entre Quérec et les balles des mitrailleuses allemandes. Il est alors isolé dans un cadre et magnifié, dans un contre-jour et une légère contre-plongée.

La grande majorité des parachutistes français trouvent la mort durant le film, comme pour illustrer le lourd tribut payé par ces « professionnels » de la guerre ; Lacoste, d'abord, la seule victime de la *Première époque*, tué des suites d'une mauvaise chute lors d'un entraînement au saut ; Le Canaque, en ouverture de la *Seconde*, la main crispée sur la terre de France dont il a parlé avec tant d'amour durant l'entraînement ; puis ça sera le tour du lieutenant de Carrizy qui préfère se sacrifier plutôt que de faire courir le risque à François et Paname de se faire prendre ; Paname qui, après avoir regagné l'estime de Férane, sera lâchement assassiné par un Allemand embusqué ; Quérec arrivera quelques minutes trop tard pour prévenir son supérieur, mais ne rendra son dernier souffle qu'après avoir tué de ses mains le gradé allemand¹⁸⁴ responsable de l'hécatombe dans le Q.C. du capitaine, etc.

Il n'y a évidemment pas que par le sacrifice de leur vie que le film rend hommage aux militaires français. Comme les autres films français du ce sous-genre, *Le Bataillon du ciel* montre donc avant tout des militaires français à la reconquête de leur territoire, dans une action offensive¹⁸⁵. Et le débarquement et du parachutage du 5 juin 1944 est montré comme tel. Plus que des victimes combattantes, les militaires du *Bataillon* sont à voir comme des volontaires, déterminés à en découdre, quelle que soit leur motivation : rejoindre une femme prétendue infidèle pour Quérec, retrouver Paris et l'odeur du métro pour Paname, fouler la mère patrie pour Le Canaque, ou juste pour le principe, comme pour Le Gorille et bien d'autres. Le film d'Esway et Kessel insiste longuement sur l'entraînement militaire de ces parachutistes, que le public ne puisse à aucun moment s'imaginer que les exilés en Angleterre ont eu la belle vie. Si certains, comme Paname ou Lacoste, ont des aventures amoureuses lors de la *Première époque*, ils sont montrés aussi impatients du débarquement que leurs camarades. Et lorsqu'entre eux, notamment à travers les figures de Drobél et de Quérec, s'affrontent les « bleus » fraîchement arrivés et les « vétérans », tous ont de bonnes excuses. Pour Drobél (à 6 minutes de la *Première*

¹⁸⁴ Interprété par Howard Vernon.

¹⁸⁵ Dans *Les Démon de l'aube*, c'est aussi à un débarquement sur le sol français qu'on assiste, avec l'entrée à Toulon d'un commando des Forces Françaises Libres par la Méditerranée. *Fils de France* et *Le Grand Cirque* racontent l'avancée de soldats tankistes ou d'as de l'aviation au tournant de la guerre, à partir de la reconquête du territoire français jusqu'à l'entrée en Allemagne. Et même quand le cinéma français se focalise sur des militaires d'une autre nationalité, comme c'est le cas avec les Norvégiens de *La Bataille de l'eau lourde*, c'est toujours la mise en scène d'une percée, certes plus secrète que celles faites avec des chars ou des Spitfire. Ainsi, tous les films français s'attachent à montrer des militaires à l'attaque, décidés à reconquérir la France, à travers des manœuvres militaires offensives et audacieuses.

époque) « quand on a passé six mois avec ces messieurs de la Gestapo, et cinq mois dans les geôles d'Espagne, on a l'impression qu'on est majeur », tandis que Brizieux et Le Gorille expliquent les liens étroits entre François et Carrizy par le fait que « trois ans de barreaux côte à côte, ça compte » (à 13 minutes). En face, Quérec est considéré comme un as par Véran pour qui « un parachutiste de Lybie, ça veut dire quelque chose » (à 14 minutes). Mais c'est surtout avec Bouvier, le colonel manchot, qu'est transmis ce passé combattant, dès sa première apparition (à 17 minutes de la *Première époque*), où il retrouve les anciens des campagnes d'Afrique et du Moyen-Orient :

Bouvier – Quérec, Le Gorille, Brizieux, Roustan, Le Tatoué, Paname, François...

Quérec – Tous les survivants, mon colonel.

Bouvier – Pas pour longtemps, j'espère ! [...] J'arrive de Londres. La première chose que j'ai voulu faire, c'est voir la gueule que vous aviez. [S'adressant aux nouveaux, avec humour] Ils ont dû vous cassez les oreilles, avec leurs histoires de Lybie. N'écoutez pas ce qu'il raconte, ce n'est pas sérieux... puisqu'ils sont encore en vie !

Tout au long des deux parties, Bouvier sert de témoin des actions passées des militaires français, entre juin 1940 et juin 1944. Il déplore par exemple la perte d'un « vieux Lybien » à la mort de Carrizy (à 40 minutes de la *Seconde époque*) ou se moque du montant de sa tête mise à prix par les Allemands, devenus radins depuis ses anciennes campagnes¹⁸⁶.

Cela dit, parmi tous ces militaires français, il y en a un qui sort du lot : le capitaine Férane. Dans les deux parties du film, tous fonctionnent en duo ou en groupe, leurs affinités ou leurs aversions créant un fil conducteur : Quérec et Drobél ; François, de Carrizy et Paname ; Brizieux et Le Gorille ; Bouvier et Ben Sassem, etc. Seul Férane fonctionne seul. Il est interprété par Pierre Blanchard, acteur de premier plan autant au cinéma qu'au théâtre – avant, pendant et après la guerre. Membre important du CLCF (Comité de Libération du Cinéma Français), il est surtout pour le public la tête d'affiche de *La Symphonie pastorale* (Jean Delannoy, 1946) avec Michèle Morgan, énorme succès de l'année 1946 avec plus de 6,3 millions d'entrées. Il est aussi la tête d'affiche principale du *Bataillon du ciel*, malgré le temps partagé à l'image avec la nombreuse distribution du film. Sur les affiches comme dans les génériques d'ouverture, son nom apparaît avant même celui du film. Pourtant, il est le personnage dont on apprendra le moins de choses, à part un goût prononcé pour la musique classique : on ne saura ni son prénom, ni son âge, ni rien de sa vie socio-professionnelle ou familiale d'avant la guerre. Malgré cela, tous les autres personnages gravitent autour de lui.

¹⁸⁶ À 39 minutes de la *Seconde époque* : « Deux millions ? En Lybie, c'était cinq ! Ils deviennent radins. »

Cette mise en avant du personnage du chef par le film peut s'expliquer par le prestige de Pierre Blanchar ; mais il n'est même pas le plus présent à l'écran – tout comme René Lefèvre, l'interprète de François et seconde tête d'affiche. Il est aussi intéressant de voir les transformations qu'opèrent le film par rapport à ses sources d'inspiration, que sont le livre de Kessel et la personne du capitaine SAS des Forces Françaises Libres Pierre Marienne, dont s'est inspiré l'auteur. Dans le livre, l'histoire de ces parachutistes français tourne bien plus autour du duo Quérec / Drobel. Son éditeur, pour qui « l'élément dramatique central [...] est la haine de [ces] deux hommes » l'annonce d'emblée¹⁸⁷. Si le film s'intéresse aussi longuement à leur relation, il recentre sa narration sur leur chef, en faisant de lui le véritable centre dramatique du récit. Le meilleur exemple est la mort de Férane, à la fin du récit – il est le dernier parachutiste à mourir. Chez Kessel, sa mort est brutale et rapide :

Férane tournait le dos à la porte. Il était assis, la tête penchée en avant, son mouchoir sur la bouche. Il n'entendait rien. Il éprouva une atroce brûlure dans les reins, comme un coup de fer rouge, et la mort le prit tandis qu'il tombait lentement¹⁸⁸.

Le film prend plus son temps, et la mort de Férane est filmée de façon plus spectaculaire, afin de la rendre plus digne et en manifestant d'un plus grand héroïsme – de façon plus cinématographique. À 75 minutes de la *Seconde époque*, il est, comme dans le livre, dans son Q.G. de Plumelec en compagnie du radio, en train de transmettre les positions ennemies aux Britanniques. S'il est surpris de l'arrivée des Allemands, il ne se démonte pas et c'est debout, droit et l'arme à la main qu'il les accueille, en tuant trois ennemis avant d'être abattu alors qu'il recharge sa mitraillette. Il ne rendra son dernier souffle que quelques minutes plus tard, après s'être relevé pour prévenir le colonel Bouvier que les instructions ont été bien données. Sa mort n'arrive que 3 minutes plus tard, au moment exact où les bombardements alliés commencent enfin sur la Bretagne. La mise en scène s'attarde alors sur le corps de Férane, filmé sous plusieurs axes, accompagnée d'une musique extra-diégétique funèbre mais néanmoins grandiose – alors qu'aucune musique ne rythmait jusqu'à présent la *Seconde époque*.

Les différences sont encore plus flagrantes si l'on compare avec la mort du vrai Pierre Marienne le 12 juillet 1944 à Plumelec. Point de grandeur militaire ou d'action héroïque, il a été froidement abattu par un détachement d'Allemands et de collaborateurs (dont Maurice Zeller) après une dénonciation. Par ailleurs, en 1944, lorsque le capitaine Marienne meurt, il est âgé de 36 ans. Blanchar en a 54 au moment du tournage du *Bataillon du ciel* en 1946. Même

¹⁸⁷ Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 212.

si certains remarquent une ressemblance physique entre Marienne et Blanchar¹⁸⁹, la différence d'âge est flagrante. On rencontre le même cas de figure pour le personnage du colonel Bouvier et sa source d'inspiration, le colonel Pierre-Louis Bourgoïn : le vrai colonel a 37 ans au moment des faits, alors que son interprète Henri Nassiet en a 51 en 1946. À 20 minutes de la *Seconde époque*, une courte scène est assez marquante à ce sujet : on voit les trois chefs français discuter de la suite des événements et des stratégies à adopter. Le colonel Bouvier, le plus gradé, est au centre de l'image, face à une table où est étalée une carte de la région. À sa gauche se trouve le capitaine Férane, qui répond à toutes les questions que Bouvier lui pose et donne des détails sur les effectifs humains et matériels. À droite du colonel se tient le baron de Brandoz, le chef de la résistance bretonne, attentif mais silencieux¹⁹⁰. Si on a déjà relevé la minimisation du rôle des résistants, on note aussi que les chefs sont tous des hommes d'un certain âge¹⁹¹ – c'est-à-dire en contradiction avec la réalité historique. Un peu à la manière que dénonçaient Noël Bruch et Geneviève Sellier au sujet des femmes dans les films de résistance¹⁹², c'est ici à une reprise en mains patriarcale d'un autre ordre qu'on assiste, à l'égard des jeunes cette fois-ci.

Le film se clôt sur les funérailles du capitaine Férane, dans une dernière scène qu'amène le discours en voix-off sur le sacrifice légendaire des parachutistes français. Dans Plumelec dévastée mais libérée, le colonel Bouvier appelle les hommes du « groupe Férane » à se poster derrière le cortège funéraire. Et c'est en ne voyant que Le Gorille et François s'avancer qu'il prend réellement conscience du prix de cette victoire : de ses hommes surentraînés, malgré leur efficacité, leur ténacité et leur professionnalisme, il n'en reste que très peu. Si la ville et ses habitants, en arrière-plan, sont désormais libres, c'est grâce à leur sacrifice – mais cela, les nombreux spectateurs et spectatrices du film l'ont compris avant lui, tout au long des 160 minutes que durent les deux parties du film.

L'Odyssée du docteur Wassell

À côté du *Bataillon du ciel* et de ces autres succès français, on trouve d'autres films à succès étrangers. Ils sont tous américains, à la seule exception de l'italien *Sept ans de malheur*.

¹⁸⁹ De retour à la vie civile en 1932 après une école d'officier, Marienne travailla un temps en tant que scénariste et assistant metteur en scène. Il y rencontra à plusieurs reprises Pierre Blanchar avec qui, paraît-il, il se lia d'amitié.

¹⁹⁰ En conclusion de cette entrevue entre chefs, Bouvier va même jusqu'à interdire au capitaine Férane de « faire le jeune homme » (à 21 minutes)

¹⁹¹ Daniel Mendaille, l'interprète de Brandoz, a 61 ans au moment du tournage.

¹⁹² Lire Noël Bruch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Éditions Nathan, Paris, 1996.

Mais c'est bien *L'Odyssée du docteur Wassell* qui se démarque avec ses 5,8 millions d'entrées. Réalisé en 1943 par Cecil B. DeMille, spécialiste (entre autres) de grandes fresques historiques ou bibliques, il sort en France le 17 juillet 1946. Ce long métrage tourné en Technicolor est une grosse production, avec un budget estimé à 2,7 millions de dollars. Il raconte « l'histoire vraie » du docteur Corydon McAlmont Wassell (1884-1958), comme l'indique des cartons du générique de début :

Scénario de Alan LeMay et Charles Bennett
Basé sur l'histoire du Commandant Corydon M. Wassell, U.S.N., (MC)
Comme relatée par lui-même et quinze des marins blessés impliqués...
et aussi d'après le livre de James Hilton¹⁹³.

Toutefois, la première source d'inspiration de Cecil B. DeMille est une allocution radiophonique du président Roosevelt d'avril 1942. Ce dernier y racontait l'histoire de ce médecin de campagne devenu commandant de la Marine et, d'après ses termes, un « héros américain ». C'est cette allocution du président qui permet en premier lieu au public américain de se familiariser avec la personne du docteur Wassell, avant même la sortie du film de DeMille avec Gary Cooper dans le rôle-titre. Cette allocution sert d'ailleurs de conclusion à son film à 126 minutes¹⁹⁴, quand le docteur l'entend à la radio, alors qu'il est sain et sauf à l'arrière du front :

Président Roosevelt (à la radio) – Je pourrais vous raconter certains exploits de ceux qui servent notre pays. Il y a par exemple le docteur Corydon Wassell. Un médecin de campagne de renom très connu pour ses travaux en Chine. Un homme simple, modeste, humble. Il est entré au service de son pays comme commandant de la marine. Le docteur Wassell fut envoyé à Java pour s'occuper des blessés des croiseurs « Houston » et « Marblehead » qui avaient essuyé les tirs ennemis en mer de Java. Avec l'arrivée des troupes japonaises, l'ordre fut donné d'évacuer les blessés vers l'Australie. Mais douze d'entre eux étaient si mal en point qu'ils étaient intransportables. Le docteur Wassell resta avec eux, sachant qu'il serait capturé par l'ennemi [...]. Il fit une tentative désespérée pour fuir Java avec ses hommes. Il leur demanda s'ils étaient prêts à tenter le coup et tous acceptèrent. Il devait les conduire vers la côte, à 80 kilomètres de là. Les hommes souffraient atrocement, mais le docteur Wassell parvint à la garder en vie et à les motiver par son exemple [...]¹⁹⁵.

Cette histoire, telle que la raconte DeMille, est à l'opposé de celles racontées par les autres films de toutes nationalités confondues et traitant des militaires à la guerre. *L'Odyssée du docteur Wassell* est à la limite du sous-genre, proche sur certains points des films abordant les militaires loin du front. Son principal protagoniste, ancien médecin de campagne et

¹⁹³ « Screenplay by Alan LeMay and Charles Bennett / Based upon the story of Commander Corydon M. Wassell, USN, (MC), / as related by him and fifteen of the wounded sailors involved... and also upon the story by James Hilton » (à 76 minutes).

¹⁹⁴ Il s'agit précisément de l'avant-avant-dernière scène du film.

¹⁹⁵ Toutes les traductions sont d'après les sous-titres du DVD.

commandant d'un convoi sanitaire de la Navy, sort des poncifs du film de guerre militaire. À côté de lui, les autres personnages secondaires, s'ils sont des militaires au front, sont incapables de se battre car grièvement blessés. De plus, contrairement à la grande majorité des films – dont *Le Bataillon du ciel* – celui-ci ne met pas en scène une action offensive. Si certains films mettent en scène des actions défensives, ils sont rarement synonymes de défaites militaires ; si les militaires doivent se défendre, c'est la plupart du temps dans le souci de maintenir une position stratégique ou pour répondre aux attaques d'un ennemi, comme dans *Sahara*¹⁹⁶ ou *Bastogne* (*Battleground*, William Wellman, 1949, USA)¹⁹⁷. Si certaines défaites peuvent être mises en scène par les productions américaines, elles sont toujours montrées dans leurs aspects le plus glorieux et héroïques, en minimisant la défaite ou en la passant le plus possible sous silence, comme dans *La Sentinelle du Pacifique* ou *Bataan*¹⁹⁸. Dans *L'Odyssée du docteur Wassell*, non seulement on assiste à la déroute américaine à Java et à Corregidor en 1942, mais on suit aussi un groupe de militaires et d'infirmières essayant coûte que coûte de fuir le front, alors que celui-ci ne cesse de les rattraper par l'avancée des troupes nippones.

Malgré tous ces éléments qui en font une production atypique, le film de DeMille est un énorme succès, d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, dont on peut trouver dans l'analyse de la réception et des représentations quelques explications. Le premier attrait de *L'Odyssée du docteur Wassell* est évidemment sa distribution. Même sans tenir compte de son réalisateur (« un grand nom dans l'histoire du cinéma américain¹⁹⁹ ») ou de sa qualité technique (il est réalisé en Technicolor, à une époque où ce procédé est une nouveauté), sa distribution (avec en tête Gary Cooper) semble la principale raison de son succès. Il est déjà à l'époque une énorme star, populaire aux États-Unis comme en France. Il est mentionné dans un grand nombre de

¹⁹⁶ Dans *Sahara*, une troupe de militaires alliés campe sur l'emplacement de la dernière source d'eau à des kilomètres à la ronde dans le désert, tandis qu'un régiment entier d'Allemands assoiffés les harcèle.

¹⁹⁷ Dans *Bastogne*, les militaires doivent tenir un siège dans les Ardennes. Ils ne passeront pas à l'offensive, mais tiennent bon sur leurs positions, malgré les provocations allemandes.

¹⁹⁸ Dans *La Sentinelle du Pacifique*, des fusiliers marins tiendront le camp des jours durant avant une capitulation forcée face à la supériorité numérique japonaise. Dans *Bataan*, le dernier bastion des Philippines est tenu coûte que coûte par les dernières forces américaines présentes sur place. Ces deux films mettent en scène deux défaites importantes de l'armée américaine face à l'armée impériale japonaise, la capitulation des fusiliers marins de l'île de Wake en 1941 et l'abandon du dernier poste américain aux Philippines en 1942. Sur l'atoll de Wake, 52 Américains périrent, 49 furent blessés, 2 disparus et surtout 433 sont faits prisonniers, sur les 450 US Marines de la garnison de Wake. Dans la province de Bataan, sur les 151.000 hommes en présence, Américains et Philippins confondus, il y eut 10.000 tués, 21.000 blessés et près de 75.000 prisonniers. Si les deux films s'ouvrent sur des cartons annonçant une fiction retraçant ces défaites cinglantes (tout en montrant la naissance de véritables « défunts immortels » qui font face « héroïquement » (*Bataan*)), aucun des deux ne montrera véritablement l'ampleur de la défaite, oubliant par exemple les centaines ou milliers de blessés et – surtout – de prisonniers. Ainsi, tous les protagonistes de *La Sentinelle du Pacifique* et de *Bataan* trouveront la mort les armes littéralement à la main, ne tombant jamais aux mains des Japonais.

¹⁹⁹ *Cinémonde*, numéro 624, 16 juillet 1946, p. 8-9.

courriers de lecteurs et de lectrices²⁰⁰ ; il est régulièrement en couverture des magazines de cinéma²⁰¹ et le sujet d'un grand nombre d'articles. Mais surtout, la plupart de ses films qui sortent après-guerre sont des succès importants. On relèvera, entre autres, *Pour qui sonne le glas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943, sorti en France le 20 juin 1947, 8,2 millions d'entrées, USA), *Les Tuniques écarlates* (*North West Mounted Police*, Cecil B. DeMille, 1940, sorti en France le 15 mai 1948, 4,6 millions d'entrées, USA) ou encore *Cape et Poignard* (*Cloak and Dagger*, Fritz Lang, 1946, sorti en France le 24 décembre 1947, 2,1 millions d'entrées, USA²⁰²). Lorsque *Cinémonde* s'intéresse à *L'Odyssée du docteur Wassell* avant sa sortie, le magazine axe autant sa présentation sur le côté réaliste et historique de la fiction de DeMille que sur son acteur principal²⁰³, et Cooper est sur toutes les photos du film publiées par le magazine. Sa « team » avec DeMille est « sensationnel[le] », « sa création [...] est bouleversante » et « ce populaire acteur n'aura jamais fini de nous étonner !²⁰⁴ » Et si, dans sa critique parue deux semaines plus tard, *Cinémonde* remarque « l'amplitude de moyens » de la production et « certains passages sensationnels » du film, il s'attarde encore longuement sur l'interprétation de Gary Cooper, qui « prête au personnage de Wassell la merveilleuse humanité de son jeu et n'efface jamais l'homme sous le héros²⁰⁵ ». Il faut dire que le personnage de Wassell écrase tous les autres protagonistes du film en temps de présence à l'écran. Laraine Day, la seconde tête d'affiche du film, est en effet relativement absente, n'apparaissant que dans la série de flash-backs qui rythment le récit – là où d'autres acteurs et actrices, absents de l'affiche ou après Laraine Day dans le générique, ont bien plus de temps de présence à l'écran²⁰⁶. Mais ils/elles ne sont pas mentionnés dans *Cinémonde* qui relève seulement que les visages féminins « apportent dans ce film dramatique un élément de fraîcheur et d'amour²⁰⁷. »

Aussi, *L'Odyssée du docteur Wassell* fait partie des films, tous genres ou toutes catégories de victimes confondues, qui se revendiquent d'une « histoire vraie ». Le public n'a

²⁰⁰ Dans « Potinons » et *Cinémonde*, ce sont des dizaines et des dizaines de courriers recensés ; il est un des acteurs américains auxquels les « potineurs » et les « potineuses » s'intéressent le plus.

²⁰¹ Entre 1945 et 1950, il illustre les premières de couvertures de 4 numéros de *Cinémonde* et de 2 numéros du *Film Complet*, et est présent sur 3 quatrièmes de couverture de *Cinémonde* et une du *Film Complet*.

²⁰² *Cape et Poignard*, où il met en scène un espion américain luttant contre des Allemands (voir 4. Espions et autres victimes combattantes).

²⁰³ « Choisi par le Dr Wassell et dirigé par Cecil B. DeMille, Gary Cooper a fait revivre le héros de Java », *Cinémonde*, numéro 624, 16 juillet 1946, p. 8-9.

²⁰⁴ *Cinémonde*, numéro 624, *Ibid.*

²⁰⁵ *Cinémonde*, numéro 626, 30 juillet 1946, p. 6.

²⁰⁶ Entre autres Signe Hasso, Dennis O'Keefe ou Carol Thurston, interprètes respectifs de l'infirmière Bettina, le marin blessé « Hoppy » Hopkins et l'infirmière philippine Tremartini (ou Demartini, en VF).

²⁰⁷ *Cinémonde*, numéro 624, *Ibid.*

pas besoin de connaître préalablement l'histoire de ce héros américain pour accrocher au film qui la lui raconte dans son entier. Dès le début du film, elle est longuement contextualisée par une voix-off :

Le médecin de campagne est depuis toujours le symbole du courage, du dévouement et de l'abnégation. Il est fort apprécié mais bien peu rétribué. Il est là quand ses patients viennent au monde et là aussi quand ils le quittent. C'est un homme paisible et philosophe dont la mission est de sauver des vies. Il est donc logique que le docteur Corydon Wassell de l'Arkansas se soit trouvé dans la région des Indes néerlandaises alors que l'étau japonais se resserrait sur Java. Une poignée de navires hollandais et américains, pris au piège en mer de Java, tentaient de tenir tête à la flotte japonaise. Un cuirassé ravagé par les flammes essayait de gagner la côte sud de Java. Le gouvernail arraché, le radar en berne et les ponts défoncés. Le feu et l'eau se disputaient le navire. Les hommes se relayèrent pendant 48 heures pour essayer de sauver l'épave. Au mépris du danger, les équipes de maintenance, aveuglées par la vapeur et baignant dans l'huile, risquèrent leur vie pour tenter de colmater les trous béants au flanc du navire. Selon Radio Tokyo, le croiseur avait été détruit, mais les prouesses de l'équipage qui le maintint à flot firent passer à la postérité le nom du croiseur américain « Marblehead » [...]. Deux jours plus tard, le 6 février 1942, un convoi sanitaire affrété par les Hollandais et commandé par le docteur Wassell rejoignait l'épave du « Marblehead » à Cilacap, pour y accueillir les blessés.

Cette introduction présente d'abord son protagoniste comme un homme ordinaire. Ces hommes que tous et toutes sont amenés à fréquenter régulièrement sont présentés comme courageux, dévoués et emplis d'abnégation. Il est donc « logique » qu'ils s'engagent. La voix-off déploie une rhétorique empathique à propos de l'horreur de la guerre aux Philippines et use des métaphores pour accrocher le public au cas de ce médecin de campagne. Même si pour les Français, l'Arkansas et les Philippines sont lointains voire abstraits, ils sont déjà happés par ce personnage incarné par la figure populaire de Gary Cooper qui facilite l'identification. Ici, le héros n'est pas un mythe inaccessible ou une figure hors-normes, mais un simple civil qui met son savoir au service de la bonne cause. Le film réussit, malgré l'ignorance du public étranger au sujet de son personnage principal, à favoriser son identification au héros de l'histoire.

Durant les 140 minutes du film, on voit le docteur Wassell militaire (dans la diégèse) et médecin (dans une série de flash-backs), affronter les horreurs de la guerre. Le personnage comme le film de DeMille se démarquent d'autres productions, puisque c'est en désobéissant aux ordres que le docteur devient un héros. Alors que les forces américaines et hollandaises présentes à Java embarquent sur des destroyers à destination de l'Australie, fuyant l'avancée nipponne, le docteur Wassell tente de faire monter à bord ses derniers grands blessés – ceux d'entre eux qui ne peuvent pas se déplacer seuls. Mais les ordres sont formels, seuls les valides ou les blessés légers peuvent embarquer. Wassell a l'ordre de les accompagner. Pourtant, il refuse et décide de rester à terre, quitte à subir le sort des invalides car « ils ont besoin de [lui] ». Devant l'horreur de la situation (cette douzaine d'hommes abandonnés derrière les lignes

ennemies et incapables de se défendre), certains blessés protestent ou se désespèrent. Pour Murdock (Paul Kelly) par exemple, « tout est fini... on s'est battu comme des diables et on nous laisse ici, avec les Japs tout autour ». Mais Wassell, tout en étant conscient de leur situation désespérée, ne se laisse pas décourager : « Vous oubliez une chose : vous êtes dans la Marine américaine, tant que vous serez en vie, il faudra obéir. Comme moi, vous irez là où le devoir l'exigera, vous représentez la Marine à Java, alors soyez-en dignes ! » Seul homme valide, il est aussi le plus gradé. C'est donc autant en tant que médecin que supérieur qu'il va prendre soin de ces blessés. Tout au long du récit, il fait preuve d'initiative, de courage, de détermination et de sang-froid, tout en s'occupant et en protégeant continuellement ses blessés, en allant au-devant du danger quand il estime cela nécessaire, ou en appelant à « l'optimisme » quand le désespoir est trop fort (à 1h49m). Il ne se montrera anxieux ou troublé que lorsqu'il se retrouve seul, priant Dieu (« Ne les enterrez pas tout de suite. Pas tant qu'ils sont encore en vie », à 68 minutes) ou apostrophant Bouddha (pour l'aider à protéger « ses gars estropiés » à 85 minutes). À 124 minutes, quand ils sont enfin tous sains et saufs et rapatriés à l'arrière²⁰⁸, Wassell continue d'être celui qu'on a appris à connaître. Quand on le surprend en train de dormir dans son bain, sa première réaction est de s'inquiéter de ses blessés (« Mes gars vont bien ? »). Il est lucide face à ce qu'il pense mériter pour avoir désobéi, la cour martiale : « Je ne leur en veux pas, c'est un fait. J'avais reçu des ordres et j'ai désobéi. Ça ne sera pas long, je suis coupable, j'ai enfreint les ordres ». Il est alors étonné quand il entend, en compagnie de l'état-major, le président Roosevelt parler de lui à la radio. Mais il est le seul, car ni ses supérieurs ni les spectateurs ne doutent plus de son héroïsme et de son humanité.

Il y a encore beaucoup d'autres points qui peuvent expliquer la forte approbation du public, notamment français, au film de DeMille, en dehors de la figure de « héros ordinaire » qu'incarne Wassell. Par exemple, si ces militaires au front sont incapables de se battre du fait de leurs blessures, ils n'en sont pas moins motivés et combattifs. Quand Wassell demande à l'un d'eux s'il lui manque quelque chose, ce dernier répond simplement « une omelette, une jolie infirmière et un Jap à dérouiller » (à 12 minutes). Et lorsque le soldat Hoppy et l'infirmière Tremartini tombent aux mains de Japonais invisibles²⁰⁹, le militaire se défend, mitraillant la jungle malgré ses jambes cassées et ses deux mains brûlées (à 99 minutes). Tous ces militaires blessés²¹⁰ répondent à certains clichés du genre. Il y a par exemple ce Hoppy, originaire lui

²⁰⁸ Exceptés Hoppy et Trimartini, séparés du groupe qui n'a plus de nouvelles d'eux.

²⁰⁹ Ils ne seront jamais visibles dans le film. D'eux, on apercevra que des silhouettes lointaines ou leurs Zeros.

²¹⁰ On notera que si d'après l'allocution de Roosevelt le vrai docteur Wassell sauva 12 blessés, ils ne sont que 10 dans le film.

aussi de l'Arkansas, le soldat fier, serein et courageux ; Murdock, la grande gueule, qui rouspète et insulte ; Andy, le jeune bleu timide et réservé ; Johnny, le fanfaron, caution comique du groupe ; ou encore le commandant Goggins, l'ancien commandant du Marblehead et seul haut-gradé du groupe avec Wassell²¹¹, qui conseillera militairement et humainement le médecin lors de leurs entretiens en privé. Tout au long du film, Wassell et ses hommes vont aussi donner une dimension humaine au fait de se battre, en se questionnant sur l'utilité de la guerre. Aussi, ils manifestent régulièrement une nostalgie du pays. Et en mêlant militaires et infirmières, le film ne déroge pas à la règle du romantisme, offrant au public pas moins de trois histoires d'amour avec chacune leurs complications. Il y a d'abord celle qui concerne Wassell et Madeleine (Lorraine Day), qu'illustrent les quatre flash-backs et qui permettent de comprendre l'engagement de Wassell²¹² ; celle entre Hoppy et Tremartini, qui semble finir dramatiquement lorsqu'ils sont tous deux attaqués dans la jungle²¹³ ; enfin, celle contrariée entre Andy et son infirmière Bettina, déjà engagée dans une relation avec un officier hollandais. Ces amourettes, récurrentes dans les films de guerre²¹⁴, sont considérées comme des éléments importants pour leur succès, apportant entre autres de « jolis visages féminins » dans une distribution essentiellement masculine – même si certains critiques peuvent regretter ces à-côtés romantiques²¹⁵. Mais ils ne gêneront en rien le succès énorme du film en France. Alors que le public français pouvait être fier de ses militaires combattifs avec *Le Bataillon du ciel*, il peut apprécier la dimension humaine et personnelle de *L'Odyssée du docteur Wassell*.

²¹¹ On remarquera à ce sujet que la mise en scène de DeMille fait de Goggins un cas à part. Si au début il partage le dortoir avec ses autres hommes blessés, il regagne très vite son indépendance et un bureau d'officier. Et quand la caméra de DeMille filme Wassell et ses prisonniers en groupe, une distinction est faite entre les simples soldats blessés, filmés ensemble, et les deux gradés que sont Goggins et Wassell, filmés à part.

²¹² Venu en Chine après avoir vu une photo de Madeleine dans une dépêche vantant l'engagement en Chine (avant décembre 1941), Wassell s'engagera véritablement en tant que médecin militaire après l'attaque de Pearl Harbor le 7 décembre 1941, date qui concorde avec un quiproquo amoureux lui faisant croire que Madeleine en aime un autre.

²¹³ Cependant DeMille fit rajouter une voix-off lors du montage, après le dernier plan du générique de fin. Sur fond noir, on peut entendre : « Mesdames et messieurs, votre attention. Depuis le tournage de ce film, nous avons appris que Hoppy était encore en vie, prisonniers des Japonais » (à 2h10m30s).

²¹⁴ Quasiment les 56 films sur les militaires à la guerre font intervenir, à des degrés d'importance narrative différents, des personnages féminins. Seules exceptions, *Sahara* et *Aventures en Birmanie*, qui ont des distributions exclusivement masculines.

²¹⁵ Comme celui de *Cinémonde* (signé Q. C.) qui déplore que le « scénario de ce film fasse une place si large aux intrigues amoureuses » aux dépens de « l'air de vérité » de la réalisation de DeMille, ainsi que « ces clous sensationnels, tels le bombardement de l'hôpital, celui du pont, le mitraillage du navire » (Q.C., *Cinémonde*, numéro 626, *Op. cit.* p. 6).

Les Sacrifiés

À l'opposé de ces succès populaires, on trouve un grand nombre de films qui sont de cuisants échecs au box-office. Proportionnellement, 4 films sur 10 dans cette thématique ne rencontrent aucun succès et ce, quelques soient leur année de production, leur contexte de sortie en France, leur nationalité, leur scénario ou leurs têtes d'affiche. Si, de manière générale, les productions françaises sont des succès et si certains films américains caracolent aux sommets du box-office, ce n'est pas le cas le plus fréquent. Sur les 56 films du sous-corpus, 22 ne dépassent pas les 500.000 entrées, et ils présentent tous des critères différents qui pourraient expliquer leur échec. Alors que l'unique production italienne est un grand succès, les 4 productions soviétiques ne trouvent aucun écho dans le public ; sur les 39 productions américaines, 17 films (soit 44 %) ne trouvent pas non plus leur public... dont *Les Sacrifiés*. Réalisé en 1945 par John Ford, un cinéaste reconnu, et mené de front par deux acteurs d'envergure, Robert Montgomery et John Wayne, le film sort en France le 20 avril 1949. Il raconte l'histoire du lieutenant John Bickley, dit « Brick » (Montgomery) et de son ami et camarade le lieutenant Rusty Ryan²¹⁶ (Wayne). Ils sont, avec quatre autres lieutenants, commandants d'un escadron de six vedettes lance-torpilles dans la mer des Philippines, entre Manille, Java et Corregidor, et à la tête d'une soixantaine d'hommes. Tout en accomplissant leurs missions de destruction ou de harcèlement des forces japonaises, ils vont devoir continuellement prouver l'utilité de leurs vaisseaux à leurs supérieurs quand ceux-ci, face à la déroute qui s'annonce à Java, ne cessent de douter des possibilités qu'offre ce type de flotte. Alors que Brick se montre confiant et serein, Rusty apparaît comme plus impulsif moins patient... Au cours d'une mission, il est blessé à la main et devra aller à l'hôpital de Corregidor, où il tombera sous le charme du sous-lieutenant Sandy Davys, une infirmière. Les missions s'enchaînent, mais rares sont les attaques contre l'ennemi. Les vedettes qui ne sont pas coulées sont bientôt réduites à servir comme moyen de transport pour l'état-major en fuite pour l'Australie. Au cours d'une dernière mission, l'équipage de Rusty est attaqué et leur vedette détruite, tandis que celle de Brick est rapatrié à l'arrière du front. Ils se retrouvent alors sur la terre ferme... Malgré les pertes humaines et matérielles, malgré les défaites aux Philippines, Brick et Rusty ont réussi à démontrer l'utilité de leurs bateaux. Alors que leurs hommes sont laissés sur place pour compléter les rangs de l'infanterie en déroute, les deux amis ont pour

²¹⁶ En VF, ils ont tous les deux le grade de lieutenant. Pourtant, on notera qu'en version original, le lieutenant Brickley a un grade supérieur à celui de Rusty, qui est « lieutenant junior grade ».

ordre de décoller pour l'Amérique pour former de nouveaux hommes aptes à combattre à bord de ces petites vedettes lance-torpilles.

À première vue, *Les Sacrifiés* avait tout pour réussir : des stars en tête d'affiche qui interprètent des gradés à la tête d'autres hommes, la vie quotidienne au front, des attaques sur les mers agitées d'Asie du sud, le repos au port. Le film alterne scènes d'action grandioses et instants plus intimistes, notamment à travers l'histoire d'amour entre Rusty et Sandy ; les protagonistes correspondent aux stéréotypes du genre, de la montagne de muscles taciturne au bleu timide et peu confiant, etc. Mais d'autres aspects peuvent expliquer un tel échec. Lorsqu'il sort à la fin avril 1949, le film est noyé parmi d'autres sorties aux thématiques semblables. La même semaine sortent *La Revanche* (*The Day Will Dawn*, Harold French, 1942, RU)²¹⁷, *Le Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1949, FR) et *La Scandaleuse de Berlin* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948, USA), tous trois abordant aussi l'histoire de la Seconde Guerre mondiale dans une période où beaucoup s'accordent à dire qu'une lassitude du public est palpable. *Les Sacrifiés* est le seul de ces 4 films à l'aborder le point de vue militaire²¹⁸. *Le Silence de la mer* et *La Scandaleuse de Berlin* sont des succès notables avec respectivement 1,3 et 1,6 millions d'entrées en France. Alors que les films de Melville et de Wilder ont droit à une couverture médiatique importante, celui de Ford, malgré sa distribution, est peu médiatisé. Par exemple, la critique des *Sacrifiés* dans *Le Film Complet* ne paraît que quatre mois après sa sortie, dans le numéro 168 datant du 25 août 1949. Le journal ne lui consacre que quelques lignes et une petite illustration, au milieu de 4 autres films sur la même page. Pour le critique²¹⁹ cependant, c'est un bon film, « assurément un des meilleurs films de guerre américains », au même niveau que *Le Porte-avion X* (*Wing and a Prayer*, Henry Hathaway, 1944, sorti en France 31 octobre 1945, USA) et *Air Force* (Howard Hawks, 1943, sorti en France le 7 février 1945, USA) – deux films qui ne sont pas non plus de succès en France. Le critique ne semble pas partager les mêmes goûts que les spectatrices et spectateurs français. Le plus marquant pour lui dans ce film est son aspect « documentaire » ; c'est « l'histoire des vedettes lance-torpilles et leurs actions au cours des batailles de Bataan et Corregidor qui constitue l'intérêt principal du film », tout en ayant « l'avantage de passer très rapidement sur les petits drames individuels » des personnages, dont il juge cependant l'interprétation « excellente²²⁰ ». C'est sensiblement la

²¹⁷ Aussi connu sous le nom *The Avengers* en anglais, mais aussi sous celui de *Riposte à Narvik en France*...

²¹⁸ *La Revanche* sera considéré comme un film sur les espions, *Le Silence de la mer* sur les civils occupés et *La Scandaleuse de Berlin* sur les civils libres.

²¹⁹ Ne figure à la fin du paragraphe que ses initiales, J. M.

²²⁰ *Le Film Complet*, numéro 168, 25 août 1949, p. 15.

même chose dans d'autres magazines, comme dans *Cinémonde* qui publie sa critique (un des rares accessibles à son sujet) avec deux semaines de retard par rapport à la sortie parisienne. Dans un encart intitulé « Ici la guerre », le magazine associe sa critique des *Sacrifiés* avec celles du *Silence de la mer*, de *Riposte à Narvik* (autre titre de *La Revanche*) et à celle de *Noël au camp 119*²²¹ (*Natale al campo 119*, Pietro Francisci, 1948, It). La critique est signée Henri Spade, le même qui chroniquait *Le Bataillon du ciel* deux ans auparavant. Bien qu'il déplore être encore face à « un film de guerre [...] avec de l'héroïsme en vitrine et une amourette obligatoire entre l'infirmière et le blessé », il juge cependant le film comme « bon ». Mais il s'arrête surtout sur le talent de son metteur en scène, plus que sur l'histoire qu'il raconte, et n'emploie pas le même ton dithyrambique que pour *Le Bataillon du ciel*. Toujours attaché à une certaine crédibilité historique, Spade relève que le cinéaste arrive à charger son œuvre « d'humanité par la peinture de mille petits détails qui, sans en avoir l'air, effacent la convention et installent la vraisemblance ». Il se contredit aussi, se réjouissant du fait d'avoir à faire à « un film de guerre où les poncifs obligatoires (l'héroïsme, l'amourette, la ruée victorieuse des vedettes) passent au second plan²²² ». De son côté, John Ford est un cinéaste reconnu dans l'hexagone, très présent sur les écrans français avant la guerre et à la Libération. Son western *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939, USA), sorti en France le 24 mai 1939, a eu un certain succès tandis que sortent en France dès 1944 une dizaine de ses films tournés pendant la guerre. Certains ont du succès, comme *Qu'elle était verte ma vallée* (*How Green Was My Valley*, 1941, 3,2 millions de spectateurs, USA), ou d'autres westerns avec John Wayne, *Le Massacre de Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948, USA) ou *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949, USA), cumulant tous deux plus de 2,2 millions d'entrées en France – ou encore *Rio Grande* (1950, qui ne sortira en France qu'en 1951) avec plus de 1,7 millions d'entrées. Mais d'autres de ses films sont des échecs, et la marque « John Ford » n'est pas une garantie de succès, comme *Les Sacrifiés* ou *Les Hommes de la mer* (*The Long Voyage Home*, 1940, USA) – qui traite aussi de la Seconde Guerre mondiale. Les têtes d'affiche des *Sacrifiés*, Robert Montgomery et John Wayne, ne sont eux non plus pas forcément gages de succès. Robert Montgomery est peu connu en France et peu présent sur les écrans²²³. Mais John Wayne est plus populaire, notamment grâce aux westerns qu'ils tournent entre autres avec John

²²¹ Dont la sortie, d'après *La Saison cinématographique*, serait le 14 octobre 1948. Ailleurs, on trouve une date de sortie au 27 avril 1949.

²²² *Cinémonde*, numéro 769, 2 mai 1949, p. 14.

²²³ On notera cependant *La Proie du mort* (*Rage in Heaven*, W. S. Van Dyke, 1941, sorti en France le 25 juillet 1945) avec Ingrid Bergman, ou *La Mariée du dimanche* (*June Bride*, Bretherton Windust, 1948, sorti en France le 19 octobre 1949) avec Bette Davis.

Ford. Il devra cependant attendre avant de fédérer un public sous l'uniforme militaire contemporain. Après avoir joué les marins dans *Les Hommes de la mer*, il est visible en septembre 1947 sous l'uniforme américain et à la tête de résistants philippins dans *Retour aux Philippines*, qui n'aura aucun succès auprès du public français. L'année suivante, on peut le voir en lieutenant de la Navy dans *Les Sacrifiés* mais aussi en pilote de l'armée de l'air dans *Les Tigres volants* (*Flying Tigers*, David Miller, 1942, USA), qui recueille un peu moins d'un million d'entrées. Et ce n'est qu'avec *Iwo-Jima*, qui sort le 18 août 1950, qu'il trouve le succès en France, avec 2,5 millions d'entrées. Aucun des trois premiers films n'est mis en avant par la presse, et ils passent relativement inaperçus. Dans *Cinémonde* par exemple²²⁴, *Retour aux Philippines* n'a droit qu'à une courte critique, mais se retrouve face au *Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947, sorti le 12 septembre 1947, 4,7 millions d'entrées, FR), dans les colonnes du magazine comme dans les salles de cinéma. C'est le même cas pour *Les Tigres volants*, qui n'a droit lui aussi qu'à une courte critique, et partage un encart avec *Mission à Tanger* (André Hunebelle, 1949, FR), film français sur la Seconde Guerre mondiale qui aura plus de place dans le magazine²²⁵ et plus de retentissement en salle²²⁶. Seul *Iwo-Jima* sort du lot. Dans *Cinémonde*, toute la promotion de ce film est axée sur la figure du comédien, qui illustre la quasi-totalité des articles du magazine. Son rôle du sergent Stryker dans *Iwo-Jima* « marque dans la vie de John Wayne » ; on y loue son « magnifique talent », reconnaissant que son personnage est un « des plus attachants » du film, malgré son « côté hautain et misanthrope » qui « pourrait être déplaisant s'il ne posait dans les yeux de John Wayne²²⁷ ». Profitant d'une moins forte concurrence, *Iwo-Jima* peut s'exposer autant dans les pages du journal (un reportage sur l'histoire du film, une biographique de John Wayne sur 2 pages, et une critique enjouée) que dans les salles, contrairement aux trois films précédents.

Pour revenir au sujet du succès des *Sacrifiés*, on est aussi en droit de se demander si son sujet et le traitement que le film en fait n'ont pas pu éloigner le public français. Sur les 20 films qui se situent sur le front pacifique, tous américains, seuls 5 dépassent le million d'entrées (dont *Iwo-Jima*) ; sur les films traitant de la marine (aucun film français ne le fait), la part de succès est tout aussi faible, avec seulement 3 films à plus d'un million d'entrées (soit 27 % des 11 films)²²⁸. Pour autant, le sujet de la retraite à Java et de la débâcle américaine aux Philippines

²²⁴ *Cinémonde*, numéro 780, 16 septembre 1947.

²²⁵ *Cinémonde*, numéro 780, 18 juillet 1949.

²²⁶ *Mission à Tanger* cumulera 2,2 millions d'entrées en France. Voir 4. Espions et autres victimes combattantes.

²²⁷ *Cinémonde*, numéro 836, 14 août 1950.

²²⁸ 45 % des 31 films sur l'armée de terre dépassent le million d'entrées, et 42 % des 14 films sur l'armée de l'air.

avait déjà été abordé ailleurs avec succès, entre autres par *L'Odyssée du docteur Wassell*²²⁹. C'est sans nul doute la façon dont le film de Ford aborde le sujet qui pose alors problème au public français.

Comme beaucoup d'autres films, *Les Sacrifiés* insiste sur la véracité des faits qu'ils racontent – qui semble si importante aux yeux des différents critiques – et sur la légitimité à les traiter. Dans le générique, les noms de Ford et de Montgomery sont donnés avec leur grade militaire : « John Ford – Captain U.S.N.R. » et « Robert Montgomery – Comdr. U.S.N.R.²³⁰ » ; le scénario, signé Frank W. Wead (présenté en tant que « Comdr. U.S.N (ret.) »), est une adaptation du livre de William L. White, lui-même vétéran. Mais paradoxalement, le générique ne précise pas que les personnages de Brickley et de son second Ryan sont des fictionnalisations de John D. Bulkeley (1911-1996)²³¹ et Robert Kelly (1913-1989), deux des responsables avec la « Motor Torpedo Boat Squadron Three » de l'évacuation de l'état-major et de Douglas MacArthur de Corregidor en 1941. Les seuls cartons au début du film sont des remerciements²³² et une citation du général Douglas MacArthur²³³.

Surtout, tout le long du film, Ford et son scénariste vont plus insister sur les prouesses militaires que sur l'aspect humain. On ne saura rien de la vie de Brickley et de Rusty avant la guerre, hormis le fait que ce dernier vient de l'Etat de New-York. Durant les 136 minutes du film, on ne verra aucun ennemi, hormis les porte-avions ou les destroyers qu'ils détruisent de loin et de nuit. Au sein de l'armée américaine, aucun antagoniste n'est présenté, ni gradés arrogants, ni soldats désobéissants. Du début à la fin du film, Ford insiste surtout sur les exploits militaires et sur ce vœu qu'on reconnaisse enfin l'utilité de ces vedettes. Alors qu'on pourrait voir évoluer la relation amicale entre Brick et Rusty à l'épreuve de la guerre, l'histoire d'amour entre Rusty et la belle infirmière, ou encore les rapports entre les hommes de l'escadron, le film semble ne s'intéresser qu'à l'aspect militaire. Près d'une dizaine de scènes marquantes font de celui-ci la pierre angulaire du récit :

²²⁹ Les deux films se passent exactement aux mêmes endroits, et aux mêmes moments !

²³⁰ « Capitaine » et « Commandant », au sein de la United State Navy Reserve.

²³¹ Le vrai John D. Bulkeley, qui finira sa carrière militaire au grade de Vice-amiral, reçut la « Medal of Honor » pour ses actions dans le Pacifique. Plus tard durant la guerre, il participa, toujours avec l'aide de ses vedettes lance-torpilles, au Débarquement allié en France et à la Bataille de la Ciotat en août 1944. Figure importante de la Navy, l'armée américaine donnera son nom à un destroyer en 2001, le USS Bulkeley (DDG-84).

²³² « Nous remercions la Marine, l'Armée et la Gendarmerie maritime pour leur précieuse collaboration. »

²³³ « En ce jour, les canons se sont tus. Nous avons remporté une grande victoire. Je le dis au nom de tous ceux qui reposent dans les eaux profondes du Pacifique. – Douglas MacArthur, Général des Armées. »

- Dès l'introduction du film (à 6 minutes) nous est présenté un désaccord stratégique entre Brickley et Rusty. Quand Brickley se montre tout à fait satisfait des vedettes qu'ils pilotent, Rusty n'a qu'une envie : se faire engager sur un destroyer – autre chose que cette « coquille de noix » qui « sabote [sa] réputation. » Alors qu'on va les voir tout le long du film, le premier avis sur les vedettes lance-torpilles est négatif, comparée à une « savonnette dans une baignoire ».
- À 12 minutes, Pearl Harbor attaqué, les États-Unis rentrent en guerre et tous les militaires sont sur le qui-vive. Mais contrairement aux destroyers, les vedettes n'ont pas d'autre mission que d'attendre. Face à l'adversité, Brickley et Rusty n'ont que faire de ce qui les différencie et n'ont qu'une hâte : combattre et se montrer utile à bord de leurs vedettes qu'ils savent indispensables.
- Après une courte attaque à 16 minutes, les vedettes ont enfin leur mission : elles serviront comme navettes de transport, loin des rêves de combat de Rusty – et ce, malgré leur efficacité lors de l'attaque. Selon l'amiral, « il faut savoir se sacrifier et laisser la gloire aux autres ».
- Alors qu'une première vedette avait déjà coulé dans une mission précédente, une seconde est détruite, à 53 minutes. Mais pour Brickley, « on n'y peut rien. » Surtout, puisque la mission est néanmoins réussie, « c'est amorti ».
- À 62 minutes, c'est presque une promotion pour l'escadron : une mission secrète, transporter l'état-major en sécurité, malgré le fait que leurs rangs sont déjà bien affaiblis. Encore une fois, ils mettent leur orgueil et leur égo de côtés : ils se sacrifient et obéissent aux ordres de leur hiérarchie.
- Lors de cette mission d'escorte, une troisième vedette est portée disparue. Mais c'est aussi le début de la reconnaissance. À 83 minutes, l'escadron reçoit la Silver Star, et ils peuvent désormais programmer leurs propres missions à Mindanao. Même Rusty commence à montrer ouvertement son affection pour ces « boîtes à sardines. »
- Lors d'une mission d'envergure, les équipages des vedettes « 34 » et « 41 » subissent de lourdes pertes. La « 34 » de Rusty est attaquée et détruite, juste au moment où le lieutenant et ses hommes arrivent à sauter par-dessus bord. Pour Rusty, la perte de son bateau est aussi grave que la mort de certains de ses hommes.

- Enfin, à 112 minutes, la dernière vedette restante, la « 41 » de Brickley, « n'en peut plus » et est rapatrié par la terre, destinée « à faire la navette sur le lac Lanao. » Mais les deux hommes sont envoyé en Australie : pour leur supérieur, ils ont « prouvé l'utilité des vedettes » et ils devront « veiller à leur construction aux États-Unis ».

Malgré toutes les intrigues secondaires qui peuvent relever de l'aspect humain de son film (comme la romance entre Rusty et Davys), c'est bel et bien cette trame militaire qui dirige tout le récit des *Sacrifiés*, avec ces hauts et ces bas, ces prises de conscience et ces retournements, ces missions avortées et ses exploits, pour enfin trouver la reconnaissance tant attendue. En « effaçant la convention » et en mettant « les poncifs obligatoires » au second plan comme le remarque Henri Spade²³⁴, Ford éloigne son récit et ses personnages de leurs dimensions humaines. La guerre, l'histoire et le film n'ont aucune influence sur les deux personnages principaux, si ce n'est une médaille ou une reconnaissance professionnelle. Si l'on ne sait rien d'eux au début du film, on ne peut rien deviner de leur avenir non plus – si ce n'est qu'ils ont « un boulot à faire » aux États-Unis qui leur « permettra de revenir²³⁵ ». Même l'amourette entamée entre Rusty et Davys ne dure pas. Comme lors de leur rencontre à Corregidor, où « 11.000 types » ont constaté comme Rusty que Davys était une « gentille petite, pour un temps de guerre », son départ pour l'arrière sous-entend qu'il ne s'en souviendra pas lui non-plus. Cette même froideur anime les deux lieutenants tout au long du film, bien plus attentifs aux stratégies militaires qu'aux relations humaines et plus attachés à leur légitimité qu'aux souvenirs nostalgiques du pays. La scène la plus marquante à ce sujet est celle où Rusty perd une partie de son équipage. À 102 minutes, lui et les membres de la « 34 » sont obligés de débarquer sur la terre ferme alors que l'aviation japonaise les mitraille. Deux hommes portent à couvert Larson (Harry Tenbrook), le mitrailleur et cuisinier de l'escadron, gravement touché, tandis que Rusty porte Slug (Murray Alper), un des torpilleurs de la vedette, mortellement blessé. Lors de la dernière charge nippone, la vedette explose, ne laissant place dans l'écume qu'à un amas de métal et une carcasse en flammes. Rusty se retourne alors, retire sa casquette, et tombe à la renverse sur le sable humide, désespéré de la vision de ce qu'il reste de son bateau. La caméra de Ford s'attarde autant sur l'homme que sur l'épave. Elle n'accordant que quelques plans au reste de l'équipage qui recueille les dernières paroles de Larson, et oublie totalement le cadavre de Slug. Tout comme le cinéaste, le personnage de Rusty semble indifférent à la

²³⁴ *Cinéma*, numéro 769, *Op. cit.*

²³⁵ À 126 minutes.

perte de « meilleur cuistot de la Navy » et à son camarade « aimant la poésie », visiblement bien plus touché par sa perte matérielle.

Victime : nom masculin

Malgré leurs nombreux points communs, *Le Bataillon du ciel*, *L'Odyssée du docteur Wassell* et *Les Sacrifiés* n'ont pas le même succès. Si les militaires au front qu'ils tentent de mettre en images sont au premier abord tous relativement semblables – des hommes blancs gradés à la tête d'autres militaires plus jeunes qu'eux – c'est dans le traitement intimiste et humain que semble se trouver la raison de leur succès. Qu'importe, comme dans *Le Bataillon du ciel*, si le personnage principal meurt en cours de mission, s'il est d'abord décrit comme étant proche de ces hommes. Avant de tomber, le capitaine Férane se réconciliera avec l'indiscipliné Paname, donnera enfin une mission d'envergure au peureux Vérant, formera de jeunes FFI, etc. – tout en livrant les informations capitales aux Britanniques. Qu'importe, comme dans *L'Odyssée du docteur Wassell*, si l'histoire du film est celle d'une cuisante défaite militaire à Java, si on peut trouver parmi les derniers survivants l'humanité et la bienveillance si touchante d'un médecin de campagne devenu héros presque malgré lui. Le film les inscrit lui et ses semblables à l'opposé de la supposée barbarie des Japonais. Le militaire victime de la guerre est surtout présentée comme un homme simple faisant son travail pour une cause juste – une guerre légitime – et à une échelle humaine. Quand on s'éloigne de ces motifs, comme avec *Les Sacrifiés*, on prend le risque de s'éloigner aussi des attentes du public – au moins du public français. La faible considération pour les relations humaines au sein de son escadron de vedettes lance-torpilles, qu'elles concernent les personnages principaux (l'amitié qui lie Brickley et Rusty) ou des personnages secondaires (l'histoire d'amour avec Davys, ou les relations avec les autres membres d'équipage), oppose *Les Sacrifiés* à ce qui fait la force des deux succès analysés.

On peut observer aussi les différentes façons dont se finissent ces histoires de militaires à la guerre – et quel destin est réservé à leurs protagonistes. Qu'importe au final une victoire ou une défaite militaire, une offensive, une action défensive ou une fuite : ce qui différencie ces films est leur caractère optimiste ou pessimiste. Pour l'ensemble des films sur les militaires à la guerre, on peut relever 5 schémas de fin :

- Une fin positive pour le héros et/ou la mission

- La destruction matérielle, entière ou partielle, des équipements du ou des protagonistes
- Des séquelles physiques, irrémédiables ou non, des protagonistes et/ou de son entourage direct
- La mort du ou des protagonistes
- L'échec de la mission.

Dans les trois films analysés, ainsi que dans de nombreux autres films du sous-corpus, la plupart des histoires utilisent plusieurs de ces options scénaristiques. Les dégâts matériels, les séquelles physiques voire la mort des personnages peuvent avoir une influence sur la réussite ou l'échec de leur mission. Le plus souvent, si la fin est fatale pour le ou les protagonistes, elle reste positive du point de vue de la mission à accomplir. Malgré l'hécatombe du *Bataillon du ciel*, le débarquement en Bretagne et la jonction avec les forces alliées de Normandie réussissent ; malgré le fait qu'il désobéisse aux ordres de ses supérieurs, le docteur Wassell sauvera les blessés. À l'inverse, *Les Sacrifiés* n'a pas de fin réellement optimiste. Si Brickley et Rusty arrivent à leur fin – la reconnaissance de l'utilité de leur flotte – c'est aux dépens de leurs hommes qu'ils laissent derrière eux et qui, de leur propre aveu, seront très vite faits prisonniers. Quand Rusty exprime sa crainte d'être un « lâcheur » (à 116 minutes), il est remis à sa place par son camarade qui lui rappelle les ordres (« Rusty ! Pour qui travailles-tu ? Pour toi-même ? »). Contrairement à *L'Odyssée du docteur Wassell*, il n'y a pas, dans *Les Sacrifiés*, de compensation à l'échec militaire, du moins aux yeux du public ordinaire. Les films de guerre militaires qui ne proposent pas cet aspect positif sont extrêmement rares – que ce soit du point de vue des personnages ou de la mission.

En observant l'ensemble du sous-groupe, on constate que la présence d'un militaire volontaire et humain n'est pas forcément un gage de succès. Certains films, comme *Air Force*, *Guadalcanal* (*Guadalcanal Diary*, Lewis Seiler, 1943, USA), ou *Gung Ho !* (*Gung Ho ! : The Story of Carison's Makin Island Raiders*, Ray Enright, 1943, USA), malgré le fait qu'ils correspondent à ce prérequis, ne font pas beaucoup d'entrées. Mais tous ceux qui dépassent les 2 millions y répondent parfaitement. Si l'on peut trouver parmi eux des exceptions concernant le genre (*Sept ans de malheur* est une comédie), la localisation du conflit (*Trente seconde sur Tokyo* ou *Aventures en Birmanie* s'attardent eux aussi sur la lointaine guerre du Pacifique), la vérité historique (*Sabotage à Berlin* est une pure fiction) ou la distribution du film (il n'y a aucune star à l'affiche de *La Bataille de l'eau lourde*), ils s'accordent tous sur cette vision

optimiste du conflit. À l'inverse, une fin pessimiste semble invariablement condamner l'œuvre à l'insuccès.

À côté de ce large panel de figures militaires masculines, ces films de guerre peuvent aussi, dans quelques rares cas, proposer quelques variantes quant aux victimes, mais sans trouver le succès. Introduisant le fantastique dans le sérieux de la guerre, *Un Nommé Joe* fait de son personnage principal féminin une combattante. Les rapports entre les personnages sont alors modifiés, et ce n'est plus de la camaraderie entre soldats que l'on assiste – tout comme dans *Crépuscule* ou *Perdue sous les tropiques*, les deux seuls films portés par des femmes en tête d'affiche. Aucun d'eux ne trouvera le succès²³⁶. Dans *Retour aux Philippines*, le personnage qu'interprète John Wayne délaisse très vite ses camarades pour ne plus s'occuper que du petit Massimo, un jeune orphelin qui rêve de combattre comme lui. L'enfant l'éloigne des autres militaires et va occuper une place importante dans le récit, ce qui change le centre d'intérêt. *La Sentinelle du Pacifique*, bien qu'étant un pur film de guerre, donne une grande importance aux personnages secondaires des civils présents sur l'île de Wake avant l'offensive. Il s'arrête longuement sur les rapports tendus entre les militaires et ces civils, en insistant sur tout ce qui oppose les deux groupes – bien plus que sur ce qui les rassemble, qu'on ne peut apprécier qu'à la fin du film. Un des films les plus singuliers du sous-corpus, par le fait qu'il offre une multitude de variations à propos des victimes militaires de la Seconde Guerre mondiale est *La Demeure des braves* (*Home of the brave*, Mark Robson, 1949, USA)²³⁷, qui n'aura aucun succès en salle ni aucun écho dans la presse française de l'époque²³⁸. Il met en scène un groupe de cinq militaires américains infiltrés sur une île du Pacifique aux mains des Japonais, pour établir un plan de l'île en prévision d'un débarquement allié. Mais si le film montre des militaires aux prises avec l'ennemi, son véritable sujet est le racisme au sein de l'armée américaine. Le film se focalise sur le personnage de Moss, un soldat afro-américain confronté aux hommes de son propre groupe – et la réalisation rend les soldats japonais invisibles. En plus de mettre à mal la vision du militaire (il est noir et non-gradé), le film offre une vision extrêmement négative de l'armée, avec des gradés ni compréhensifs ou attentionnés,

²³⁶ On pourra noter aussi qu'hormis *Requin d'acier* (*Crash dive*, Archie Mayo, 1943), aucun des 12 grands succès du sous-corpus ne versent réellement dans le romantisme. Même dans *L'Odyssée du docteur Wassell*, malgré la présence de Laraine Day en tête d'affiche, les amourettes restent très secondaires par rapport au véritable intérêt du film qu'est le sauvetage des blessés de Java.

²³⁷ Aussi connu en France sous le nom *Je suis un nègre*.

²³⁸ Entre autre dû à son sujet, mais aussi à l'absence de véritables stars à son générique. Des six personnages principaux du film, interprétés par Douglas Dick (le major Robinson), Lloyd Bridges (Finch), James Edwards (Peter Moss, le soldat noir), Frank Lovejoy (le sergent Mingo), Steve Brodie (T. J. Everett) et Jeff Coey (le docteur), aucun n'est une véritable vedette en France.

une camaraderie entre soldats inexistante et – surtout – une guerre où le racisme est aussi l’apanage des vainqueurs²³⁹. À cette vision négative des militaires est associée à une vision pessimiste de la guerre et de ces séquelles. On est loin des exploits du *Bataillon du ciel*, où même quand les hommes se détestent comme Quérec et Drobél, ils ne se détestent pas « de la même façon » qu’ils détestent leur ennemi (à 58 minutes de la *Seconde époque*) ; on est loin de l’héroïsme de *L’Odyssée du docteur Wassell*, où lorsqu’on désobéit aux ordres des supérieurs, c’est dans un but altruiste. Et si, comme dans le film de DeMille, *La Demeure des braves* prend en compte les séquelles physiques des militaires blessés (le sergent Mingo sera amputé d’un bras au cours de l’opération), c’est dans un sens opposé. Alors que les blessés sauvés par le docteur Wassell sont eux aussi amputés, en fauteuil roulant ou désormais aveugles, ils sont surtout, dans un des derniers plans du film, heureux d’être vivants et fiers d’avoir participé à cette aventure, tandis que l’état-major distingue leur sauveur. *La Demeure des braves* est au contraire le seul film de guerre militaire qui aborde frontalement la question des séquelles psychiques de la guerre, à travers le traumatisme de Moss qui, après sa mission, souffre d’amnésie et d’une paralysie dues au choc émotionnel. Avec le racisme, c’en est même le centre du récit fait d’une succession de flash-backs expliquant ses troubles. Mais ces considérations psychologiques des victimes combattantes sont plus réservées à ces autres militaires hors du front.

²³⁹ Le film est une adaptation d’une pièce de théâtre d’Arthur Laurents qui parlait... de l’antisémitisme dans l’armée américain. Pour son film, le réalisateur et le scénariste change le personnage du militaire juif par celui de Moss, un militaire noir.

2. Les militaires hors du front

À côté de ceux que l'on peut voir se battre sur les fronts, on peut aussi apprécier ces militaires hors du front et loin des combats. Ces derniers constituent la sous-catégorie de victimes la plus conséquente en nombre de films. Si on ne verra que rarement ces militaires hors du front les armes à la main, leur condition de combattants est cependant sous-entendue par leur statut socio-professionnel. Dans tous leurs films, ces deux catégories de militaires ont de nombreux points communs – l'illustration des différents fronts, l'amplitude des grades militaires présentés, etc. Ceux concernant les militaires hors du front vont eux s'attacher à décrire l'autre côté de la guerre : l'arrière, quand les armes sont déposées. Plus qu'à décrire la Seconde Guerre mondiale du point de vue militaire et guerrier, ces films mettent en scène un ou plusieurs militaires loin des combats – en formation, en permission ou à la Libération. On y voit leur rapports non pas avec l'ennemi, mais ceux pour qui ils semblent se battre – des civils, leur famille, leurs homologues, leurs concitoyens. 68 films répondent ainsi à cette description, paraissant sur les écrans français dès 1944. Quand à partir de 1947 le nombre de représentation de militaire à la guerre baisse légèrement, celui de ces militaires hors du front augmente lui significativement. Sur ces 68 films, près d'un film sur 4 est une production datant de la guerre : soit 26 films réalisés avant 1945, avec des années de productions remontant jusqu'à 1940, notamment dans la production française). Les 42 autres sont produits de la Libération à 1950.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FMHDF	1	9	6	16	14	12	10	68
Pourcentage sur la production de FMHDF	1,5%	13%	9%	23,5%	20,5%	17,5%	15%	100%

On note que là où les militaires à la guerre étaient restreints au genre du film de guerre, les films sur les militaires hors du front n'utilisent du militaire que sa figure. Ainsi, le personnage du militaire est retiré du cadre du genre cinématographique et peut ainsi s'afficher dans une multitude de styles de films différents. En montrant des militaires loin des fronts, ces derniers n'ont alors plus à vivre des histoires de guerre et de combats et vont pouvoir s'illustrer entre autres dans :

- Des drames (comme *Les Anges marqués* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948, USA))

- Des mélodrames (comme *Le Chant de la terre sibérienne* (*Skazanie o ziemlie Sibirskoi*, Ivan Pyriev, 1947, URSS))
- Des comédies (comme *Francis, le mulet qui parle* (*Francis*, Arthur Lubin, 1950, USA))
- Des comédies burlesques (comme *Pan ! dans la lune* (*El Moderno barba azul*, Jaime Salvador, 1946, Mexique))
- Des comédies de mœurs (comme *Tierce à cœur* (Jacques de Casembroot, 1947, FR))
- Des films de « revue » (comme *Hollywood Canteen* (*Hollywood Canteen*, Delmer Daves, 1944, USA))
- Des films fantastiques (comme *Une question de vie ou de mort* (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1946, RU))
- Des films noirs (comme *Tokyo Joe* (*Tokyo Joe*, Stuart Heisler, 1949, USA))
- Des films de procès (comme *Prisonniers de Satan* (*The Purple Heart*, Lewis Millestone, 1944, USA))
- Des films de détectives (comme *Feux croisés* (*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947, USA))

Comme pour les films sur les militaires à la guerre, ces illustrations de militaires hors du front sont principalement du fait des pays vainqueurs, les États-Unis, la France, le Royaume-Uni et l'URSS. On note néanmoins quelques exceptions, comme les 3 films italiens (*La Fille maudite* (*Preludio d'amore*, Giovanni Paolucci, 1946, It), *Noël au camp 119* (*Natale al campo 119*, Pietro Francisci, 1947, It) et *Sans pitié* (*Senza pietà*, Alberto Lattuada, 1948, It). Mais tous trois se déroulent durant l'après-guerre en mettant en scène des militaires ayant combattu du côté des Alliés. *Sans pitié* raconte par exemple la romance contrariée entre une Italienne et un soldat noir Américain. On trouve aussi 3 autres films aux nationalités plus originales. *Pan ! dans la lune* est un film mexicain avec l'ancienne star Buster Keaton et mettant en scène un marin américain qui, perdu dans le Pacifique, accoste au Mexique qu'il confond avec le Japon²⁴⁰. *Soldat Boum* (*Soldat Bom*, Lars-Erik Kjellgren, 1948, Suède), originaire de Suède, est

²⁴⁰ On notera que le Mexique est un pays Allié depuis qu'il a déclaré la guerre à l'Allemagne nazie, à l'Italie fasciste et à l'Empire du Japon le 28 mai 1942. Certains de ses militaires participèrent aux campagnes du Pacifique, notamment aux Philippines, d'autres aux campagnes européennes, comme lors du Débarquement de Normandie.

une comédie mettant en scène un militaire, malgré le statut « neutre » du pays lors du conflit²⁴¹. Enfin, *Les Assassins sont parmi nous* (*Die mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, 1946, Allemagne) vient d'Allemagne de l'Est (RDA). Sorti le 18 juin 1948, il est le premier film allemand à paraître sur les écrans français depuis la Libération. Il met notamment en scène des civils et d'anciens militaires allemands et c'est un des seuls films du sous-corpus à donner le rôle d'antagonistes à ces militaires.

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	68 films (soit 31% des I-C)		22% des 302 films sur la 2GM
FR	5 films	soit 7% des FMHDF	13% des 38 films FR sur la 2GM
US	38 films	soit 56% des FMHDF	24,5% des 155 films US sur la 2GM
RU	15 films	soit 22% des FMHDF	37% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	4 films	soit 6% des FMHDF	18% des 22 films URSS sur la 2GM
It	3 films	soit 4,5% des FMHDF	12% des 25 films It sur la 2GM
Autres	3 films	soit 4,5% des FMHDF	14% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

En revanche, là où ces films sur les militaires hors du front s'éloignent vraiment de ces autres films les montrant au front, c'est quant à leur inscription historique. Si certains films, comme *Prisonniers de Satan*²⁴² ou *J'avais cinq fils* (*The Fighting Sullivans*, Lloyd Bacon, 1944, USA)²⁴³ sont inspirés d'histoires vraies auxquelles ils tentent d'insuffler le maximum de crédibilité historique, la grande majorité de ces autres films se contentent d'inscrire dans une époque précise – celle de la Seconde Guerre mondiale – des personnages et des situations entièrement fictifs. L'éloignement avec l'Histoire y est facilité par l'éloignement du conflit. Ainsi, si des films peuvent se dérouler en Europe, dans le Pacifique, en Russie ou même en Afrique, c'est bien plus l'arrière qui importe que les véritables batailles historiques. Ces films ne se déroulent pas forcément sur les lieux des combats, et le passé militaire du ou des protagonistes n'est pas forcément explicite – tout comme leur grade, leurs relations socio-professionnelles ou même leurs exploits à la guerre.

²⁴¹ Malgré une collaboration économique avec l'Allemagne nazie durant la guerre, la Suède fut aussi une terre d'asile pour de nombreux réfugiés – notamment juifs.

²⁴² *Prisonniers de Satan* est basé sur l'histoire vraie de soldats américains arrêtés, emprisonnés et jugés par les Japonais en avril 1942. (Voir plus bas)

²⁴³ *J'avais cinq fils* est inspiré de l'histoire vraie de 5 frères qui s'engagent après l'attaque de Pearl Harbor et vont servir ensemble sur le même navire, l'USS *Juneau*, où ils trouveront tous les cinq la mort en novembre 1943 au large de Guadalcanal. C'est cette histoire tragique qui donna lieu à la *Sole Survivor Policy* aux États-Unis en 1948 et qui, entre autre, interdira que les membres d'une même famille servent côte à côte durant la guerre. Steven Spielberg s'inspirera de *J'avais cinq fils* et du *Sole Survivor Policy* pour son film *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998, USA).

Dans ces films sur les militaires à la guerre, il existe trois propositions scénaristiques possibles, quel que soit le genre cinématographique qui est choisi :

- Dans le premier cas, le film raconte une histoire qui se déroule avant le conflit. La Seconde Guerre mondiale va créer un bouleversement, forçant le départ à la guerre des protagonistes militaires. Seuls 6 films sur les 68 adoptent ce schéma (c'est-à-dire près de 9 %). C'est le cas par exemple de *J'avais cinq fils* qui s'attarde à montrer les liens indéfectibles qu'il existe entre les cinq frères Sullivans et les relations qu'ils entretiennent avec leurs parents et leur sœur. On s'attarde aussi sur leurs amours de jeunesse. Puis, après l'attaque de Pearl Harbor, leur patriotisme et leur envie de combattre ensemble les amènent à s'engager tous les cinq, malgré le récent mariage d'Al, le benjamin de la famille. Seules les 10 dernières minutes du film (sur 105 minutes) les montrent en uniforme de marin à bord du même bâtiment, où on assiste à leur mort. *Face au Soleil Levant* (*Behind the rising Sun*, Edward Dmytryk, 1943, USA) ou *Hitler et sa clique* (*The Hitler gang*, John Farrow, 1944, USA) se déroulent eux aussi en majeure partie avant le début du conflit. Ils mettent tous deux en scène des militaires de l'Axe – un pilote japonais fanatique ou Adolf Hitler lui-même, du petit caporal allemand qu'il était lors de la guerre de 1914-1918 au Führer du Reich Allemand aux débuts de la Seconde Guerre mondiale. Dans tous les cas, qu'on suive des militaires Alliés ou ceux de l'Axe, ces films versent dans la propagande alliée. Ils sont quasiment tous produits durant la guerre et servent à montrer le patriotisme des uns et illustrer l'ignominie des autres.
- La deuxième option scénaristique fait se dérouler le film pendant la Seconde Guerre mondiale. Au nombre de 37 films (soit 54 %), c'est l'option la plus utilisée, que les films datent de la guerre ou de l'après-guerre. À l'arrière du front, des militaires (qu'ils soient alors blessés, en permission, ou occupant un poste reculé des lignes) se retrouvent confrontés à d'autres protagonistes : d'autres militaires, des civils, des membres de l'hôpital, ou leur famille et leurs amis. Dans *L'Héroïque parade* (*The way ahead*, Carol Reed, 1944, RU), on peut ainsi suivre un groupe de sept hommes appelés sous les drapeaux, après le désastre de Dunkerque en juin 1940. Se montrant d'abord incapables lors de leur formation qui dure quasiment tout le film, ils s'avèreront courageux et efficaces à proximité des lignes ennemies lors du final. Dans *Les Anges de miséricorde* (*So proudly we hail*, Mark Sandrich, 1943, USA), un groupe de huit infirmières de la Croix-Rouge sont rapatriées vers les États-Unis ; sur le bateau, elles se remémorent leurs

actions dans un hôpital militaire de Corregidor, mais aussi leurs différents et leurs amours. Dans *Hollywood Canteen*, on suit un sous-officier blessé en convalescence à Los Angeles, où il fréquente la Hollywood Canteen – un véritable club offrant des divertissements aux militaires en permission. Ce film de revue offre, à travers les yeux du personnage de Slim (Robert Hutton), des numéros de véritables stars de l'époque, comme Bette Davis ou John Garfield (les deux créateurs de la Canteen), mais aussi Joan Leslie ou Joan Crawford.

- Enfin, la dernière option situe les films à la Libération, lorsque la guerre se termine. Ils racontent des histoires sur le retour des militaires, qu'ils soient sains et saufs ou blessés, dans leur pays d'origine, auprès des leurs. D'autres fois, ils peuvent aussi les montrer toujours en service une fois les combats terminés, dans des pays nouvellement libérés. Ce sont ainsi 25 films (soit 37 %) qui situe leurs actions à l'après-guerre et ils sont tous logiquement produits après 1945. Dans *Mon propre bourreau* (*Mine own executioner*, Anthony Kimmins, 1947, RU), un psychanalyste tente de soigner un ancien soldat de retour aux États-Unis, traumatisé de son expérience lors de la guerre du Pacifique. Il échoue et son patient tue sa femme lors d'un moment de folie. Le psychanalyste doit alors prouver (notamment à lui-même) qu'il est apte à continuer de pratiquer. À l'inverse, *Les Anges marqués* met en scène Ralph Stevenson (Montgomery Clift), un militaire américain en position dans les ruines de l'Allemagne défaite en 1945, se retrouvant confronté à l'horreur des orphelins des camps de concentration.

La localisation de l'action (et donc son éloignement du front) est aussi une autre considération scénaristique à prendre en compte, que l'histoire se déroule avant, pendant ou après la guerre. Deux possibilités existent :

- Les protagonistes militaires peuvent se retrouver à l'arrière du front, mais toujours loin de chez eux, comme les hommes de la *Clique* d'Hitler, les infirmières des *Anges de miséricorde*, ou encore le soldat américain des *Anges marqués*. Si on ne les voit pas forcément les armes à la main lors des combats, ces hommes et ces femmes, tous militaires, sont néanmoins confrontés à des gens qui ne sont pas des proches ou des concitoyens – et ce, que la guerre se prépare, qu'elle soit en cours ou enfin finie. Sur les 68 films du sous-corpus, 25 optent pour l'arrière, soit près de 37 %.
- À l'inverse, l'action peut se dérouler dans leur pays d'origine, (sous-entendant l'idée d'un « chez soi »), ou du moins dans son propre pays. Que ce soit auprès des siens ou

de ses concitoyens, au départ de la guerre, en permission ou à la Libération, ces militaires ne sont néanmoins pas ou plus en pays étrangers. Ainsi, les frères Sullivans côtoient leurs familles et leurs amis américains avant de partir dans le Pacifique ; Slim, le soldat blessé d'*Hollywood Canteen*, participe sur Hollywood Boulevard à une nuit de rêve durant la guerre, tandis que Adam Lucian, le soldat traumatisé de *Mon propre bourreau* ne supporte pas le retour au pays à la Libération. Ils sont ici 42 films, soit 62 %, à choisir de faire se dérouler leur histoire dans le pays d'origine de ses militaires.

- La seule véritable exception reste *Planqué malgré lui* (*When Willie Comes Marching Home*, John Ford, 1950, USA). En effet, son protagoniste y est en perpétuel mouvement, passant de son village d'origine au camp d'entraînement militaire, jusqu'à l'arrière des lignes de combat ou en pays occupé auprès de la Résistance française. Le film emprunte donc aux deux schémas précédemment cités.

Dans toutes les situations, ces militaires hors du front sont confrontés aux autres. À d'autres militaires comme eux, mais surtout à d'autres qui n'ont pas une la même implication qu'eux dans les combats. C'est parce qu'ils s'ouvrent à d'autres victimes que celles caractéristiques des films de guerre que ces films sur les militaires hors du front s'offrent aussi l'illustration d'autres potentielles victimes du conflit. Si *Les Anges marquées* est porté par un Montgomery Clift en uniforme, le film donne une part importante de sa narration au personnage de Karel « Jimmy » Malik (interprété par le jeune Ivan Jandl), un garçon de 10 ans rescapé de la déportation et des camps d'Auschwitz – ainsi qu'à sa mère, elle aussi survivante. *Planqué malgré lui* offre une place de choix aux concitoyens américains restés au pays comme à ces hommes et ces femmes en France qui résistent contre l'occupant. Dans le même genre d'idées, d'autres films, comme *Feux croisés*, *Noël au camp 119* ou *Prisonniers de Satan*, jouent sur les caractéristiques de ces victimes militaires. Ils peignent aussi, en plus de ces militaires hors du front, des figures d'espions ou de prisonniers.

Parce qu'ils se trouvent par définition plus loin des combats que ses homologues à la guerre, les films portés par ses militaires hors du front proposent une meilleure proportion homme/femme dans ses distributions et fait de la victime de la guerre une caractéristique moins genrée. Sur les 68 films, on peut par exemple apercevoir 197 têtes d'affiches ; 118 sont des hommes, contre 79 pour les femmes, dans un rapport de 60 % contre 40 %. Les personnages féminins tiennent mêmes les rôles principaux dans 18 films, et 3 sont quasi-exclusivement

portés par des comédiennes²⁴⁴. Si on est encore loin d'une égalité, ces proportions s'avèrent quand même bien plus paritaire que dans les films sur les militaires à la guerre. Là où elles n'avaient pas de place sur les lignes de combats, elles peuvent alors jouer dans ces films sur les militaires hors du front les épouses, les amies ou les faire-valoir romantiques, mais aussi s'illustrer dans des rôles d'antagonistes, comme Marlène Dietrich dans *La Scandaleuse de Berlin* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948, USA) ou Virginia Mayo dans *Les Plus belles années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946, USA). Surtout, elles peuvent aussi avoir de véritables rôles militaires. On peut voir des infirmières, comme les lieutenants Janet Davidson, Jean O'Doul et Olivia d'Arcy (interprétées respectivement par Claudette Colbert, Paulette Goddard et Veronika Lake) dans *Les Anges de miséricordes*, Jane « Snapshot » McCall (Lana Turner) dans *Le Retour* (*Homecoming*, Mervyn LeRoy, 1948, USA) ou encore Nancy (June Allyson) dans *L'Île enchantée* (*High Barbaree*, Jack Conway, 1947, USA) ; des membres des forces auxiliaires féminines américaines, comme le lieutenant Catherine Gates (Ann Sheridan) d'*Allez coucher dehors* (*I was a male war bride*, Howard Hawks, 1949, USA) ou Prudence Cathaway (Joan Fontaine) d'*Âmes rebelles* (*This above all*, Anatole Litvak, 1942, USA) ; ou encore des reporters de guerre, à l'image de Julia Manion (Joan Leslie) de *L'Aventure inoubliable* (*The sky's the limit*, Edward H. Griffith, 1943, USA). Mais, qu'importent les personnages, les lieux ou la temporalité des actions. Ces films ne montrent pas forcément à chaque fois de véritables victimes aux séquelles physiques ou psychologiques visibles et/ou exploitées par les scénarios – à l'inverse des autres films de guerre.

Malgré tout cela, et notamment une identification plus facile des spectateurs et des spectatrices par l'utilisation d'autres figures que celles des militaires, les films portés par les militaires hors du front ne rencontrent que très peu de succès : 15 films sur les 68 dépassent le million d'entrées, c'est-à-dire à peine un film sur 5. Et ils sont seulement que 4 à passer la barre des deux millions – soit 6 %, alors qu'ils étaient 21,5 % pour les films sur les militaires à la guerre.

SUCCÈS	nc	-500,000	0,5 < 1 M	1M < 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	1	37	15	11	4	68
Pourcentage	1,5%	54,5%	22%	16%	6%	100%

²⁴⁴ Il s'agit de *Femmes en mission* (*The gentle sex*, Leslie Howard, 1944, RU), *Les Anges de miséricorde* et *Deux mille femmes* (*Two thousand women*, Frank Launder, 1945, RU). À ceux-là, on pourrait aussi rajouter *Ceux de chez nous* (*Millions like us*, Frank Launder et Sidney Gilliat, 1943, RU) qui, bien que présentant aussi des comédiens en têtes d'affiche, s'attachent surtout aux rôles des femmes en Angleterre durant la guerre.

Si l'on pouvait observer une certaine préférence nationale avec les succès constants des films de guerre français, elle n'a pas lieu d'être dans ce sous-corpus, où un seul film dépasse le million d'entrées, à savoir *Untel père et fils* (Julien Duviver, 1940, 2,1 millions d'entrées, FR). Le public ne boude pas uniquement les films français : sur toute la période, entre 1945 et 1950, c'est chaque année près de 80 % des films portant sur les militaires hors du front qui ne dépasse pas le million d'entrées (l'année « record » est 1949, où seulement 67 % de la production ne trouve pas son public). Les films italiens comme les films soviétiques ne recueillent aucun succès, et un seul film sur les 15 productions britanniques dépasse le million (*L'Héroïque parade*, avec 1,1 million d'entrées). Si la production américaine peut se vanter de quelques jolis succès, comme *Les Plus belles années de notre vie* et ses 4,7 millions d'entrées, *J'avais cinq fils* (2,4 millions) ou *Deux nigauds démobilisés* (Buck Privates, Arthur Lubin, 1941, 2,0 millions d'entrées, USA), ces succès font aussi figure d'exceptions, parmi les 35 autres productions étatsuniennes.

Untel père et fils

Parmi les 5 productions françaises, seul le film de Duviver est un succès, avec 2,1 millions d'entrées. Les autres productions sont toutes des échecs. *Vingt-quatre heures de perm'* (Maurice Cloche, 1940, FR), *Ils étaient cinq permissionnaires* (Pierre Caron, 1940, FR) et *Faut ce qu'il faut* (René Pujol, 1940, FR) ne dépassent pas les 500.000 entrées. Quant à *Tierce à cœur*, il cumule à peine 800.000 entrées. Cependant, plusieurs choses étonnent lorsque l'on se penche sur cette production hexagonale.

Premièrement, les années de productions. Mis à part *Tierce à cœur*, produit en 1947, *Untel père et fils* et les autres films sont tous des productions datant d'avant la débâcle de Juin 1940. *Ils étaient cinq permissionnaires* serait même le « dernier film ayant été entièrement tourné avant la défaite de 1940²⁴⁵ ». S'ils sortent tous les quatre dans l'immédiat après-guerre, entre janvier 1945 et février 1946²⁴⁶, ils sont anachroniques, ne prenant en compte ni la défaite, ni l'Occupation, ni la Libération. Sur la totalité des 38 films français du corpus total, 6 datent de 1940 – ces 4 concernant les militaires hors du front, ainsi que *La Nuit merveilleuse* (Jean-Paul Paulin, 1940, FR) et *Fausse alerte* (Jacques de Baroncelli, 1940, FR), tous deux portés sur les civils occupés. Ce sont tous des échecs, hormis *Untel père et fils*. Ces films d'un autre temps

²⁴⁵ *La Saison Cinématographique 1945/1947*, Op. cit., p. 109.

²⁴⁶ *Tierce à cœur* sort le 10 décembre 1947.

ne parlent pas au public français fraîchement libéré. Du moins, pas sur le bon ton ni sur le bon sujet.

Ensuite, quand on compare ces productions françaises sur les militaires hors du front, on remarque que leurs têtes d'affiches elles-mêmes peuvent relever d'un autre temps. En ce sens, si Raimu, Michèle Morgan et Louis Jouvet, à l'affiche de *Untel père et fils*, sont toujours des comédiens importants et populaires à la Libération, ce n'est plus vraiment le cas pour Georges Rigaud ou Julien Carette (*Vingt-quatre heures de perm'*), Armand Bernard ou Ginette Leclerc (*Ils étaient cinq permissionnaires*), Roland Toutain ou Margueritte Pierry (*Faut ce qu'il faut*). Quant à *Tierce à cœur*, malgré qu'il soit porté par Sophie Desmarets, très appréciée dans les différents courriers des lecteurs, sa présence ne semble pas être suffisante pour amener le public à voir son film.

Cela nous amène au dernier point, à savoir la scénarisation de la guerre. Les années 1939-1940 et la « Drôle de guerre » ne sont traités que par 7 films : les 6 productions de 1940 et *La Grande meute* (Jean de Limur, 1944, FR)²⁴⁷, l'unique film réalisé à la Libération se replongeant dans ces heures particulières. Si les films de guerre comme *Les Démones de l'aube*, *Le Bataillon du ciel*, *Fils de France* ou *Le Grand cirque* font allusion à la défaite de 1940, ce n'est que pour justifier leurs désirs de vengeance et de reconquête, autant du territoire français que d'une certaine virilité amputée. Ailleurs, comme dans ces films sur les militaires hors du front, ces sentiments si acclamés n'ont pas lieu d'être et peuvent donc se faire désirer par le public. C'est flagrant lorsqu'on s'arrête sur les tons de ces films. *Untel père et fils* a beau être une grande fresque dramatique, *Vingt-quatre heures de perm'*, *Ils étaient cinq permissionnaires*, *Faut ce qu'il faut* et *Tierce à cœur* restent des comédies de mœurs, tournant autour des amours de soldats français frivoles, qu'ils soient en permission avant juin 1940 pour les 3 premiers, ou de retour de la guerre à la Libération pour le dernier. Il serait faux de penser que pour le public français, la guerre n'est pas encore un sujet sur lequel on peut rire – il faut se rappeler le succès de *Sept ans de malheur* sur un militaire à la guerre, ou celui des *Deux Nigauds démobilisés* pour ces militaires hors du front. Mais ce qui dérange, c'est peut-être plus le regard complaisant ou décomplexé que ces comédies françaises portent sur une guerre perdue et qu'on tâche d'oublier. Et se couple à cela le manque d'engagement, d'héroïsme ou de patriotisme. C'est par cet aspect-là que se démarque justement *Untel père et fils*.

²⁴⁷ Se déroulant au moment de la Débâcle de juin 1940, ce drame s'intéresse au sort des civils libres. Sorti le 18 juillet 1945 (le même jour que *Ils étaient cinq permissionnaires*), *La Grande meute* sera lui un succès important, avec plus de 1,7 millions d'entrées.

Réalisé en 1940 et achevé peu avant la défaite, le film de Julien Duvivier a d'abord connu une exploitation aux États-Unis sous le nom *The Heart of a Nation* avant d'enfin sortir sur les écrans français à la Libération le 17 octobre 1945. S'il n'aborde que les années 1939-1940 de la Seconde Guerre mondiale, *Untel père et fils* a cependant la particularité de remonter bien plus loin dans le temps. Il dresse le portrait d'une famille française, les Froment, à travers la vie de certains de ses membres, et ce sur quatre générations, toutes confrontées aux multiples guerres contre l'Allemagne. En 1871, Pierre Froment (Louis Jouvet), paysan fraîchement installé à Montmartre, doit partir à la guerre contre les Prusses, laissant derrière lui sa femme et ses trois jeunes enfants : Félix, Estelle et Bernard. Il ne reviendra jamais du front. Au fil des années qui passent, Félix (qu'interprète aussi Louis Jouvet) fuit la France pour devenir ingénieur en Afrique Équatoriale. Estelle (Suzy Prim) consacre sa vie au service des autres, en s'engageant comme infirmière militaire lors de la Première Guerre mondiale. Quant à Bernard (Lucien Nat), il devient maître d'école. De son mariage avec Gabrielle naissent Alain et Marie (Jean Mercanton et Michèle Morgan). Le garçon, d'abord désinvolte, se prend de passion pour l'aéronautique. Lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, il s'y engage comme pilote, mais meurt en 1918. Sa sœur jumelle, jeune fille modèle et plus sage que son frère, épouse Robert Léonard, un artiste peintre. De cette union meurt le nom des Froment, mais naît Christian (Louis Jourdan), dernier descendant de Pierre Froment. Il réalise le rêve de son arrière-grand-père en devenant médecin. Le jour de son mariage avec Nicole, la Seconde Guerre mondiale éclate. Il s'engage alors volontairement dans l'armée française.

À travers les quatre générations de la famille Froment et les multiples personnages sur lesquels le film s'attarde, *Untel père et fils* pourrait autant être considéré comme un film sur les civils libres que sur des militaires hors du front. Pourtant, hormis la figure centrale de l'instituteur Bernard Froment, le plus présent à l'écran, les personnages les plus importants du récit sont les militaires engagés dans les différentes guerres contre l'Allemagne : son père Pierre (bien que très peu présent à l'écran, il est la source d'inspiration de bien de ses descendants) ; sa sœur Estelle, « vieille fille » qui élève ses deux frères avant de s'occuper, en tant qu'infirmière, des blessés de la Première Guerre mondiale et qu'on décore de la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur ; Alain, son fils engagé volontaire lors de la même guerre et dont on apprend la mort à la fin de la guerre ; et enfin Christian, son petit-fils, prodige de la famille qui, comme ses ancêtres, va combattre au front, dès 1939. En faisant de ces militaires les personnages les plus importants de son récit tout en laissant les fronts de guerre toujours

hors-champ²⁴⁸, le film pousse à considérer ces militaires hors du front comme les véritables victimes de la guerre : Pierre mourra en 1871, Alain en 1918, tandis qu'Estelle ne se remettra jamais des horreurs qu'elle a vu. On ne pourra que deviner, lorsque le film sort en 1945, ce qui est arrivé à Christian après son engagement en 1939. Sous ses allures de film patriotique réalisé au début de la guerre, il tente de montrer, à travers cette famille qui sacrifiera quatre de ses membres dans trois guerres contre l'Allemagne, l'abnégation de toute une nation dans la guerre. Le film de Duvivier se montre plus patriotique et engagé que les autres productions françaises sur les militaires hors du front, le tout sur un ton dramatique et sérieux, bien loin des tribulations amoureuses des autres militaires de ce groupe de films. Il rappelle ainsi, sur toute sa durée²⁴⁹, la longue histoire qui oppose la France et l'Allemagne et montre la guerre hors des fronts et ses conséquences sur les Français et les Françaises – que ce soit durant les années de guerre comme durant les périodes qui séparent chacune d'elle. Dans le film, du scénario aux dialogues, de la mise en scène au montage, tout produit des effets dramatiques dirigeant le public vers son discours qu'il voudrait engageant, dans un souci propagandiste. Par exemple, c'est le cas aux alentours de l'heure de film, où coïncident plusieurs faits marquants dans une série de courtes scènes. Alors qu'on vient de voir que le jeune Alain Froment était engagé dans l'aviation militaire en 1918, on suit son père donner un cours de mathématiques à sa classe, quand résonne la « Grosse Bertha » allemande. Voyant ses élèves terrorisés, l'instituteur les prend à part pour leur « raconter une histoire » :

Bernard Froment – Allons, venez ici, tous ! Quelle histoire voulez-vous que je vous raconte ?

Enfant 1 – Celle de la chèvre de Monsieur Seguin !

Bernard Froment – Ho ! Je vous l'ai déjà raconté hier !

Enfant 1 – J'aime seulement les histoires que je connais...

Enfant 2 – M'sieur... qu'est-ce que c'est que le canon qu'on entend, plus bas ?

Bernard Froment – C'est le canon qui donne sur la Marne.

Enfant 2 – La Marne ? Où qu'est qu'on pêche nos goujons l'dimanche ?

Bernard Froment – Oui. Exactement. Quand les Allemands ont envahi la France, ils étaient si nombreux, si forts, qu'ils avançaient sur Paris sans que rien ne puisse les arrêter. Mais un vieux bonhomme de général français s'était mis dans la tête qu'ils ne dépasseraient pas la Marne. Il s'appelait comment ?

Tous les enfants – Joffre !!

Bernard Froment – C'est ça ! Joseph Joffre. Son père était tonnelier, et il avait onze enfants. Oui, onze. C'était beaucoup de bouches à nourrir, pour un seul papa. Aussi, le brave homme, quand arrivait l'heure du déjeuner, se disait "Oh mon Dieu, mon Dieu, pourquoi en ai-je onze ?" Et bah il ne savait pas que le onzième allait sauver la France ! Mais la guerre a continué, les Allemands repoussés sont revenus à l'assaut, et pour la deuxième fois, c'est sur la Marne que se joue le sort de la Patrie.

²⁴⁸ Au plus près des combats, nous sommes dans l'hôpital militaire dans lequel exerce Estelle lors de la Première Guerre mondiale.

²⁴⁹ Il existe deux versions du film : une longue de 113 minutes et une courte de 77 minutes. C'est la version courte qui est ici disponible.

Comme précédemment et tout ce qui suivra, le film joue sur la fibre patriotique, à la gloire du pays – malgré quelques relents pacifistes. Se montrant tout autant protecteur, fier et paternaliste, l’institut fait revivre la bataille de 1914 à des enfants de 1918 trop jeunes pour saisir l’importance de telles victoires. C’est à ce moment-là qu’arrive son épouse, au plein milieu de son cours. Elle a le visage décomposé, et c’est l’air de plus en plus inquiet qu’il s’approche d’elle. Il n’aura qu’un mot en réponse à son air funèbre : « Alain ? » Les enfants, désormais seuls dans la classe, délaissent leur maître pour aller s’intéresser au bruit qui se fait maintenant entendre de la rue. Un passant, le sourire aux lèvres, leur tend un journal : « C’est un grand jour mes petits ! 15.000 prisonniers ! 300 canons ! Les ennemis ont pris la fuite ! » Saisissant le journal au passant, les élèves s’en retournent à leur classe. Tandis qu’un premier appelle à tue-tête Monsieur Froment, un second en hors champ déchiffre la une : « chacun, des plus grand aux plus petits, a fait son devoir. L’aviation... l’aviation a puissamment aidé à la victoire. » Après un léger zoom sur le couple Froment, tous les deux navrés sur un banc de la cour, le montage coupe la scène avec un nouveau carton où s’affiche en grand caractère « 11 novembre 1918 ». Après cette ellipse, on retrouve le couple Froment à leur fenêtre, tous vêtus de noir, en deuil de leur fils Alain, en train de regarder du haut de leur appartement de Montmartre le défilé qui suit la signature de l’Armistice. Contrairement à la scène précédente, où les cris de joie des passants et des élèves comblaient toute la bande-son du film, le film adopte ici le point de vue des Froment. Nulle liesse ou hourra, ce sont des bruits de cloche et une musique funèbre qui se font entendre. Pour le film, la victoire de la France contre l’Allemagne lors de la Première Guerre mondiale n’est pas à fêter, car elle est aussi synonyme de deuil et de sacrifice.

Néanmoins, cette tonalité-là n’est que peu appréciée par la presse en 1945. Beaucoup, comme Jean Nery dans *Le Monde* ou Georges Charensol, dans *Les Nouvelles littéraires*, s’étonnent sur la manière dont *Untel père et fils* aurait pu être efficace à l’effort de guerre en 1940 :

C’est une grande machine qui correspond assez exactement à la conception que l’on avait, avant la guerre, en France, de la superproduction, du film de prestige. On n’a lésiné ni sur les vedettes, ni sur les décors, ni sur les costumes. En revanche, on a fait sur l’esprit toutes les économies possibles. Il est difficile d’imaginer qu’un tel film ait été conçu, pendant la drôle de guerre, comme un moyen de propagande ; aujourd’hui, en regardant les ratés et les fantoches qui s’y agite, il semble que la défaite s’y voit en surimpression²⁵⁰.

²⁵⁰ Georges Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 25 novembre 1945.

Pour René Jeanne, de *France au combat* :

Untel père et fils, qui a été réalisé à une heure où le poing de l'Allemagne était, une fois de plus, suspendu sur la tête de la France, ne prétend à rien d'autre qu'à nous faire sentir le destin misérable de notre pays constamment exposé à la menace que font peser sur lui le voisinage et la mauvaise foi de l'Allemagne... Ce n'est donc pas une évocation de la grandeur française qu'il faut chercher... Un tel comprimé aurait été le fait d'Hollywood qu'il aurait été gênant. Dans un film français, il n'est pas moins gênant, il est injustifiable²⁵¹.

Enfin, pour Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises*, c'est « la confusion et le conformisme » qui dominent. Pour lui, le film montre « un peuple plus obéissant qu'héroïque, plus gaillard que courageux » et les personnages « suivent le cours de l'histoire » sans la faire : « rien n'annonce que de tels personnages pourront avoir un jour la force de se libérer²⁵² ».

Mais le public français se montre pourtant accueillant, malgré le peu d'intérêt qu'il manifeste pour ces films sur les militaires hors du front et ces retours négatifs. On émettra ici l'hypothèse que c'est justement parce que ce film, avec son grand sérieux, dépeint dans l'euphorie de la Libération le portrait d'une France toujours – et malgré tout – combattante. Ainsi, s'il aborde à sa manière le douloureux chapitre de la « Drôle de guerre », c'est en occultant le final tragique de la défaite. Il lui préfère ce discours patriotique, plus concordant avec l'état d'esprit franchement manichéen de la Libération, à l'image de la dernière scène du film, à 76 minutes :

Bernard Froment (agenouillé dans une église, priant à côté de sa femme) – Mon Dieu, vous savez que cette guerre, nous ne l'avons pas voulu. Il serait injuste qu'après nous avoir tué Alain, les méchants nous tuent aussi notre petit Christian. Fais de ton mieux. Fais que la bonne cause triomphe. Que nous soyons bientôt réunis, et que vive la France.

Justement, en 1945, on peut oublier la défaite de 1940 : la « bonne cause » a triomphé, les « méchants » ont perdu, les Français peuvent enfin être tous réunis et chanter que « vive la France » – puisque, justement, « toute la France a combattu ».

Les Plus belles années de notre vie

À côté du succès de Duvivier se trouve *Les Plus belles années de notre vie*, le plus gros succès étranger du sous-corpus. Réalisé par William Wyler en 1946, il sort en France le 3 octobre 1947 – l'année où le nombre de ces productions sur les militaires hors du front

²⁵¹ René Jeanne, *France au combat*, sur www.cinematheque.fr/sites-documentaires/duvivier/filmo/untelpf.htm

²⁵² Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, n. 80, 3 novembre 1945, p. 7.

explosent. Le film de Wyler n'a pas le droit au même traitement qu'*Untel père et fils*²⁵³. Là où les autres gros succès du sous-corpus dépassent à peine les 2 millions d'entrées, *Les Plus belles années de notre vie* recueille plus du double, avec 4,6 millions d'entrées. Surtout, c'est auprès de la presse que le film sort du lot, avec la plupart du temps des critiques élogieuses. Dans *L'Éducation*, H. Michel s'enchant de sujet du film, qu'il trouve si bien traité. Pour lui, même « quelques images [...] en disent plus que de longs discours », et le film de Wyler est « toujours simple, vrai, direct, jamais bêtement sentimental » et sans « coups de fanfare, ni de défilés sous l'Arc de Triomphe ». Ce qu'il lui plaît par-dessus tout, c'est que le film montre ces militaires de retour dans leur « vie qui recommence, avec les mêmes difficultés », où « les hommes seuls ont changés » mais dont « le courage qui les anime fait à nouveau, d'eux, des vainqueurs²⁵⁴ ». Pour le journaliste qui se fait appeler « Citoyen Cane » dans *Le Canard Enchaîné*, William Wyler n'est « ici qu'un magistral traducteur de la vie » et qu'un tel récit à l'écran ne pouvait que « [marcher]²⁵⁵ ». André Bazin, dans *Les Lettres françaises*, est peut-être le plus méfiant, trouvant que le film « n'échappe pas toujours à une certaine pesanteur didactique ». Mais il n'en reconnaît pas moins de nombreuses qualités, comme celle de « nous faire entrevoir la tragédie de la démobilisation²⁵⁶ ». Ailleurs, *Cinémonde* consacre au film pas moins d'une douzaine d'articles, que ce soit sur le film, ses acteurs, son réalisateur ou encore son producteur (Samuel Goldwyn). Pour le magazine, c'est « le meilleur film américain depuis *Autant en emporte le vent*²⁵⁷ », « un grand moment de cinéma²⁵⁸ », réalisé par « l'un des meilleurs metteurs en scène actuels²⁵⁹ ». Dans la critique du film à sa sortie, le journaliste²⁶⁰ l'oppose à ces autres films qui abordent le sujet de la Seconde Guerre mondiale en notant qu'il est « assez incroyable qu'une œuvre empruntant sa substance à l'actualité soit réussie » et que « le cortège imposant de mauvais films réalisés sur la guerre et la Résistance en est le triste témoignage » ; pourtant, pour lui comme pour Maurice Bessy (le directeur du journal), le film de Wyler reste « trois des plus belles heures de [leur] vie²⁶¹ ». À la fin de l'année 1947, il est élu « meilleur film de l'année » par « les directeurs de salles et l'ensemble des spectateurs français » dans un

²⁵³ Ainsi qu'aux autres succès que sont *J'avais cinq fils* et *Deux nigauds démobilisés*. Le film de Wyler semble être la véritable exception dans cet important corpus de films portés sur ces victimes particulières.

²⁵⁴ H. Michel, *L'Éducation*, 7 octobre 1947.

²⁵⁵ Citoyen Cane, *Le Canard Enchaîné*, 7 octobre 1947.

²⁵⁶ André Bazin, *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1947.

²⁵⁷ *Cinémonde*, numéro 649, 7 janvier 1947, p. 4-5.

²⁵⁸ *Cinémonde*, numéro 685, 16 septembre 1947, p. 10-11.

²⁵⁹ *Cinémonde*, numéro 674, 1^{er} juillet 1947, p. 6.

²⁶⁰ Il signe R. Ch.

²⁶¹ *Cinémonde*, numéro 688, 7 octobre 1947, p. 9.

référendum établi auprès des lecteurs et des lectrices de *Cinémonde* et du *Film Français*²⁶². De plus, les différents magazines insistent sur les nombreuses récompenses que le film obtient lors de festivals ou de cérémonies, et particulièrement celle des Oscars 1947 où il remporta neuf prix, dont un Oscar d'Honneur pour Harold Russell²⁶³. Cette moisson de prix, en plus de sa distribution prestigieuse, est un argument de vente, comme sur les affiches du film en France ou aux États-Unis.

Écrit d'après le livre *Glory for me* de MacKinley Kantor²⁶⁴, le film raconte le retour au pays de trois militaires : Fred Derry (Dana Andrews), Al Stephenson (Fredric March) et Homer Parrish (Harold Russell). Les trois hommes ne se connaissent pas et n'ont pas servi ensemble. Dans l'avion qui les ramène dans leur ville d'origine, Boone City, ils se lient d'amitié et promettent de se revoir, après avoir rejoint leur famille respective. Fred, capitaine d'un bombardier, retrouve son père et sa belle-mère, dans un taudis des bas-fonds de la ville avant d'emménager dans un minuscule appartement avec Marie (Virginia Mayo), une jeune femme qu'il a épousé quelques jours avant son départ pour la guerre en Europe. Mais son couple bat de l'aile, et il a de plus en plus de mal à supporter cette épouse qui ne semble être intéressée que par le prestige de l'uniforme, les soirées arrosées et l'argent. Puis Fred ne retrouve pas de travail. Il est obligé de retourner travailler en tant que simple limonadier dans le magasin qui l'employait avant la guerre. Il est alors sous les ordres de son ancien commis, resté lui au pays durant les années de guerre. Après une altercation entre lui et un client, il est licencié, et finit par divorcer. De son côté, Al, sergent dans l'infanterie ayant combattu sur les îles du Pacifique, retrouve sa femme Milly (Myrna Loy), sa fille Peggy (Teresa Wright) et son fils Rob (Michael Hall). La famille Stephenson vit « dans le plus belle immeuble de la ville », dans un immense appartement luxueux. À son retour, Al retrouve son travail à la banque. Il est même promu vice-président, avec un salaire conséquent à la clef. Il s'occupe notamment des prêts que les banques ont l'obligation de faire aux vétérans de retour du front. Mais Al n'a pas simplement maigri durant ces années de guerre, elles l'ont aussi rendu aigri. Il regrette d'avoir à retourner travailler si vite, alors qu'il n'a pas pu voir ses enfants grandir, et aimerait avoir le temps d'en profiter

²⁶² *Cinémonde*, numéro 718, 5 mai 1948, p. 10-11.

²⁶³ Le film reçut les prix du : Meilleur film, Meilleur acteur (pour Fredric March), Meilleur réalisateur (pour William Wyler), Meilleur scénario original (pour Robert E. Sherwood), Meilleure direction artistique, Meilleure photographie (pour Gregg Toland), Meilleur montage, Meilleure musique de film (pour Hugo Friedhofer). Harold Russell, en plus de son Oscar d'honneur, reçut, contre toute attente dû à son statut de non-professionnel, l'Oscar du Meilleur second rôle. Le film remportera aussi deux prix au Festival de Bruxelles en 1947 dont un pour Myrna Loy pour son rôle de Milly Stephenson – à cette occasion, *Cinémonde* publiera un article retraçant la carrière de l'actrice, considérant le film de Wyler comme son apothéose (*Cinémonde*, numéro 688, *Op. cit.*, p.12).

²⁶⁴ Édité en 1945 aux États-Unis par Coward-McCann, Inc., il n'a jamais été édité en France.

plus – surtout, dit-il, qu’il ne les reconnaît plus. Peggy est devenue une jeune femme ; et Rob, au lycée, lui donne déjà des leçons d’histoire. Au travail, il ne supporte que très peu ses collègues et ses employés qui sont restés chez eux durant la guerre. Quant à sa mission, il la trouve rapidement ingrate et hypocrite. Désabusé, il boit alors plus que de raison dès qu’une occasion se présente, que ce soit seul chez lui, lors de soirées de la banque ou au bar avec ses nouveaux amis Fred et Homer (ce qui préoccupe sa femme). Dernière inquiétude, il voit d’un mauvais œil la relation amoureuse qui s’installe entre sa propre fille et Fred, qu’il sait marié. Enfin, Homer, matelot dans la Navy, revient lui avec un handicap bien visible : il a été amputé des deux mains lors d’une attaque japonaise qui a fait couler son bâtiment, et a donc deux crochets à leurs places. Il les manie très bien. Au premier abord, il a surtout l’air de très bien vivre son handicap, le prenant même avec humour – du moins devant ses nouveaux amis. C’est tout autre chose devant ses deux parents, sa jeune sœur et, surtout, avec Wilma Cameron (Cathy O’Donnell), sa voisine qu’il connaît depuis sa tendre enfance et qu’il a promis d’épouser à son retour de la guerre. Il se montre dur avec ses parents ou sa sœur, à qui il reproche de trop prendre en compte son handicap. Mais, même si Wilma a un comportement adapté à ce qu’il désire vis-à-vis de son handicap, il reste froid et distant avec elle. Au fond de lui, il redoute que sa fiancée n’accepte maintenant de l’épouser que par pitié. Et malgré les remarques et les conseils de Fred et Al à son sujet, il attendra que Wilma elle-même lui démontre son véritable amour pour enfin accepter de se marier avec elle.

Comme beaucoup d’autres films sur les militaires hors du front, *Les Plus belles années de notre vie* donne une part importante aux relations sociales et aux émois amoureux de ces combattants. Cependant, le film de Wyler semble être plus efficace et dans le contexte sérieux du drame. Situait son action dans l’après-guerre lors du retour au pays, il est un des rares films à véritablement considérer ces hommes comme des victimes et à les présenter comme telle – et ce, que leurs séquelles soient visibles, comme pour Harold Russell, ou invisibles, comme pour Al Stephenson ou Fred Derry. Pour le film, le drame ne se situe pas forcément dans la guerre, mais aussi lors du retour de ces hommes à la vie normale, après les traumatismes des combats : l’irréversible d’une blessure de guerre, les addictions compensatoires, les désillusions sentimentales... le tout couplé à cette impression que le monde a avancé sans attendre ceux qui se battaient pour leur liberté. Un nombre conséquent de scènes, de situations et de lignes de dialogues ne cessent de démontrer ce constat, tout au long du film.

Le cas le plus visible et le premier explicitement présenté est celui de Homer. Aucun personnage ni aucun spectateur ne peut nier son statut de victime. Le personnage comme son

interprète Harold Russell sont de véritables handicapés²⁶⁵, d'un handicap qu'ils ne peuvent dissimuler. Des trois militaires, il est le seul, au tout début du film, à exprimer tout verbalement sa peur de revenir au pays, notamment vis-à-vis de sa petite amie. Dès le début, le problème qui sera le sien est clairement posé. Quand, après l'avoir déposé en taxi chez ses parents, Fred dit que « la Marine a fait du bon boulot, il sait se servir de ses crochets », Al rétorque qu'ils « ont omis de lui apprendre à enlacer sa fiancée et à lui caresser les cheveux » (à 16 minutes). Il peut rencontrer d'autres problèmes, comme l'inconvenance d'un voisin l'incitant à utiliser son handicap pour travailler dans les assurances car « les infirmes font de très bons vendeurs » (à 31 minutes) ou « le conservatisme de bon aloi » d'un homme qui lui assure que les États-Unis se sont trompés d'ennemis pendant la guerre (à 127 minutes). Pour autant, la véritable difficulté du retour d'Homer concerne surtout sa relation sentimentale. Le film se montre au final très pudique vis-à-vis de son handicap, et insiste bien plus sur les conséquences psychologiques de celui-ci. Plus qu'apprendre à se servir de ses crochets – chose qu'Homer sait déjà parfaitement faire dès la présentation de son personnage – le film insiste surtout sur le fait qu'il doit apprendre à véritablement les assumer ainsi que d'accepter ce que peut entraîner son handicap aux yeux des autres. Si son mariage amène le film à se terminer sur une happy-end, la scène la plus marquante concernant sa condition de victime est celle de la dernière confrontation avec sa fiancée, avant qu'il accepte enfin son amour. À 137 minutes, voulant montrer à Wilma les lourdes charges qu'impose son handicap à son entourage, il l'invite à monter dans sa chambre pour l'aider à se coucher, qu'elle voie « comment ça se passe ». C'est la deuxième fois que le public assiste à son coucher, après avoir vu son père l'aider à 86 minutes. En revanche cette fois-ci, Wyler filme Homer en plans larges, dévoilant ce qu'il n'avait pas montré lors de la première scène : ses moignons, dénudés de ses crochets. Comme Wilma, on découvre le corps infirme d'Homer dans son intégralité et la véritable nature de son traumatisme quand, ses prothèses posées sur le côté, il déclare :

Homer – C'est là que je me sens infirme. Quand mes mains sont sur le lit et que pour les remettre, je dois demander de l'aide. Je ne peux pas non plus fumer seul ou lire un livre. Si la porte claque, je ne peux pas la rouvrir et sortir de la pièce. Je suis aussi dépendant des autres qu'un bébé qui n'a que ses cris pour s'exprimer. Voilà, tu sais tout, Wilma. Maintenant, tu sais à quoi t'en tenir.

Toutes les scènes concernant Homer amènent à celle-ci plus qu'à celle de son mariage, qui en est en fait la conséquence. Pensant que sa fiancée ne sais « pas quoi dire », il est surpris

²⁶⁵ Harold Russell n'est pas, comme il a été dit plus haut, un acteur professionnel. Ancien parachutiste et instructeur de l'armée américaine, il a perdu ses deux mains suite à un accident en juin 1944, lors d'un entraînement dans un camp militaire aux États-Unis. William Wyler le découvre dans le film de propagande produit par l'armée, *Journal d'un sergent* (*Diary of a Sergeant*, Joseph M. Newman, 1945, USA) où il racontait sa réhabilitation après la perte de ses membres.

de sa réaction et que tout cela ne « la dérange pas ». Wilma sait « très bien quoi dire » : elle l'aime et « jamais [elle] ne [le quitterait] ». À toutes les interrogations d'Homer, Wilma a la même réponse : elle l'aime. Et c'est cela qui le pousse alors à l'accepter lui-même. Après avoir appris à utiliser ses crochets, il vient d'apprendre à les accepter.

Les cas d'Al Stephenson et Fred Derry sautent moins aux yeux, mais ne sont pas moins évidents. S'ils ne reviennent pas blessés du front, ils n'en sont pas moins de véritables victimes de la guerre. C'est pour Al que les choses semblent le mieux se passer : les retrouvailles avec sa famille sont idylliques et il retrouve un meilleur poste dans son ancienne banque. C'est dans les détails que s'inscrivent ses blessures. À peine entré dans le hall de son luxueux immeuble, il s'emporte contre le groom qui ne le reconnaît pas, Lorsque ce dernier l'appelle « Monsieur Stephenson », il ne peut s'empêcher de le corriger en un « sergent Stephenson ». Cela étant, il semble même mal vivre ce grade, rajoutant un « vous vous attendiez à quoi ? Un général à quatre étoiles ? » (à 18 minutes). Chez lui, il ne reconnaît plus ses enfants. Il réalise qu'ils ont su grandir sans lui – notamment son fils, qui se montre distant²⁶⁶. Pire encore, certaines personnes de son entourage semblent même l'avoir oublié, comme quand il entend sa femme au téléphone, devant préciser que « Al » est son « mari » (à 21 minutes). Tout ce qu'il demande alors est « qu'on [lui] laisse le temps de me réhabituer à [sa] famille » et c'est presque forcé qu'il reprend le travail (à 70 minutes). Quand il parle de son expérience militaire, que ce soit à sa famille ou auprès de ses collègues, il ne cherche jamais à se faire plaindre et semble assez bien vivre son expérience, ramenant même des souvenirs du front à ses enfants. Ce qu'il redoute le plus, « ce sont les efforts des gens pour [le] réintégrer » (à 10 minutes). Pourtant, il ne doit son salut qu'à sa femme Milly, qui le soutient dans toutes ses épreuves, que ce soit auprès de ses enfants, dans son travail et surtout face à son alcoolisme naissant – cette relation est un des points sur lequel le film est le plus insistant au sujet des Stephenson.

Au final, c'est peut-être pour Fred Derry que la chute est la plus abrupte. Son retour à la vie civile s'expose dans le film comme un violent retour de bâton. Commandant dans un bombardier, « derrière le viseur », et couvert de décoration pour ses actions, il ne tire aucun avantage de son expérience militaire dans le civil – au contraire. Alors qu'il ne demande qu'un « bon boulot, et une maison pour [lui] et sa femme » (à 10 minutes), son retour est une véritable désillusion. Professionnellement, il ne retrouve pas son ancien poste, et doit accepter le seul qu'on lui propose, trois fois moins payé qu'il ne l'était à l'armée. Ses collègues et ses supérieurs

²⁶⁶ À tel point qu'il n'apparaît que dans trois courtes scènes, au début du film, avant de totalement disparaître !

le jugent mal et le rejettent justement parce qu'il a été absent pendant ces trois dernières années. Il finit même par se faire licencier et va pointer au chômage. Sentimentalement, c'est la même chose. Il réalise qu'il n'aime plus la jolie jeune femme qu'il a épousé avant-guerre. Elle se montre vénale, profiteuse et intéressée. Elle ne le reconnaît même pas lorsqu'il est en habits civils (à 77 minutes). Ils finissent donc par divorcer. Ce qui transparait surtout, c'est que son expérience de la guerre l'a traumatisé. Pour sa femme, « l'armée a eu un effet dévastateur sur lui, elle lui a enlevé sa joie de vivre » (à 115 minutes) ; Fred fait des cauchemars toutes les nuits, où il revit la destruction de son bombardier et la perte de plusieurs de ses hommes. La première fois que l'on assiste à ces souvenirs, on le voit en larmes (à 50 minutes) : voir un homme pleurer dans ces films sur la Seconde Guerre mondiale est une chose assez rare pour être relevée ici. Le problème de Fred est qu'il n'y voit pas « clair ». Selon ses propres mots, son retour est difficile parce qu'au fond de lui, il n'arrive pas à comprendre « [qu'il n'est] plus un officier, mais un cafetier au chômage » (à 91 minutes). Alors qu'il lui semblait être à sa place dans l'armée, ce nouveau départ ressemble au « pire ». Même lors du happy-end du film, où il retrouve enfin Peggy Stephenson, l'ancien commandant décoré n'arrive pas à croire à un avenir serein : « Tu sais ce qui nous attend ? Des années de vaches maigres. On n'aura pas d'argent, on vivra dans un endroit lugubre. Il faudra travailler. La vie ne sera pas tendre avec nous » (à 2 heures 42 minutes).

On peut aussi analyser *Les Plus belles années de notre vie* sous l'aspect des représentations qu'il offre. Une des originalités du film de Wyler est qu'il propose à travers les figures d'Homer, d'Al et de Fred trois masculinités vulnérabilisées par la guerre. Homer en revient physiquement amputé ; Al cache son amertume dans l'alcool dont il ne peut bientôt plus se passer ; Fred, en plus d'avoir tout perdu, est clairement traumatisé. Alors qu'ils ont tous les trois combattu loin de chez eux, la guerre les ramène affaiblis, fragilisés et psychologiquement détruits. Ce que propose le film, en plus de montrer les séquelles de la guerre et de la démobilisation, c'est leur reconstruction. À la fin du film, Homer assume pleinement son handicap et les regards des autres que celui-ci implique. Al consent aux changements que son départ au front a pu avoir sur sa vie de famille, sa carrière professionnelle ou sa façon de voir les choses. Fred accède au nouveau bonheur qu'il s'est longtemps interdit. Les trois hommes, lorsqu'ils se réconcilient lors du mariage d'Homer, acceptent tout. Mais le film ne fait en vérité que les remettre dans la norme, car durant ses 162 minutes, ils ont surtout réussi à vaincre ou passer outre leur vulnérabilité. Seulement, ils ne l'ont pas fait seuls. Dans *Les Plus belles années de notre vie*, les personnages féminins ont presque autant d'importance que les personnages

masculins. Homer, Al et Fred s'en sortent surtout parce que Wilma, Milly et Peggy les soutiennent, et ce depuis qu'ils ont remis les pieds aux États-Unis. Excepté le personnage de l'antagoniste Marie Derry (Virginia Mayo), les trois autres personnages féminins sont montrés comme les piliers irremplaçables de leur partenaire masculins. Mais que ce soit la fiancée, l'épouse mère de famille ou la jeune promise, elles sont toutes des visions extra-consensuelles. Si autour des trois militaires de retour tant de choses ont changé, ils retrouvent cependant une normalité tant recherchée auprès de ces trois femmes.

Cela dit, à travers ces trois personnages masculins, William Wyler ne dresse pas uniquement les portraits de trois victimes de la guerre. Ils sont écrits de telle sorte que par leurs points communs et leurs différences, leur trio devient une allégorie. Homer, Al et Fred en viennent à représenter l'ensemble de ces hommes de retour de la guerre. Tout un chacun peut se retrouver dans un des aspects de ces personnages, quel que soit le front sur lequel ils aient combattu, leur corps d'armée, leur grade, les conséquences physiques ou psychologiques, leur statut familial, social ou professionnel. Et ceux ou celles qui ne se retrouvent pas dans ces militaires peuvent facilement s'identifier, à travers les autres personnages qui gravitent autour d'eux et les nombreuses relations tissées dans ce film choral. Quand le film sort en 1947, la plupart des gens est censée avoir retrouvé un semblant de vie normale, dans une France en pleine période de reconstruction d'après-guerre – les civils comme les anciens militaires, les combattants de l'ombre, les prisonniers ou encore les déportés. Que ce soit pour ceux qui reviennent ou ceux qui sont restés, chaque spectateur et chaque spectatrice peut comprendre les difficultés et les conséquences que peut avoir ce retour à la normale. Couplés avec le discours quelques fois pacifique du film, sans jamais être antimilitariste (et qui vise juste à l'époque), les trois personnages écrits pour englober le plus de cas possibles font des *Plus belle années de notre vie* un film universel à même de toucher le plus grand nombre. Et c'est d'autant plus facilité par ses choix de distribution, où plusieurs générations de stars et de vedettes se retrouvent dans ce même film. Fredric March (Al Stephenson) et Myrna Loy (Milly Stephenson) sont de grandes stars hollywoodiennes des années 1930 qu'une partie du public retrouve enfin. Dana Andrews (Fred Derry), Virginia Mayo (Marie Derry) ou Teresa Wright (Peggy Stephenson) font eux partie des nouvelles vedettes de ces années 1940 qu'un nouveau public, souvent plus jeune, découvre à partir de la Libération en 1945 en France – notamment dans les nombreux films qui abordent la Seconde Guerre mondiale²⁶⁷.

²⁶⁷ On peut par exemple apprécier Dana Andrews en militaire à la guerre dans *Requins d'acier* (2,1 millions d'entrées, USA) ou *Le Porte-avion X* (moins de 500.000 entrées), ou en militaire hors du front dans *Prisonniers*

Prisonniers de Satan

On ne peut que mal discerner les garants d'un succès sur ces militaires hors du front. *Untel père et fils* et *Les Plus belles années de notre vie* ne semblent qu'être des exceptions parmi les nombreux échecs de ces films qui choisissent cette approche de la Seconde Guerre mondiale²⁶⁸. Leurs différentes options scénaristiques ne sont jamais gages de réussite. D'autres films se déroulant avant la guerre comme *Untel père et fils* peuvent être des succès importants, à l'image de *J'avais cinq fils*. Néanmoins, ces histoires montrant de futurs engagés à la veille du conflit essuient aussi beaucoup d'échec. Il en va de même pour ceux qui se déroulent pendant ou après, à la Libération. Que les histoires se déroulent au pays ou à l'arrière ne change rien non plus. Aucune combinaison ne semble être la parfaite recette du succès. Aucun cinéaste reconnu, aucune star en tête d'affiche n'est une garantie dans ce genre décidément boudé du public. Par exemple, si *Deux Nigauds démobilisés* est un succès avec 2,0 millions d'entrées, *Deux Nigauds soldats*, sorti en mars 1948 (soit à peine un mois avant), est un cuisant échec. Pourtant, les deux films montrent les deux mêmes personnages à l'arrière du front, les soldats Slicker Smith et Herbie Brown, interprétés par les deux stars comiques Bud Abbott et Lou Costello. D'autres films, portés par des stars renommées en uniforme, ne fédèrent aucun succès. Van Johnson, qui peut avoir du succès dans les films sur les militaires à la guerre, n'en rencontre aucun lorsque ses personnages sont loin du front, comme dans *Deux jeunes filles et un marin* (*Two Girls and a Sailor*, Richard Thorpe, 1944, USA), *Pas de congé, pas d'amour* (*No leave, no love*, Charles Martin, 1946, USA) ou *L'Île enchantée*. D'autres, comme David Niven, Robert Ryan, Joseph Cotten, Clark Gable, Alan Ladd ou Montgomery Clift, ne signent pas non plus leurs plus grands succès en interprétant ces militaires hors du front. Même Dana Andrews, qui portait principalement *Les Plus belles années de notre vie*, subit un échec avec *Prisonniers de Satan*, avec moins de 500.000 entrées.

Réalisé en 1943 par Lewis Milestone et sorti en France le 10 octobre 1945, *Prisonniers de Satan* raconte l'histoire de huit aviateurs américains tombés aux mains de l'ennemi japonais après les crashes de leurs avions, des bombardiers ayant fait feu sur le Japon lors d'une mission

de Satan (moins de 500.000 entrées). Teresa Wright est visible dans *Vous qui avez vingt ans* (*Enchantment*, Irving Reis, 1948 – 800.000 entrées, USA) mais surtout *Madame Miniver* (*Mrs Miniver*, William Wyler, 1942 – 3,9 millions d'entrées, USA), sorti un an avant *Les Plus belles années de notre vie* (voir III – 2 : Les civils libres).

²⁶⁸ On doit aussi relever ici un point commun entre ces deux films, par rapport à la plupart des autres films de ce sous-corpus. Leurs deux distributions proposent chacune la présence de nombreux acteurs et actrices connus.e.s, faisant d'*Untel père et fils* et des *Plus Belles années de notre vie* des films choraux avant la lettre.

secrète. Le film suit leur procès que leur intente l'Empire du Japon, à travers la figure du général Mitsubi, chef de l'armée de terre nipponne. Le procès, qui se tient devant un parterre de journalistes du monde entier, a tout l'air d'être truqué : en plus de ne pas respecter la Convention de Genève²⁶⁹, les arguments de l'accusation, montés de toutes pièces, ne tiennent pas la route, et les accusés sont maltraités, harcelés, humiliés et torturés. Même les actions menées en leur faveur par un membre de la Croix-Rouge suisse et d'un journaliste portugais ne mènent à rien. Mais le capitaine Harvey Ross (interprété par Dana Andrews) et ses hommes tiennent bon malgré tout. Ils ne cèdent devant rien, et refusent de divulguer les informations confidentielles que leur demande l'ennemi. Malgré tous les sévices, ils restent tous les huit unis, fiers et à leur manière combattifs.

Parmi ce grand nombre d'échecs, il est intéressant de se pencher sur *Prisonniers de Satan* pour plusieurs raisons. Par rapport à d'autres films sur les militaires hors du front, il a des arguments qui auraient pu l'amener au succès. Le premier est sa distribution. Le film est porté par Dana Andrew, la star des *Plus belles années de notre vie*, que l'on sait appréciée du public français. À côté de lui, on peut voir d'autres vedettes moins populaires, mais dont les noms restent importants, comme Richard Conte, Trudy Marshall ou Sam Levene, qui peuvent régulièrement rencontrer du succès dans l'Hexagone. De plus, le film de Milestone, par son scénario et les personnages qu'il met en scène, s'éloigne des poncifs du genre. S'il se déroule à l'arrière (principalement au Japon, mais aussi en Chine ou aux États-Unis pour les flash-backs) et pendant la guerre (nous sommes en 1942), le film peut se rapprocher par certains aspects de ces films sur les militaires à la guerre – si ce n'est que ses protagonistes n'ont pas d'armes à la main – bien plus populaires en France. Comme nombre de ces films, *Prisonniers de Satan* s'inscrit dans un souci de crédibilité historique. Le sort de ces huit militaires emprisonnés par les Japonais après un raid sur Tokyo est tiré d'une histoire vraie – et lorsque le film sort aux États-Unis en février 1944, ces hommes sont toujours emprisonnés quelque part dans le Pacifique. Il présente un groupe dans lequel on retrouve les types attendus de militaires (Harvey Ross en est le chef charismatique, le lieutenant Wayne Greenbaum la brute forte tête, le sergent Howard Clinton le jeune bleu, etc.²⁷⁰), en confrontation directe avec l'ennemi (que ce soit le général Mitsubi, le juge japonais ou encore le collaborateur chinois). De plus, l'arrière que présente *Prisonniers de Satan* n'est pas non plus un véritable arrière comme on pourrait l'entendre, puisque le jugement est à huis clos, loin des civils – hormis les journalistes triés sur

²⁶⁹ Traité que le Japon n'a certes pas signé.

²⁷⁰ Respectivement interprétés par Sam Levene et Farley Granger.

le volet. *Prisonniers de Satan* répond aussi à certains critères des films sur les prisonniers et déportés, qui ont relativement assez de succès, même aux premières années de l'après-guerre. Les huit américains sont certes des militaires, mais ils sont dans les geôles ennemies. Toutefois, ils sont plus à considérer comme des militaires hors du front, puisque c'est ainsi que les présente le film : on ne les voit pas en prison, mais uniquement dans les cellules du tribunal, et sont toujours en uniforme. Leur procès reste un procès militaire, bien que les Japonais disent le contraire. Par tous ces aspects, on ne peut qu'apprécier ce film comme une exception, une variation du genre. Par ces différents aspects même, *Prisonniers de Satan* montre tout l'intérêt de faire de ces militaires hors du front des victimes à part entière de la Seconde Guerre mondiale, bien plus efficacement que de nombreux films de ce sous-corpus.

Il montre tout d'abord les séquelles de la guerre. En mettant en scène les rescapés d'un crash d'avion, les militaires du film sont tous d'abord présentés comme des survivants. Ce n'est pas le cas pour tout le monde : à 14 minutes du film, on apprend que leur collègue et ami Burke, membre d'un deuxième avion, n'a lui pas survécu. Ils sont ensuite trahis par des Chinois, et livré aux Japonais. Entre leurs mains, ils sont torturés. Le sergent Skvoznik (Kevin O'Shea) est lobotomisé ; le lieutenant Peter Vincent (Don Red Barry) violemment battu (il est « en vie, mais à peine » à 59 minutes) ; on brise le bras du lieutenant Angelo Canelli (Richard Conte) et les deux mains du lieutenant Kenneth Bayfort (Charles Russell) ; et le jeune Howard Clinton est étranglé au point qu'il ne peut plus prononcer un mot. Surtout, on insiste bien sur l'irréversibilité des blessures qu'ils endurent. À aucun moment le film ne laisse un espoir d'amélioration quant au sort du zombie qu'est devenu Skvoznik ; Canelli est formel sur les conséquences de sa blessures (il ne pourra jamais reprendre ses études d'art) et Clinton ne pourra désormais plus que chuchoter. Aussi, contrairement à de nombreux films de guerre, les séquelles sont également psychologiques, et la mise en scène de Milestone insiste bien dessus : aucune de ces tortures n'est visibles à l'écran, toujours en hors-champ tandis que la caméra reste auprès de ceux qui ne sont pas « interrogés ». Ce sont les cris de douleur, sur-mixés au montage, qui montrent l'inimaginable – comme si le réalisateur jouait au même jeu que le sadique général japonais. Enfin, comme dans *Les Plus belles années de notre vie*, on a le droit de voir un soldat – le sergent Martin Stoner (John Craven) – complètement à bout, désespéré et fondant en larmes (à 73 minutes).

Le film illustre aussi les rapports qui peuvent exister entre ces combattants et d'autres non-combattants. Cette confrontation a le même rôle que dans les autres films, mais est

amplifiée par l'utilisation de personnages non-combattants ennemis²⁷¹ : le général, le juge, l'avocat commis d'office, les civils chinois ou encore les gardes. Ces rapports servent ici au discours propagandiste du film, réalisé pendant la guerre. *Prisonniers de Satan*, intitulé *The Purple Heart* en version originale, du nom de la décoration militaire américaine, s'ouvre sur une citation de George Washington : « Sachez que celui qui porte la décoration militaire du Purple Heart a versé son sang pour défendre sa patrie et mérite le respect de ses compatriotes²⁷² ». On ne peut plus explicite sur ce qui suivra, et toutes les scènes du film ne montreront qu'une chose : des américains grandioses et héroïques malgré les trahisons, les tortures, ou la promesse d'une exécution (le « sang versé », donc), qu'on se doit d'admirer. On insiste sur leurs prouesses autant que sur ce qu'ils endurent, toujours dans le souci de dresser les portraits d'hommes toujours combattifs. Un des exemples les plus parlants est l'avant-dernière scène du film, où les militaires sont finalement condamnés à mort pour avoir jusqu'au bout refuser de collaborer. Après une série de huit gros plans sur les américains, le juge demande au capitaine Ross quels sont ses derniers mots – ce sera surtout les dernières lignes de dialogue du film :

Capitaine Ross – Les Américains connaissent mal les Japonais, et ce depuis toujours. Mais vous nous connaissez encore moins bien. Vous pouvez nous tuer tous si vous voulez, mais si vous croyez que ça fera peur aux États-Unis et qu'ils n'enverront pas d'autres bombardiers, vous vous trompez ! Sacrement ! Ils viendront par milliers, jour et nuit. Ils noirciront vos cieux, brûleront vos villes et vous forceront à demander grâce à genoux. C'est votre guerre ! Vous l'avez voulue ! Vous l'avez commencé ! Vous l'aurez. Et elle ne cessera qu'une fois votre sale empire anéanti.

Si les films sur les militaires hors du front montrent la guerre différemment, *Prisonniers de Satan* le fait d'une façon originale. En faisant s'affronter lors du procès des militaires américains à des hauts-gradés et des membres influents du gouvernement japonais, la cour peut être appréciée comme une métaphore du conflit qui oppose les Alliés (ici, les États-Unis, aidé par la Suisse, le Portugal et la Russie) contre l'Axe (principalement les Japonais, mais sous l'œil attentif d'une journaliste allemande nazie). Comme le dit Harvey Ross, ce qui leur arrive est un « cauchemar antidémocratique » (à 87 minutes) contre lequel il ne faut jamais cesser de lutter, quoi qu'il arrive, et les huit soldats restent combattifs tout le long du film. À travers les méthodes de l'accusation, le film veut nous montrer toute l'étendue de la perfidie japonaise et la complaisance de ses alliés allemands. Dans la mise en scène de Milestone, c'est la Seconde Guerre mondiale qui semble se rejouer dans la salle d'audience. D'après le film, les militaires

²⁷¹ À l'exception de l'émissaire suisse, du journaliste portugais et d'un autre journaliste russe.

²⁷² La citation est signée « George Washington, Général en chef de l'armée continentale, 7 août 1782 ».

ne se battent plus avec des fusils ou des canons, mais avec leurs paroles et leur morale – dans un mouvement de pure propagande à la gloire des combattants américains. C’est peut-être alors là que *Prisonniers de Satan* se perd auprès de son public français, qui peine à se retrouver dans ces personnages malgré tout si distants.

La guerre, ou rien d’autre

Prisonniers de Satan reste un échec, malgré le fait qu’il s’éloigne par quelques aspects des conventions de ces films sur les militaires hors du front, tant déprécié du public, en empruntant aux films sur les militaires à la guerre ou à ceux concernant les prisonniers et déportés – là où *Untel père et fils* et *Les Plus belles années de notre vie* y répondaient pourtant parfaitement. Il n’est fait aucune mention du film dans *Cinémonde* ou *Le Film Complet*, et aucun dossier de presse à son sujet n’est consultable dans les différentes cinémathèques françaises – à peine une critique dans *L’Écran Français*²⁷³. C’est aussi le cas de beaucoup de ces films sur les militaires hors du front – comme si, avant d’être boudé par le public, ces films étaient ignorés par la presse spécialisée. Mais l’absence de beaucoup de ces films dans les pages des différents journaux n’est pas raccord avec le nombre de ces productions projetées dans les salles françaises. On peut parier que celui-ci n’est pas étranger au sentiment que certains critiques ou certains spectateurs et spectatrices ressentent à propos d’une indigestion de fictions sur la Seconde Guerre mondiale²⁷⁴. Il est alors difficile de bien définir quel type de militaire hors du front fonctionne auprès du public. Les succès de ce sous-corpus ne ressemblent pas, et il est compliqué de recenser ce qui ne fonctionne pas dans les 80 % des films qui reste. Une des raisons de cette indifférence qui paraît parmi les plus vraisemblables semble être le genre cinématographique. Ces films sur les militaires hors du front sont les seuls à tant exploiter les différents registres, montrant autant un militaire dans un drame qu’un musical, un film policier ou une histoire fantastique. Le caractère « léger » d’un grand nombre de ces films, notamment dans les nombreuses comédies, collé au sérieux de la guerre qui vient à peine de finir, pourrait en partie expliquer ce désaveu. Seulement, *Prisonniers de Satan* est d’une gravité terrible, quand *Les Plus Belles années de notre vie* peut quelques fois prêter à sourire, notamment à travers le jeu de Fredric March. La distance du front n’est pas non plus un argument valable, puisque tous les films sur les victimes non-combattantes en sont aussi éloignés. Si certains

²⁷³ *L’Écran Français*, numéro 16, 17 octobre 1945, p. 6.

²⁷⁴ À titre d’exemple, dans le *Cinémonde* numéro 611, daté du 16 avril 1946, la « potineuse » Viviane Steblienko désapprouve le fait qu’il n’y aurait au cinéma que des films de guerre ou sur la guerre.

films, et notamment *Prisonniers de Satan*, les inscrivent véritablement dans l'historicité du conflit, on peut aussi remarquer que dans de nombreux autres, que ce soit à l'arrière ou au pays, la Seconde Guerre mondiale n'est qu'un prétexte pour utiliser ce type de personnage, qu'est le militaire. En ne prêtant aucune réelle consistance au conflit, qu'on peut même peiner à voir en arrière-fond dans certains films, c'est autant le statut de victime que celui de combattant qui est ici mis à mal – leurs expériences, leurs blessures ou leurs traumatismes y étant souvent absents. Aussi, le public français n'a pas le même rapport avec ces militaires hors du front que le public américain, pour qui une grande partie de ces films est à l'origine destinée. En France et ailleurs en Europe, ces militaires peuvent être un rappel de la défaite militaire et de l'emprisonnement qui s'en suivit. Aux États-Unis, le retour de ces derniers est beaucoup plus positif, rimant avec des permissions ou la fin de la guerre après la victoire. Plus qu'être un sous-genre (s'il peut en être un) peu populaire en France, ces films n'ont pas lieu d'être pour les spectatrices et les spectateurs français. La question des militaires hors du front et ses problématiques sont surtout des sujets de souffrance dans ce pays anciennement défait. *Prisonniers de Satan*, avec sa trop grande noirceur et son absence de véritables têtes d'affiche²⁷⁵, n'est qu'un cas à part. Mais ces quelques militaires américains combattant malgré l'injuste procès que leur intente l'Empire du Japon, ainsi que leur symbolique victoire qui clôt le film, ne peuvent pas trouver d'écho auprès de ce public français. Au final, coincés entre les héroïques militaires à la guerre ou les vaillants résistants, ces militaires que l'on voudrait voir malgré tout comme combattants mais avec qui l'identification est souvent impossible font pâle figure.

²⁷⁵ Lors de la sortie de *Prisonniers de Satan* en octobre 1945, Dana Andrews n'est pas encore la vedette qu'il deviendra très vite plus tard – notamment grâce au succès des Plus belles années de notre vie.

3. Les résistants armés

De l'autre côté des lignes de fronts se trouvent ces autres combattants qui n'appartiennent à aucune armée officielle : les résistants. Ce sont des hommes et des femmes qui vont prendre les armes et combattre dans la clandestinité dans leur pays occupé par l'ennemi et gangrené par la collaboration²⁷⁶. Ces films abordant les victimes résistantes vont montrer à l'image leur statut de combattant, que ce soit par les armes, le sabotage, l'organisation, etc. Comme nous l'avons montré précédemment²⁷⁷, ce sous-genre spécifique du « film de résistance » emprunte les gestes génériques du film de guerre²⁷⁸, avec cependant des décalages ou des transferts notables de ses motifs auxquels fait appel Raphaëlle Moine dans *Les genres du cinéma* :

- les espaces : l'arrière, les zones occupées, les villes ou villages, le maquis, etc.
- les lieux : chez l'habitant, dans les caves, les gares, les bistros, etc.
- les personnages : les résistants, la Gestapo, les collabos, etc.
- les objets : les « uniformes », les armes, les paquets, etc.
- ou les situations : le recrutement, les missions de sabotage, les interrogatoires, etc.

Mais le film de résistance se montre surtout particulier au sujet de ces victimes qu'ils tentent de définir. Si, comme le film de guerre, il s'attache la plupart du temps à montrer une organisation structurée et hiérarchisée de la Résistance, il permet aussi de montrer des figures de combattants dans un environnement différent de celui des fronts de guerre. En situant ces combats à l'arrière des pays occupés, le film de résistance peut montrer la vie qu'on put vivre ces personnages non-militaires en dehors de leurs combats – cette vie qui va les pousser à combattre. Par-là, ces combattants peuvent être aussi bien définis par leur statut de combattant-résistant que par bien d'autres, comme celui de leur sexe, de leur âge, leurs catégories socio-professionnelles ou familiales, etc., bien plus que n'étaient les militaires dans les films de

²⁷⁶ Pour rappel, ne sont pris en compte ici que les résistants qui vont mener un combat armé face à l'occupant. Les films de résistance dont il est question dans cette partie ne concernent que ceux dont leurs victimes sont considérées comme combattantes. D'autres films peuvent mettre en scène d'autres types de résistance non-armée ; ils seront traité ultérieurement, notamment dans la partie concernant les civils occupés (voir Partie III – 1. Les civils occupés).

²⁷⁷ Voir Partie I – 2. Naufrages et sauvetages – définition des victimes de la Seconde Guerre mondiale.

²⁷⁸ Mais il peut aussi, dans d'autres cas, aller allégrement piocher dans les poncifs du film noir et du film policier, mais aussi – surtout – du film d'espionnage (voir Partie 2, 4 : les espions et autres victimes combattantes).

guerre. Ces films de résistance armée vont ainsi montrer des hommes et des femmes faisant le choix de prendre les armes et lutter contre l'occupant, revêtant ce statut de combattant. Si le sous-corpus de ces films de résistance armée reste un des plus importants en nombre de films, il est cependant celui qui en propose le moins dans la catégorie des combattants, avec 44 long-métrages²⁷⁹, assez bien réparties sur la période 1944-1950 – malgré une légère baisse, semblable à celle que subissent les films sur le militaire à la guerre, à partir de 1947. La principale différence au sujet de la production de ces films de résistance concerne surtout leurs années de production. Alors qu'un nombre important de films sur les militaires était produit pendant la guerre et sortait à la Libération, la situation est ici bien différente. Sur les 44 films, seuls 13 sont produits avant 1945, dont 2 en 1944. Cela revient à dire que près de 70 % de ces films sont alors réalisés une fois la guerre terminée, après 1945. Et là encore, leur production reste particulière, puisque s'ils sortent assez régulièrement jusqu'en 1950, leur réalisation stoppe à partir de 1947. Sur les 31 films produits à partir de 1945, seuls 5 seront mis en chantier et tournés après 1947. Plus clairement, la production de film de résistance armée se concentre alors dans les seuls années 1945-1947, où plus de 6 films sur 10 sont tournés – preuve en est d'un véritable effet de mode.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdR	2	8	9	7	7	3	8	44
Pourcentage sur la production de FdR	4,5%	18%	20,5%	16%	16%	7%	18%	100%

Là où de nombreux films sur les militaires à la guerre s'attachaient à une certaine crédibilité historique, la marge est plus large pour les films de résistance armée. Comme le remarque Sylvie Lindeperg lorsqu'elle aborde ce « genre nouveau » traitant de la Résistance dans le cinéma français :

L'ossature des récits fut conçue de manière à articuler une série d'images génériques jouant sur le double registre du pathétique et de l'héroïsme. La lutte clandestine y fut représentée comme une succession de coups d'éclats où l'invraisemblance le disputait au spectaculaire. Attaques et déraillement de convois, évasions sur les toits de Paris, courses poursuites automobiles, ballets aériens et parachutages nocturnes réglés à la lumière des torches, le combat des soldats de l'ombre, rythmé au son des chants patriotiques, était tout auréolé des éclats de l'aventure romanesque²⁸⁰.

²⁷⁹ Il y a 56 films sur les militaires à la guerre, 68 sur les militaires hors du front et 49 sur les espions et autres combattants.

²⁸⁰ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 154.

Tout en définissant les résistants armés comme des victimes importantes de la Seconde Guerre mondiale, ces films vont souvent forcer le trait, en tirant plus sur la corde du romanesque que sur celle de la véracité. Les « faits militaires » et les « gestes héroïques²⁸¹ » propres au genre cinématographique ne répondent alors plus à l'histoire véridique de la Seconde Guerre mondiale, mais peuvent plus souvent se rapprocher du fabuleux, voire du fantasme. Cette réécriture romanesque s'avère bien utile pour la « reconstruction des identités nationales²⁸² » dont parle Keith Lowe, dans son chapitre sur l'espoir durant l'après-guerre, quand il aborde le nombre important de fictions traitant des actes de résistance en Europe :

À force d'y insister de la sorte, on aurait aisément pu s'imaginer que la résistance avait été le lot quotidien de la majorité de la population du pays. [...] Il y eut des centaines, si ce n'est des milliers, d'histoires similaires dans tous les pays qui avaient participé à la Deuxième Guerre mondiale. Certaines d'entre elles étaient exagérées et d'autres idéalisées, mais, dans leur représentation sans détour d'individus ordinaires triomphant d'une adversité proprement écrasante, elles finirent par représenter la lutte de l'Europe dans son ensemble. Ces récits ne constituèrent pas seulement une source d'inspiration pour toute une génération qui n'avaient pas toujours vécu à la hauteur de tels idéaux – il rappelaient aussi aux gens que, en dépit de la rudesse des conditions d'existence en Europe après la guerre, cela valait encore infiniment mieux que de vivre sous la tyrannie qu'ils avaient renversée²⁸³.

Tout est fait pour que le public épouse cette vision de la Seconde Guerre mondiale en général, et de la Résistance armée en particulier. Encore une fois, ces films proviennent des pays Alliés et vainqueurs. Cependant, ils proviennent évidemment plus d'anciens pays occupés que de ceux jamais envahis. Les plus gros producteurs restent toujours la France, les États-Unis, le Royaume-Uni, l'U.R.S.S. et l'Italie, mais les proportions sont bien différentes. Alors que les productions états-uniennes sont friandes de ces victimes combattantes (près de 79 % de la production nationale), il n'y a que 8 films qui abordent le sujet de la Résistance, c'est-à-dire seulement 5 % des 155 films américains sur la Seconde Guerre mondiale. Ils sont tous produits durant la guerre entre 1942 et 1945 et participent à cet effet de propagande déjà abordé. C'est sensiblement la même chose concernant les films du Royaume-Uni, qui préfèrent aborder les sujets qui parlent en priorité au public britannique – à savoir les militaires hors du front ou les civils libres. Seuls trois de ces productions abordent ainsi la question de la Résistance. À l'inverse, des pays directement touchés par l'Occupation vont s'engouffrer dans cette mode du film de résistance. La France, l'U.R.S.S. et l'Italie vont ainsi proposer un nombre important de ces fictions. Pour ces trois pays producteurs, les résistants sont même la sous-catégorie de victime la plus privilégiée. Du côté de la production française, ce sont 10 films de résistance

²⁸¹ Raphaëlle Moine, *Op. cit.*, p.21-22.

²⁸² Keith Lowe, *Op. cit.*, p.79.

²⁸³ *Ibid.*, p.81.

qui sont proposés – et c’est le pays producteurs qui fait le plus de propositions – près du quart des 44 films de résistance. Ces 10 films correspondent aussi à près de la moitié (45 %) des illustrations françaises de victimes combattantes. C’est autant que toutes les figures de militaires réunies, qu’ils soient au front (5 films) ou à l’arrière (5 films aussi), et plus du quart de l’ensemble de la production française abordant la Seconde Guerre mondiale (c’est-à-dire 26 %). La catégorie de victime qui se rapproche le plus de cette préférence est celle concernant les civils occupés – paradoxalement très liée à ces films de résistance²⁸⁴. Les proportions sont sensiblement les mêmes dans la production italienne présentée sur les écrans français. Six films, soit un quart de la production italienne, abordent le conflit sous l’angle des partisans. Et bien que cette production préfère les victimes non-combattantes, lorsqu’elle aborde les combattants c’est avec une grande préférence pour les résistants, alors que les fictions sur les militaires peuvent relever de l’anecdotique (une seule production sur les militaires au front et 3 films sur les militaires hors du front)²⁸⁵. Les films soviétiques, bien plus avides d’histoires de combattants que les films français ou italiens, montrent la même préférence pour ces histoires de résistance. Sur les 22 films russes proposés en France, ils sont 9 à raconter la lutte clandestine, c’est-à-dire plus de 40 % de la production, et concernent la moitié des victimes combattantes soviétiques. Enfin, en dehors des cinq pays producteurs majeurs, il y a aussi 8 autres films, provenant de 4 pays (plus ou moins) occupés par l’Allemagne nazie durant la guerre : 3 films belges, 2 danois, 2 polonais et un tchécoslovaque²⁸⁶.

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	44 films (soit 20% des I-C)		14% des 302 films sur la 2GM
FR	10 films	soit 23% des FdR	26% des 38 films FR sur la 2GM
US	8 films	soit 18% des FdR	5% des 155 films US sur la 2GM
RU	3 films	soit 7% des FdR	7% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	9 films	soit 20,5% des FdR	41,5% des 22 films URSS sur la 2GM
It	6 films	soit 13,5% des FdR	24% des 25 films It sur la 2GM
Autres	8 films	soit 18% des FdR	38% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

²⁸⁴ Les films français sur les civils occupés sont au nombre de 8 (soit 21 % de la production française). Certains, comme l’énorme succès *Jéricho* (Henri Calef, 1946, 3,9 millions d’entrées), laissent sous-entendre que ces civils deviennent par la suite des résistants (voir Partie III – 2. Les civils occupés).

²⁸⁵ Ce choix des victimes résistantes à défaut des militaires est évidemment à mettre en rapport avec le positionnement de l’armée italienne aux côtés de l’Axe jusqu’en 1943.

²⁸⁶ On notera que si les films de résistance représentent la moitié de la production polonaise (complété avec un film sur les prisonniers de guerre, un autre sur les victimes de l’antisémitisme), ils représentent la totalité de la production venant de Tchécoslovaquie, du Danemark et de Belgique – bien qu’ici, par certains aspects, le belge *Baraque n. 1* (E. G. de Meyst, 1945) pourrait aussi rentrer dans la sous-catégorie des prisonniers et des déportés

En abordant la Seconde Guerre mondiale par le biais de la lutte clandestine, ces films de résistance montrent une autre guerre, plus cachée, peut-être moins officielle. Mais chacun des pays producteurs évoquent principalement leur propre histoire nationale de la lutte contre l'occupant. Toutes les productions françaises mettent en scène des résistants français, ouvertement FFI ou non, et plus ou moins haut placés dans cette hiérarchie. Édouard Martin, le personnage principal du *Père Tranquille* (Noël-Noël et René Clément, 1946, FR), s'avère être le « chef de la région », voire « notre chef à tous » ; *Le Grand rendez-vous* (Jean Dréville, 1950, FR) met lui aussi en scène les grands chefs de la Résistance française et montre leur organisation et leurs stratégies en Afrique du Nord. Dans d'autres films comme dans *Nuits d'alerte* (Léon Mathot, 1946, FR) ou *Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946, FR), ce sont des résistants moins haut placés qui interviennent, sans manquer pour autant d'héroïsme ou d'initiative. Quand René Clément s'attaque à la Résistance au sein de la SNCF dans *La Bataille du rail* (René Clément, 1945, FR), il tente de montrer l'intégralité de cette hiérarchie, du simple garde-barrière donnant un coup de main (et un coup de pioche) à l'occasion, aux grands stratèges de la lutte – en passant par de nombreux échelons, du messager au combattant armé. Les productions italiennes ne s'intéressent aussi qu'au sort de ses partisans italiens et à leur organisation. Et c'est la même chose dans le cinéma belge, danois, polonais ou tchèque. Ailleurs, si on peut réduire les 9 films russes à l'illustration d'une résistance soviétique, on doit remarquer cependant deux exceptions où il est plus spécifiquement et explicitement fait mention de la résistance ukrainienne²⁸⁷ – bien que l'Ukraine fasse partie de l'U.R.S.S. durant la guerre. Lorsque ces films viennent de pays non-occupés comme les États-Unis et le Royaume-Uni, le choix de l'armée de l'ombre est plus arbitraire. Les films anglais vont choisir de montrer des combats dans des pays voisins. *P.H. contre Gestapo* (*The Silver Fleet*, Vernon Sewell et Gordon Wellesley, 1943, RU) se déroule aux Pays-Bas tandis que *Maintenant, on peut le dire* (*Now It Can Be Told*, Edward Baird, 1944, RU) ou *Odette, agent S. 23* (*Odette*, Herbert Wilcox, 1950, RU) ont lieu en France²⁸⁸. Comme pour leurs films sur les militaires, les films américains vont eux piocher un peu sur tous les fronts. On peut y voir des résistants norvégiens, chinois, tchèques, russes ou encore français comme dans *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944, USA). Certains peuvent même être allemand, dans *Quand le jour viendra* (*Watch on the Rhine*, Herman Shumlin, 1943, USA).

²⁸⁷ Il s'agit de *Tarass l'indompté* (*Nepokorennije*, Mark Donskoï, 1945) et de *La Jeune garde* (*Molodaïa gvardiia*, Sergueï Guerassimov).

²⁸⁸ Ces deux derniers films sont aussi des romances entre des espions anglais et des résistantes françaises.

Néanmoins, qu'ils soient des résistants, des partisans ou des patriotes, ces nombreuses et différentes victimes servent à tenir sensiblement le même propos que celui tenu dans les films sur les militaires à la guerre, quant à l'héroïsme des combattants. Qu'ils montrent des actions offensives ou défensives, ils racontent en grande partie des victoires face à l'ennemi, avec un final malgré tout positif. On peut par exemple assister à la fin de la guerre ou à la libération victorieuse d'une ville – avec de temps en temps une romance enfin possible. Dans d'autres cas, les films peuvent aussi illustrer et justifier l'engagement d'un personnage dans la lutte armée, comme dans *Quand le jour viendra*, *Nuits d'alerte* ou *Les Fils du Dragon* (*Dragon Seed*, Jack Conway et Harold S. Bucquet, 1944, USA). Mais si à la fin de ces films une bataille est gagnée, ils laissent surtout sous-entendre que la guerre ne l'est pas encore. Pourtant les films aux fins pessimistes ou défaitistes sont quasiment inexistantes. Bien que certains protagonistes principaux peuvent échouer leur mission ou mourir à la fin, comme dans *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945, It), *L'Ange des ténèbres* (*Edge of Darkness*, Lewis Milestone, 1943, USA), *La Nuit sans lune* (*The moon is down*, Irving Pichel, 1943, USA) ou *La Dame de Tchoung-King* (*Lady from Chungking*, William Nigh, 1942, USA), ces films où même les plus héroïques peuvent tomber ne font que montrer le prix cher payé de ce combat.

Une autre particularité de ces films de résistance armée est qu'ils laissent théoriquement une place plus importante à d'autres types de combattant que le militaire. Les résistants peuvent ainsi venir de toutes les classes sociales, de tous les environnements, qu'importe leur âge ou leur sexe – alors que les combats du front sont exclusivement réservés aux militaires, des hommes d'un certain âge. Par exemple, le personnage principal de *Tarass l'indompté* est un vieil homme, manœuvre dans une usine. *Odette, agent S. 23* raconte le combat d'une veuve française, mère de trois enfants et âgée d'une cinquantaine d'année. *Mission spéciale* (Maurice de Canonge, 1946, FR) est mené par Charbier, un commissaire de police pas encore quarantenaire. Dans *Quand le jour viendra*, c'est à l'entrée dans la résistance d'un jeune homme de 25 ans à laquelle on assiste. Plus jeunes encore, dans *Rome, ville ouverte*, on voit des enfants d'à peine 10 ans prenant part à la lutte armée, en faisant exploser un wagon d'essence et en cachant chez eux des armes et des bombes.

Toutefois, les fictions sur la résistance ne vont finalement pas vraiment refléter la réalité des différentes armées de l'ombre. Si l'on se penche par exemple sur les différentes têtes d'affiches de ces films, on remarque encore ici une prédominance pour les hommes d'un certain âge. Il est difficile de trouver de jeunes acteurs au centre de ces films et les rôles féminins sont encore sous représentés. Sur les 130 têtes d'affiches, seules 45 sont des actrices contre 85 pour

les acteurs, dans un rapport de 35 % contre 65 %. Si la distribution de ces films de résistance armée est plus équilibrée que dans les films de guerre militaire (où seules 13 % des têtes d'affiches étaient des femmes), c'est toujours moins que dans ces autres films sur les militaires hors du front, où elles représentaient 40 % de la distribution. Là aussi, comme dans les autres genres abordant les victimes combattantes, se déroule toujours le même combat d'une certaine réappropriation masculine des différents combats et des différentes souffrances.

Malgré ces écarts entre la réalité historique et les histoires qu'en tirent ces films de Résistance, le public français se montre toujours friand de ces figures de combattants. Comme pour les films sur les militaires au front, c'est plus de 40 % de la production qui sont des succès dépassant le million d'entrée. Et sur ces 21 films, 10 passent la barre des 2 millions – certains dépassent même les 3 millions d'entrées, voire les 5 millions.

SUCCÈS	nc	-500,000	0,5 < 1 M	1M < 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	2	17	4	11	10	44
Pourcentage	4,5%	38,5%	9%	25%	23%	100%

Une nouvelle fois, on observe une certaine préférence nationale. Tous les films de résistance français cumulent plus d'un million d'entrées. Mais du côté des autres nationalités, la donne est différente. L'exemple le plus flagrant est la production américaine. Il y a peu de propositions, mais elles rencontrent en plus que peu de succès, avec 5 productions à moins d'un million d'entrée, pour 3 succès seulement. Et si parmi ceux-là, *Les Fils du Dragon* ou *L'Étoile du Nord* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943) peuvent justifier leur succès par leur distribution prestigieuse – on y voit Katharine Hepburn, Anne Baxter ou encore Dana Andrews – ils ne peuvent expliquer l'échec d'autres films comme *Le Port de l'angoisse* ou *La Part des ténèbres* avec Humphrey Bogart ou Errol Flynn en tête d'affiche. Comme pour nombres de films sur les militaires, la présence de stars à l'écran ne peut pas justifier le succès de ces films de résistance. Il faut voir pour cela les 5,7 millions d'entrées pour *La Bataille du rail*, un film sans vedettes ou véritables acteurs au générique, ou encore les succès de *Rome, ville ouverte* (3,1 millions d'entrées) ou *Odette, agent S. 23* (2,2 millions d'entrées) dans lesquelles on peut voir des acteurs et des actrices importants comme Aldo Fabrizi ou Anna Neagle, mais sans être de véritables arguments commerciaux de poids²⁸⁹. Ce qui semble le plus favoriser l'adhésion du public français concerne peut-être plus la façon dont est montrée la Résistance, et quelle

²⁸⁹ Cependant, on peut voir Anna Magnani dans *Rome, ville ouverte*, qui gagna en notoriété durant l'Occupation grâce à son rôle dans *Mademoiselle Vendredi* (*Teresa Venerdì*, Vittorio de Sica, 1941, It), qui sorti en France en février 1943.

image se dégage de la lutte armée à travers ces fictions. Par exemple, sur les 3 films britanniques ici présents, 2 dépassent le million d'entrées. Et ce sont les deux qui mettent en scène les combats de l'ombre à travers des romances entre un agent anglais et une résistance française. À travers ces personnages et ces décors de France occupée, ces 2 films facilitent l'identification des spectatrices et des spectateurs français. La production soviétique, si peu habituée aux succès en France, s'offre son unique exception de toute sa production avec *Les Partisans* (*Sekretar raykoma*, Ivan Pyriev, 1942, URSS) et ses 1,3 millions d'entrées. Dans ce film sans véritables têtes d'affiche, des résistants russes s'associent avec de simples villageois pour repousser les assauts des ennemis allemands. Plus que de montrer la vaillance des résistants russes, *Les Partisans* montre que le commun des mortels – même un simple villageois de Russie Occidentale – peut faire preuve d'héroïsme. C'est cette même idée qui sort de nombreux autres films à succès, notamment dans la production hexagonale.

Le Père tranquille et La Bataille du rail

La production française est friande de ces histoires de résistance, et les spectateurs et les spectatrices suivent. Toutes ces productions ont du succès et une assez large couverture médiatique, notamment grâce à des distributions de prestige. Le plus gros échec français est *Le Jugement dernier* (René Chanas, 1945, FR), mais il cumule néanmoins plus de 1,4 millions d'entrées, quand des films comme *Le Père Tranquille* (6,1 millions), *La Bataille du rail* (5,7 millions) ou les deux parties *Mission spéciale* (6,7 millions en chiffres cumulés) deviennent certains des plus gros succès de l'époque, que leur sujet soit la Seconde Guerre mondiale ou pas²⁹⁰. Pour Sylvie Lindeperg, ces nombreux films de résistance français qui paraissent à la Libération sont à considérer comme un « fonds de commerce » et un « effet de mode » :

Entre décembre 1944 et août 1945 furent donnés coup sur coup les premiers tours de manivelle de neuf fictions étiquetées « film de résistance » par la presse professionnelle. [...] Cet ensemble de films ne présente pas la même homogénéité que les documentaires du [Comité de libération du cinéma français] et du [Service cinématographique de l'armée]. Impulsées par l'initiative du producteur, du scénariste ou du réalisateur, les fictions trouvèrent leur origine dans une imbrication commerciale, les ambitions artistiques et professionnelles, les convictions idéologiques et le parcours personnel des différents agents partie prenante dans l'élaboration du film. En dépit de cette diversification des enjeux, la première vague de « fictions résistantes »

²⁹⁰ Ils sont tous les trois dans le Top 20 du box-office pour l'année 1946 – avec notamment *L'Odyssée du Docteur Wassell* (sur un militaire au front), *Madame Miniver* (une civile libre), *Jéricho* (des civils occupés), *Un ami viendra ce soir* (des résistants) ou encore *L'Ange qu'on m'a donné* (Jean Choux, 1946, FR) sur un enfant).

répondit avant tout à un effet de mode qui plaçait au premier plan les soucis de rentabilité commerciale²⁹¹.

Presque tous tournés dès 1945, ces films de résistance français peuvent bien être vu comme une réponse à cette demande d'un public friand des exploits héroïques des combattants de l'ombre. Et puisque les premiers films de résistance à sortir ont du succès, autant continuer. Pourtant, cette mode de la « fiction résistante » s'arrête net dans la production française dès 1946 qui voit les derniers films tournés à la Libération sortir sur les écrans. D'autres films étrangers continuent à parvenir au public français, avec un certain succès : on en compte 7 en 1947, 7 en 1948, 3 en 1949 et 8 en 1950, mais une seule et unique production française parmi ceux-là – *Le Grand rendez-vous*, tourné en 1949, sorti le 10 février 1950 et qui cumule 1,9 millions d'entrées. Tous ces films français, concentrés sur une même et courte période, participent à inscrire grâce à ce genre nouveau une certaine image, plus ou moins figée, de la Résistance française. Si ces films sont tous différents, par leurs parts de fictionnel, leurs parts de romanesque ou l'alambiqué de leur scénario, ils se retrouvent néanmoins tous dans une imagerie semblable, ou du moins concordante. Pour Lindeperg, ces films instaurent une certaine « stéréotypie » :

Ainsi, grâce à l'agencement d'un ensemble d'images génériques, les professionnels du cinéma déclineront les mêmes paradigmes du rocambolesque et du pathétique et fixèrent un légendaire de la Résistance que l'Occupation avait déjà esquissé sur le mode de la rumeur et du fantasme²⁹².

Les deux plus gros succès restent *Le Père Tranquille* et *La Bataille du rail*. S'ils répondent à ces standards du film de résistance français, ils sont néanmoins à l'opposé l'un et l'autre et les victimes résistantes qu'ils présentent ne se semblent pas tout à fait identiques. *Le Père tranquille* est réalisé par le comédien Noël-Noël (et le réalisateur René Clément pour la mise en scène technique) aux débuts de l'année 1946 et sort sur les écrans français le 10 octobre de la même année. Se déroulant au milieu de l'année 1944, juste avant la Libération, le film raconte l'histoire d'Édouard Martin (interprété par Noël-Noël lui-même), un courtier en assurance d'une soixantaine d'années, marié à Madeleine (Claire Olivier) et père de deux grands enfants, Pierre (José Artur), sortant à peine de l'adolescence, et Monique, déjà une jeune femme (Nadine Alari). Dans la ville (fictive) de Moissan, tout le monde connaît Monsieur Martin, surnommé le « père tranquille » pour son côté pantouflard. Alors que la guerre et la Résistance font rage en ces derniers temps de guerre, Martin ne semble préoccupé que par ses orchidées pour qui il voue un intérêt passionnel. Aux yeux de tous, y compris sa famille, le

²⁹¹ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 145.

²⁹² *Ibid.*, p. 156.

conflit et l'Occupation ne semble pas le gêner. Son propre fils, qui finira par fuguer pour prendre le maquis, ne supporte pas ce détachement et y voit une certaine forme d'acceptation, voire de collaboration. Il n'en est pourtant rien. Son statut de vieux sans problème n'est qu'une couverture. Aidé de Pelletier et Simon (Jean Lara et Paul Frankeur), deux de ses employés dans les assurances, Martin s'avère être en fait à la tête de la Résistance dans la région, voire le chef de toute la Résistance intérieure, au nez et à la barbe de presque tout Moissan, que ce soit les jeunes voulant résister, les forces d'occupation, Jourdan l'espion français à leur solde (Marcel Dieudonné), ses voisins ou encore sa femme ou son fils. Sa fille est la seule à découvrir son secret. Mais après avoir organisé le bombardement de l'usine située juste à côté de chez lui, il est finalement démasqué et arrêté par les Allemands. Il est libéré de justesse par les FFI, parmi lesquels il retrouve enfin son fils qui comprend sa méprise au sujet de son père, quelques jours avant la libération à laquelle ce dernier a grandement aidé.

Le Père tranquille est avant toute chose une exception dans le corpus. Tout en étant le dernier film français sur cette thématique à sortir dans l'immédiat après-guerre (avant la reprise en 1950 avec *Le Grand rendez-vous*²⁹³), il est aussi le plus grand succès. Mais au premier abord, il est peut-être celui qui répond le moins aux thématiques du genre, en étant même pour Sylvie Lindeperg en « franche rupture avec la tradition des épopées héroïques », où sont bannis « les pelotons d'exécution, les scènes de prison et les coups de main spectaculaires des soldats de l'ombre²⁹⁴ ». En plus d'être tourné sur un ton léger et humoristique, le film de Noël-Noël et René Clément ne montre aucune action héroïque ou spectaculaire. Tous les sabotages, les explosions ou les parachutages se passent hors-champs. Ce parti-pris découle directement du personnage principal qu'est Édouard Martin et du discours que veulent tenir les réalisateurs à travers lui. Dès les scènes d'introduction, tout le film tend à montrer ce chef de la Résistance comme un homme lambda ou un monsieur-tout-le-monde. En « bon pépère » ou « père tranquille », c'est un homme d'une soixantaine d'année, vraisemblablement proche de la retraite, qui vit entouré de sa famille – une femme, deux enfants et une servante – et qui s'affaire à sa passion des orchidées quand il n'est pas en réunion de travail avec ses employés. Quand il veut s'aérer, il s'occupe de ses fleurs (sa « seule passion ») ou va au bistrot retrouver d'autres hommes de son âge, avec qui il joue innocemment aux cartes en buvant avec modération quelques verres de vin – tandis que des hommes bien plus jeunes qu'eux complotent contre l'occupant. Il est surtout le représentant d'une certaine France, celle de la petite bourgeoisie,

²⁹³ Et une véritable renaissance du genre à partir de 1958 (Voir Henry Rousso, *Op. cit.*)

²⁹⁴ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 182.

que son interprète Noël-Noël incarne parfaitement aux yeux des spectateurs depuis longtemps. On peut voir en Édouard Martin un double du personnage d'Adémaï, que le comédien et chanteur a incarné au cinéma des années durant, avec grand succès²⁹⁵. Ainsi, quand on apprend que cet homme simple s'avère être un grand et important résistant, le film prend la forme déculpabilisante d'une réhabilitation. Malgré tous les signes de résignation, d'attentisme ou d'acceptation, il n'en est rien. Édouard Martin, au nom si commun, ressemble à n'importe qui. Et donc tout le monde peut être Édouard Martin. Pour Sylvie Lindeperg :

La figure du Français moyen, incurablement honnête, attentiste-dehors-résistant-dedans, permettait au spectateur de concilier un besoin fantasmatique de participation rétrospective au combat résistant avec les exigences de vraisemblance qu'exigeait un tel processus. En ne montrant jamais la face épique du combat résistant, Noël-Noël facilitait l'identification du public à son héros. La lutte clandestine ne semblant pas nécessiter de vertus guerrières particulièrement développées, chacun pouvait se reconnaître dans le paisible M. Martin, spectateur de ses propres actions²⁹⁶.

L'identification possible des spectateurs se double alors d'un aspect rassurant. Surtout, le film s'ouvre sur le sous-titre « La vie d'une famille française pendant l'Occupation ». Ce n'est pas à la vie de famille du grand chef de la Résistance à laquelle on assiste, mais bien celle d'une simple famille française, comme toutes les autres. Au fond, peut-être que la résistance d'un Monsieur Martin aux faux airs d'attentiste n'est que le premier aspect du sujet. En éclipsant ses actions héroïques et ses faits d'armes, le sujet décide de montrer cet autre chose de bien plus complaisant. En tant que chef de la Résistance, le personnage a évidemment droit à des antagonistes, comme Jourdan – l'espion à la solde des nazis se faisant passer pour un recruteur des FFI – ou le lieutenant Fleischer de la Gestapo (interprété Howard Vernon). Mais les complications que ces personnages entraînent pour Édouard Martin ne sont que secondaires. Le résistant règle le problème Jourdan très vite, en le faisant exécuter à peine à la moitié du film (40 minutes) – en hors-champ évidemment. Quand à Fleischer, s'il arrive à son tour à percer le secret de Martin et le faire arrêter (à 87 minutes), les séances d'interrogatoires, de tortures et le peloton d'exécution disparaissent dans une ellipse narrative. On apprend son sort par la bouche d'un personnage secondaire de résistant, qui apprend au fugueur Pierre Martin qu'un « vieux » civil blessé à la jambe et « au cœur fragile » vient d'être sauvé d'une exécution. C'est ici que ce trouve véritablement le discours du film. Si le « père tranquille » n'est pas si tranquille que ça, il n'en reste pas moins père. On peut apprécier l'insistance que le film de Noël-Noël et René

²⁹⁵ Adémaï est un personnage que Noël-Noël a incarné 3 fois au cinéma, dans *Adémaï aviateur* (Jean Tarride, 1933, FR), *Adémaï au Moyen-Âge* (Jean de Marguenat, 1934, FR) et *Adémaï bandit d'honneur* (Gilles Grangier, 1943, FR). Ce personnage, bien que naïf, s'avère être au final très astucieux et futé, et se sort de toutes ses mésaventures.

²⁹⁶ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 185.

Clément donne à la vie « ordinaire » d'une famille comme une preuve que derrière chacun peut se cacher un potentiel résistant en puissance. Mais ces relations familiales qui tissent le récit du film vont aussi servir à réhabiliter une figure paternel mise à mal par la guerre.

Quelques scènes sont particulièrement marquantes à ce sujet. La première se situe au début du film. Lors de la première « réunion » de famille, à 15 minutes du film. En rentrant chez eux à bicyclette pour le déjeuner, les deux enfants Martin se chamaillent. Pierre est en colère vis-à-vis de l'attitude son père, à cause de qui on le traite de « fils de collabo » à l'école. À sa sœur, il dit qu'il leur attire des « histoires » à être trop « gentil » avec les Allemands : « Enfin, en 1914, il était sergent, il finit commandant en 1918 avec 7 citations, il ne devait pas leur parler gentiment aux Frisés ! » Lorsque, rentrés chez eux, ils s'installent à table, le débat continue entre le père et le fils, mal arbitré par la fille – la mère, elle, ne s'inquiète que du repas. Cette sensation d'attentisme du père semble être confirmée par le fait que celui-ci demande à son fils d'éteindre la radio qui diffuse Londres pour ne pas leur attirer des ennuis ou lorsqu'il lui déclare qu'il est « comme tout le monde » en se contentant de « supporter » les Allemands. S'ensuit une dispute entre les deux hommes, dans une série de champ/contrechamps qui éclipse les deux femmes. Le fils s'extasie devant « ces gars-là » – les résistants – et reproche à son père une bienveillance avec l'occupant, notamment par l'utilisation du pronom possessif (« tes fridolins »). Il conclut en disant qu'à ses yeux, son père semble plutôt « pour eux ». Le fait que le père semble s'en offusquer que trop peu confirme aux yeux de Pierre ses théories. Mais le réel débat au sein de cette scène n'est pas la condescendance ou non du père pour l'occupant, mais bel et bien la Résistance. Le Martin que le public sait résistant s'inquiète discrètement de la réussite de sa mission (faire exploser un garage), tandis que le Martin père subit le désamour de son adolescent qui n'a d'yeux que pour « ces gars-là » dont au final il ne sait rien. Dans le discours du film, c'est bien de l'autorité paternel dont il est ici question, en passant par l'estime que doit avoir un fils pour son père. Aux yeux du fils, celui qui mérite l'estime, c'est celui qui résiste – par-là, celui qui résiste mériterait d'être père. Mais le film n'est pas le chemin de croix d'un père tentant de regagner cette estime. Il raconte surtout le fait de faire ouvrir les yeux d'un fils quant à l'estime qu'il doit avoir pour son père. Mis dans la confidence du rôle que joue véritablement Édouard Martin dans la lutte armée, les spectatrices et les spectateurs ne peuvent que ressentir l'injustice de cette situation et opter pour le point de vue du père. Si à aucun moment du film le père avouera son secret à son propre fils rêvant d'être résistant, c'est pour sa sécurité. Ici, c'est bien le jeune fils qui se méprend, ne voyant pas les sacrifices que fait son

propre père pour la sécurité de tous. Et quand Pierre apprendra la vérité, c'est par hasard, lors de l'avant-dernière scène du film.

Juste après l'arrestation d'Édouard Martin à la fin du film, nous retrouvons son fils Pierre, enfermé dans un enclos à cochon. Ne supportant plus l'attitude de son père, l'adolescent a fugué à 70 minutes du film pour prendre le maquis. Mais les résistants ne veulent pas de lui lors des combats (car, disent-ils, il ne sait pas se battre). Un de ses compagnons finit par le libérer et lui apprend que les FFI ramènent deux « paras et un gars de soixante ans », tous les trois blessés mais rescapés d'un peloton d'exécution. Le résistant apprend à Pierre que le vieil homme, qui n'est pas un parachutiste, est un chef de groupe, qu'il « paraît même que c'est notre chef à tous » et qu'il vient de la ville de Moissan. Quand Pierre comprend que ce chef est en fait son père, résistant depuis le début, il a une réaction qu'on pourrait voir comme infantilissante : il se met à pleurer, baisse la tête et court auprès de son paternel, qu'on transporte sur une civière. Les retrouvailles physiques du père et du fils se font alors dans une série de champ/contrechamp où ils sont d'abord tous les deux isolés l'un de l'autre, avec une légère plongée sur le père, une légère contre-plongée sur le fils ; puis un recentrage sur le père, un recentrage sur le fils qui essuie ses larmes, les yeux pleins de reconnaissance. Une musique extra-diégétique se fait alors entendre (alors qu'elle était quasi-absente du film depuis le début). Puis une série de plans serrés les réunit enfin l'un et l'autre, montrant le père indulgent attraper la main de son fils. Enfin, un plan plus large où l'on retrouve de plain-pied le fils devant la civière de son père, portée par deux inconnus. Toujours main dans la main, ils s'éloignent de la caméra dans la profondeur du champ sur fond de bâtiments en ruines, avant de disparaître avec un fondu au noir. Cette séquence est le clou du spectacle, puisqu'elle fait rimer la fin de la guerre (la séquence suivante se passe en 1945) avec une réconciliation familiale et l'estime paternelle réhabilitée. Sans rien mettre de côté, le patriarche du *Père tranquille* a su réussir sa mission de résistance, participer à la victoire française et alliée de la guerre, réunir sa famille et regagner ce qui lui était dû : l'amour de son fils, celui-là même qui s'entêtait à le dénigrer sans rien savoir.

Dans *Le Père tranquille* au final, seul le père de famille ne faillit jamais – la mère ne voit rien, la fille est aveuglée et le fils se trompe. Une vision qui n'est pas sans déplaire au public français après la Libération. Ainsi, comme le montre Geneviève Sellier et Noël Burch dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, le film de Noël-Noël et René Clément permet une reconstruction de l'image du père, où :

Peut se lire en creux dans ce fantasme d'un fils révolté qui fait amende honorable, la réalité de la crise de l'autorité paternelle qui éclate à la Libération quand toute une génération de pères retrouve des fils laissés à eux-mêmes pendant cinq ans²⁹⁷.

De l'autre côté, on a le deuxième plus gros succès avec 5,7 millions d'entrées, qu'est *La Bataille du rail*. Sorti quelques mois avant il est réalisé par le même René Clément. Mais il est fait dans un style extrêmement différent, que ce soit au niveau du scénario, de la mise en scène ou du genre cinématographique. Il montre l'organisation de la Résistance au sein de la SNCF, toujours en 1944 avant la Libération. Comme l'annonce très clairement la voix-off de Charles Boyer²⁹⁸ au début du film (dès la 1^{ère} minute du film), *La Bataille du rail* va s'attacher à montrer le « lien encore solide mais que l'ennemi contrôle étroitement » entre « d'un côté la zone occupée, de l'autre la zone prétendue libre. » Ce lien, ce sont « les chemins de fer » et « la France doit maintenir à tout prix son unité intérieure et ses relations avec l'extérieur ». Le film nous offre ainsi l'illustration de tous les moyens, matériels et humains, que vont déployer les employés de la SNCF jusqu'au Débarquement de juin 1944 et la Libération qui s'ensuit. C'est ce que montre le film, avec des scènes d'action explosives comme d'autres plus calmes où l'on peut apprécier les stratégies et l'organisation mises en place. Cependant, aucun personnage n'est au centre de cette histoire. Le film fait de l'ensemble des cheminots et des employés des bureaux ou des gares les nombreux héros de la Résistance, contribuant « puissamment à la désorganisation des transports » et « à la défaite allemande dans la bataille de la Libération ». On verra tout de même quelques personnages moins secondaires que d'autres et plus présents à l'écran. D'abord Athos, de son vrai nom M. Roussel (Lucien Désagneux), chef du Poste de Commandement de la région, mais aussi chef de groupe de résistants. Pour le seconder, il y a Camargue (Tony Laurent), son bras droit, autant au sein de la SNCF que dans la Résistance. Puis il y a Louis, un cheminot obligé de faire l'interprète pour les Allemands, tout en organisant réunions et sabotages la nuit tombée, et qui finit par être dépêché l'arme à la main auprès des FFI pour leur donner des « indications » lors d'une attaque de train. Enfin, il y a Lampin (Jean Clarieux), un mécanicien qui n'intervient que lors des 20 dernières minutes du film mais qui figure sur de nombreuses affiches promotionnelles du film. À la demande de Camargue, c'est lui qui se porte volontaire pour faire dérailler volontairement son train dans la vallée, lors de la dernière scène d'action du film, avant le final sur la Libération.

²⁹⁷ Noël Burch & Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 223-224.

²⁹⁸ Charles Boyer est la seule star ou vedette de *La Bataille du rail*, et on ne peut entendre sa voix qu'au début. Le reste du film est interprété par des comédiens non-professionnels.

Plusieurs choses ressortent de *La Bataille du rail*. Considéré par certains, comme Lindeperg ou Burch et Sellier, comme le représentant du film de résistance se voulant « authentique », notamment par son aspect volontairement documentaire, le film de René Clément donne à voir une image particulière d'une branche spécifique de la Résistance – celle qui agit au sein de la SNCF. Contrairement au *Père tranquille*, *La Bataille du rail* veut s'inscrire dans une véracité historique, arguant dès son ouverture, avec l'aide de cartons explicatifs, qu'il « retrace des scènes authentiques de la Résistance », qu'il a été réalisé avec « la participation de la Commission militaire du conseil national de la Résistance » et « grâce à l'effort considérable de la Société National des Chemins de fer Français ». Face à ça, les spectatrices et les spectateurs français peuvent aisément accepter ce qui va suivre comme étant véridique. Ce que l'on peut voir, hormis la contribution de la Résistance au sein de la SNCF à la Libération de France, c'est la quasi-complète implication de tous ses membres aux combats de résistance. Lorsqu'on a besoin d'hommes, comme à 28 minutes, on va voir les retraités qui donnent volontairement un coup de main. Plus tard, on se fait docilement ligoter ou maltraiter pour protéger ses collègues, comme ce chef de gare à la demi-heure de film. Quand on fait dévier un train sur un lointain aiguillage en province, comme à 47 minutes, le moindre cheminot ne peut s'empêcher d'aider, en mettant la main à la pâte et du cœur à l'ouvrage. Dans *La Bataille du rail*, tous les membres de la SNCF sont résistants. Dans le pire des cas, untel n'a que « les oreilles trop longues », comme on le fait remarquer à 65 minutes. En présentant un film et une organisation sans aucun « héros » ou personnage principal, c'est une généralisation qui est faite : ce n'est plus untel ou untel qui a résisté, c'est tout le monde. Et puisque dès son introduction, *La Bataille du rail* fait l'amalgame entre les résistants des chemins de fer et la France entière – la SNCF devenant une métaphore de la nation –, il s'inscrit alors dès la Libération dans une certaine mouvance gaullienne qui voudrait faire voir que, comme les cheminots, toute la France a résisté.

D'un autre côté, si *La Bataille du rail* dit que tout monde a résisté, il insiste aussi sur une hiérarchie de la Résistance, en la montrant tout d'abord organisée et soudée. Comme le montre Lindeperg, le montage et la scénarisation du film construit « l'image valorisante d'une société sans classe et sans antagonisme, unie dans le lutte contre l'occupant comme dans la bataille future de la reconstruction²⁹⁹ ». Au sein de la SNCF, tout le monde résiste : les jeunes travailleurs comme les vieux retraités, les employés des bureaux comme les cheminots sur le terrain. Mais c'est surtout un discours complaisant, relevant plus du « mythique » que de

²⁹⁹ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 80.

l'« historique³⁰⁰ ». En y regardant de plus près, *La Bataille du rail* développe ce même genre de faux-semblants qu'on a pu voir dans d'autres productions françaises comme *Le Bataillon du ciel* avec le personnage du Baron de Brandoz, aristocrate et chef de la Résistance locale. Tous résistent, mais pas à la même échelle. Athos, le chef du Poste de commandement – poste à responsabilité, s'il en est – se trouve aussi à la tête des opérations de la Résistance. Son second Camargue se trouve dans une position hiérarchique similaire au sein de la SNCF et dans la Résistance. Les cheminots Louis et Lampin restent des hommes de terrain, à se salir autant les mains du sang des ennemis comme avant ils les avaient pleines de cambouis. Et que n'apprenons-nous pas à l'heure de film, quand le supérieur hiérarchique d'Athos – en gros, le « chef à tous » de la SNCF – s'avère être aussi son supérieur au sein de la Résistance ferroviaire. Chacun a une place dans la Résistance, mais que chacun reste à sa place³⁰¹.

Le Père tranquille et *La Bataille du rail* paraissent d'abord comme très opposés. Le premier se concentre sur un unique personnage central, interprété par une vedette de l'époque, sur le ton léger de la comédie et en refusant le spectaculaire du genre du film de guerre ou de résistance. Le second, sans tête d'affiche, est plus proche d'une fiction chorale épique tout en se voulant documentaire, avec le sérieux que cela peut entraîner. Pourtant, en les analysant ensemble, on remarque très vite qu'ils délimitent à eux deux le genre du film de résistance français de l'époque. Leur énorme succès critique et public renseigne aussi plus largement sur les attentes du public français quant aux représentations des résistants sur les écrans, mais surtout sur l'image qu'on voudrait avoir d'eux. Plus que d'illustrer la Résistance française, ces deux films livrent un aspect très consensuel de ce qu'aurait été l'attitude des Français durant l'Occupation. Là où *Le Père tranquille* clame qu'il ne faut pas douter de l'attitude de certains³⁰², *La Bataille du rail* montre qu'au final quasiment tout le monde a eu celle qu'il fallait. Plus que réhabiliter les Français, les deux films les glorifient en ne laissant pas de place au doute : les résistants peuvent être n'importe qui, du plus insoupçonnable pantouflard au moindre employé de la SNCF. Le tout en s'attachant à revaloriser les valeurs d'antan, ainsi qu'à faire respecter et

³⁰⁰ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 79.

³⁰¹ Néanmoins, la film de René Clément oppose la Résistance ferroviaire de la SNCF avec les autres réseaux de résistance, qui sont subtilement dévalorisés – en particulier lors des séquences du déraillement du train, à partir de la 52^{ème} minute du film.

³⁰² Pour Noël Burch et Geneviève Sellier, au sujet du personnage de Noël-Noël dans *Le Père tranquille* : « l'homme doux de *La Cage aux rossignols* (Jean Dréville, 1945, FR) et par extension de tout le cinéma de l'Occupation, devient un leurre derrière lequel se cache la virilité guerrière la plus traditionnelle » (*Op. cit.*, p. 222).

apprécier une certaine hiérarchie familiale et sociale traditionnelle. En résumé, que tout redevienne comme avant, parce que personne n'a démerité.

Cependant, cela serait se méprendre que de voir ces deux films uniquement par leur volonté de réhabilitation et de glorification des Français, qu'ils veulent décrire comme un peuple entièrement uni face à l'occupant. Rien que dans ces deux films, on observe déjà un contresens quant à la hiérarchie résistante, qui va de pair avec la vision archaïque de la famille et des rapports sociaux qu'ils montrent tous deux. Il y a d'abord ce rapport de force qui s'opère entre les « jeunes » et les « vieux », avec une certaine reprise en main paternaliste et patriarcale³⁰³. Quand certains films comme *La Bataille du rail* justifient cette hiérarchie en la calquant sur celle existante dans la sphère sociale ou professionnelle, d'autres comme *Le Père tranquille* l'impose par une vision traditionnelle de la famille. Dans tous les cas, on ne peut faire que le même constat, celui d'une Résistance française organisée en fonction de l'âge, en parfaite contradiction avec la réalité historique.

Cela dit, ce n'est pas l'unique problème que l'on peut trouver à cette image de la Résistance. Comme le montrent Noël Burch et Geneviève Sellier dans leur ouvrage, cette France totalement unie ne l'est – véritablement – qu'à moitié. Pour les auteurs :

Les films de Résistance se trouvent complètement du côté de la misogynie [...] En effet, la plupart de ces films, réalisés par des équipes proches des milieux résistants³⁰⁴, et qui en revendiquent à ce titre l'authenticité, ne mettent en scène que des groupes d'hommes, passant sous silence le rôle essentiel des femmes, attesté par ailleurs, en particulier dans l'intendance et les liaisons³⁰⁵.

La Bataille du rail, avec sa volonté d'être « authentique », montre une résistance organisée, structurée et efficace mais exempt de toute présence féminine³⁰⁶. Deux femmes seulement interviennent dans le film. La première est la femme du cheminot retraité à qui Camargue demande de l'aide. Elle tente d'interdire à son époux de prendre part à ce qui se trame, car « ce sont tous des fous » et que cela ne « serait pas de [son] âge » (à 29 minutes). Une seconde figure féminine peut être rapidement aperçue lors de l'attente de l'attaque de train dont prend part Louis, à 52 minutes. Alors qu'on découvre un certain nombre de FFI, discutant de l'action à venir et de l'envie pressante de se battre, passe une jeune femme, sans véritable

³⁰³ La même que celui qu'on peut voir dans les films de guerre français, où les plus jeunes ont besoin des acquis de leurs aînés, doués de l'expérience de l'âge.

³⁰⁴ Selon Sylvie Lindeperg, Noël-Noël et René Clément auraient tous les deux participé à la lutte contre l'occupant (*Op. cit.*). De plus, les deux films ont profité des conseils de Pierre Alekan et son frère chef opérateur Henri Alekan, tous les deux anciens résistants « reconnus » durant la guerre.

³⁰⁵ Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 221

³⁰⁶ Malgré la présence de Colette Audry au scénario.

ligne de texte, se contentant de distribuer des pistolets et des grenades à ces hommes qui l'ignore totalement. Quand arrive enfin le convoi et que fait rage le combat, la mise en scène et le découpage de René Clément montre tour à tour chacun de ces FFI combattant courageusement ou mourant dignement. Excepté cette femme résistance, qui n'aura le droit ni à l'un ni à l'autre dans aucun nouveau plan. Elle disparaît tout simplement.

Dans *Le Père tranquille*, les femmes sont plus présentes, du moins à l'image. Il y a tout d'abord Monique Martin, la fille d'Édouard Martin. Elle est peut-être la moins naïve de l'entourage de son père – hormis ses associés-résistants, que des hommes. Contrairement à sa mère et à son frère, elle découvre le secret de son père. Elle passe alors d'une « tendresse indulgente » à une « admiration sans borne³⁰⁷ » pour celui-ci. Le couple père/fille est rétabli sans aucun problème, bien plus facilement que le couple père/fils. Monique ira même jusqu'à épouser le lieutenant de son père, lors d'un mariage que celui-ci organise. Si les deux jeunes personnes s'aiment d'amour et que ce mariage est à l'origine une astuce pour pouvoir sauver tout le voisinage d'un bombardement, on assiste néanmoins à un mariage arrangé, avec l'adoubement du père, ce « si gentil papa ». Mais il y a aussi Madeleine, l'épouse d'Édouard Martin, et leur gouvernante (qui ont sensiblement le même temps de présence à l'écran). Quand la gouvernante ne cesse de crier aux « boches » et aux « fritz », on verra Mme Martin uniquement s'inquiéter de ses pots de confiture et de la santé de son mari durant tout le film. Elle est complètement tournée en ridicule et devient une des cautions comiques du film, si drôle de ne rien voir à tout ce qui se passe autour d'elle – ni la Résistance, à peine la guerre, et surtout pas l'héroïsme de son mari. Lors de la séquence finale, à la fin de la guerre en 1945, on retrouve le père et le fils réunis, discutant avec le voisin (qui lui avait bien compris le double jeu de M. Martin). S'ils sont rejoint brièvement par la fille, Madame Martin n'apparaît elle que de loin, par une fenêtre. C'est elle qui déclame la dernière réplique du film, mais c'est un honneur tout relatif. Son « Édouard, viens prendre ta pilule ! » ne fait que confirmer que rien n'a vraiment changé pour elle et que ses soucis restent les mêmes. La guerre et la Résistance sont décidément bien des histoires d'hommes dans *Le Père tranquille*.

Ces deux succès français établissent ainsi une certaine vision de la Résistance française, que l'on peut retrouver dans la totalité des autres productions nationale. Elle est adoubée par la critique, qui reconnaît l'authenticité de la *Bataille du rail* d'un côté tout en approuvant le style

³⁰⁷ Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 223.

du *Père tranquille* de l'autre, tandis qu'elle se montre rassurante et appréciable par le public. Ainsi, pour Burch et Sellier,

L'intérêt principal de ces œuvres de circonstance souvent très médiocres (d'où la disparition rapide du genre) est de proposer (d'imposer) une vérité officielle de la période précédente où le triomphe de la Résistance, exclusivement incarné par des hommes, est inséparable du retour des femmes à « leur » place de dominées³⁰⁸.

C'est une vision qu'on pourrait retrouver dans beaucoup d'autres productions, étrangères notamment.

Rome, ville ouverte

Contrairement aux autres sous-corpus, les plus grands succès étrangers sur la résistance armée ne sont pas américains. Hormis la production française, 3 films dépassent les 2 millions d'entrées : *Rome, ville ouverte* est un film italien, *La Terre sera rouge* (*De Røde enge*, Bodil Ipsen & Lau Lauritzen, Jr., 1945, Danemark) est danois et *Odette, agent S. 23* est britannique. Évidemment, quelques films américains sur la Résistance en Europe ont du succès en France, mais c'est le côté plurinational de ces succès qui attire l'attention, loin de la suprématie sur le box-office à laquelle le cinéma américain nous a habitués. Parmi ces succès, on peut y trouver des visions plus éclectiques de la guerre et de la Résistance, et non une version quasi-uniquement originaire d'un même pays, comme c'est le cas pour avec les productions américaines sur les militaires. Le public français se montre aussi accueillant avec d'autres nationalités de films – notamment avec ces films venant de ces pays anciennement occupés, comme l'Italie, la Belgique ou l'U.R.S.S. Le film qui a ici le plus de succès reste celui réalisé en 1945 par le cinéaste italien Roberto Rossellini, *Rome, ville ouverte*. Lors de sa sortie le 13 novembre 1946, il cumule plus de 3,1 millions d'entrées³⁰⁹.

Le film se concentre sur le destin de trois résistants italiens dans la ville de Rome, déclarée « ville ouverte³¹⁰ » depuis le 10 septembre 1943, malgré l'occupation nazie qui y sévit encore. Traqué par la Gestapo, l'ingénieur Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero) trouve refuge

³⁰⁸Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 224.

³⁰⁹ On fera encore une nouvelle fois attention à ce chiffre que donne Simon Simsi en n'oubliant pas que ce sont les entrées cumulées d'un film qui, depuis sa sortie aux lendemains de la guerre, a vraisemblablement connu plusieurs ressorties dû à son statut de « film de répertoire ». Il serait par exemple ressorti en salle en France dès septembre 1949, mais aussi plus récemment en octobre 2014.

³¹⁰ En temps de guerre, une ville est déclarée « ville ouverte » quand elle est rendue sans combat, entre autres pour lui éviter la ruine ou la destruction. Le 10 septembre 1943, après la chute de Mussolini et avec l'avancée des troupes alliées, la ville de Rome est déclarée « ville ouverte », bien que les Nazis y laissent des hommes. Le 4 juin 1944, les Alliés rentrent dans Rome, qui devient alors la première capitale d'une des puissances de l'Axe à tomber.

chez l'imprimeur Francesco (Francesco Grandjacquet) et sa fiancée Pina (Anna Magnani), qui vivent avec Marcello (Vito Annichiarico), l'enfant que Pina a eu avec son premier mari décédé. Avec l'aide de la femme, Manfredi rentre en contact avec Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi), le curé de la paroisse. Tous s'avèrent résistants : Manfredi est un chef de groupe, Francesco fait éditer des journaux et des tracts interdits, Pina aide à cacher les personnes recherchées et Don Pietro fournit des faux papiers tout en faisant le lien entre différents groupes de résistants. Même le petit Marcello est actif : avec ses camarades, il ne fait pas que jouer à la guerre, mais y participe, en faisant notamment exploser un wagon d'essence (à 36 minutes). Mais malgré le fait que dans l'immeuble où logent ces personnages, tous semblent être du bon côté, rien n'empêche les actions de la Gestapo. Lors de l'une de leurs descentes, Francesco est arrêté et Pina est abattue en pleine rue, devant les yeux de son fils. Les partisans italiens arrivent à stopper le convoi de prisonniers et Francesco va se cacher avec Manfredi chez Marina, la maîtresse de ce dernier. Cependant, Marina est manipulée par Ingrid, sa pourvoyeuse de drogue et espionne à la solde des nazis. Manfredi, Don Pietro et un déserteur autrichien sont arrêtés et amenés auprès du Major Bergmann (Harry Feist), qui va les interroger et les torturer. Le déserteur effrayé se pend dans sa cellule, Manfredi succombe lors d'une des séances de torture et Don Pietro est abattu dans un peloton d'exécution, devant Marcello et les enfants de sa paroisse. Mais personne n'a parlé.

Rome, ville ouverte est le premier film d'après-guerre de Roberto Rossellini. Pour l'aider à l'écrire, le cinéaste fait appel à plusieurs scénaristes : Alberto Consiglio, un Federico Fellini encore inconnu et Sergio Amidei. D'après Hélène Frappat dans son ouvrage sur le cinéaste italien³¹¹, c'est ce dernier, romancier et scénariste proche du parti communiste italien, qui va faire « comprendre [à Rossellini] l'approche humaniste – le rôle social et politique que peut jouer un artiste³¹² ». Le cinéaste, que l'on sait avoir été assez proche ou trop conciliant avec le pouvoir fasciste à une certaine époque, change du tout au tout et propose avec le premier film italien d'après-guerre une vision particulièrement édulcorée de l'Italie résistante, loin de ce qu'il pouvait proposer dans ces productions précédentes. Son film est réalisé dans un style que de nombreux critiques de l'époque relevèrent comme totalement nouveau et révélateur d'une « tendance nouvelle du cinéma italien³¹³ ». C'est avec *Rome, ville ouverte* que naît aux

³¹¹ Hélène Frappat, *Roberto Rossellini*, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Grands cinéastes, Paris, 2007.

³¹² Hélène Frappat, *Ibid.*, p. 21, citant Tag Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 158.

³¹³ *Cinémonde*, numéro 664, « Cinémonde en Italie », 22 avril 1947, p. 7.

yeux du public et de la critique ce que l'on appelle désormais le « néoréalisme italien ». Mais pour le cinéaste :

On a dit, écrit et répété sur tous les tons que j'ai découvert une nouvelle forme d'expression : le néoréalisme. C'est sans doute vrai, puisque sur ce point tous les critiques sont d'accord, et qu'on n'a jamais raison contre l'avis général. Mais j'arrive difficilement à me laisser convaincre. Ce terme de néoréalisme est né avec le succès de *Rome, ville ouverte*, et encore je ne suis pas sûr qu'on ait très bien compris mes intentions. Là-dessus, on m'a baptisé l'inventeur du néoréalisme italien. Qu'est-ce que ça signifie ? Je ne me sens pas du tout solidaire des films qu'on fait dans mon pays. Il me semble évident que chacun possède son propre réalisme et que chacun estime que le sien est le meilleur. Moi y compris. Mon « néoréalisme » personnel n'est pas autre chose qu'une position morale qui tient en trois mots : l'amour du prochain³¹⁴.

En ce qui concerne nos recherches, on peut voir que la caution « néoréalisme » peut avoir plusieurs incidences. La première concerne la réception d'un film devenant le révélateur d'une nouvelle mouvance artistique. Certains de ces films italiens vont s'attacher à peindre une Italie fatiguée et détruite en plein après-guerre, comme par exemple *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948, It). D'autres vont s'attacher à (re)visiter l'Italie en guerre, comme *Sciuscia* (Vittorio De Sica, 1946, It) ou ce qu'on appellera plus tard la « trilogie de la guerre » de Rossellini, avec *Rome, ville ouverte*, *Païsa* (*Paisà*, 1946, It) et *Allemagne, année zéro* (*Germania, anno zero*, 1948, It)³¹⁵. Pour Shlomo Sand, *Rome, ville ouverte* fait bien partie de ces films italiens qui s'attachent à réécrire l'histoire de l'Italie en guerre, dans une « entreprise d'amnésie artificielle » dans ce genre – le néoréalisme – « délibérément dénué de toute dimension historique³¹⁶ ». Pourtant, ce n'est pas ce que pourrait faire croire le film de Rossellini, qui s'ouvre sur un carton martelant que malgré le fait que « les faits et personnages de ce film, bien que s'inspirant d'une période tragique et héroïque de 9 mois d'occupation nazie, sont imaginaires ». La caution « réaliste » du film en devient un garant d'une crédibilité historique, si prisée du public sur le sujet de la Seconde Guerre mondiale. Tourné en décors et lumières naturelles, en donnant primauté des personnages sur l'histoire, avec certains acteurs non-professionnels, le film se donne des aspects documentaires. De plus, Rossellini ne s'inspire-t-il pas, malgré tout, de véritables résistants ayant existé³¹⁷ ? Sa narration somme toute très classique facilite la compréhension du discours et son « amour du prochain » se résume ici surtout à une pleine empathie pour les personnages de résistants. Si le film est d'abord ignoré

³¹⁴ Arts, numéro 468, « Roberto Rossellini : "Je ne suis pas le père du néoréalisme" », 16 juin 1954.

³¹⁵ *Sciuscia* et *Allemagne, année zéro* abordent les enfants comme victime, tandis que *Païsa* s'attarde sur les civils occupés.

³¹⁶ Shlomo Sand, *Op. cit.*, p. 253 (voir Partie I, 3. Contes et décomptes – représentations des victimes de la Seconde Guerre mondiale).

³¹⁷ Entre autres, l'ingénieur Manfredi est librement inspiré du partisan Celeste Negarville ; Don Pietro, des curés résistants Don Morosini et Don Papagallo ; et Pina, enceinte durant le film, trouvera la mort comme l'italienne Teresa Gullace, enceinte et tuée par les nazis en pleine rue, elle aussi...

ou boudé par la presse italienne lors de sa sortie en septembre 1945, il aura bien plus de retentissement dès l'année suivante, notamment grâce à une Palme d'Or à Cannes³¹⁸ ou sa sortie aux États-Unis. Pour Hélène Frappat :

Rome, ville ouverte faillit passer inaperçu. Le film est projeté en Italie au mois de septembre 1945 dans un petit festival où il est sifflé, préfigurant un accueil de la critique unanimement défavorable. Même au Festival de Cannes de 1946, *Rome, ville ouverte*, présenté par la délégation italienne qui méprise profondément le film, n'a guère d'échos dans la presse. C'est à Paris, deux mois plus tard, que *Rome, ville ouverte* et *Païsa* soulevèrent un enthousiasme que Roberto Rossellini n'espérait plus. Il revint en effet à la critique française, dont Rossellini serait plus tard (avec Jean Renoir) le « patron » au sein de la Nouvelle Vague, de comprendre très tôt la puissance morale et esthétique de son œuvre³¹⁹.

Que le public et la presse française adopte et adoube la vision de la Résistance italienne que donne Rossellini, autant par le style que par le fond, n'a rien d'étonnant. Dans *Rome, ville ouverte*, on peut trouver de nombreux points communs entre cette conception de la Résistance italienne et celle de la Résistance française donnée par les productions nationales. Cette vision reste avant tout très italienne, elle ne concorde pas moins à celle que l'on peut retrouver dans *Le Père Tranquille*, *La Bataille du rail* et bien d'autres. En premier lieu, le film ne s'arrête pas uniquement sur une unique figure d'un résistant, mais bien sur plusieurs cas tous différents. De plus, le film fait plus d'une fois l'amalgame entre les résistants et les Italiens en général, comme à 7 minutes (« Qu'est-ce qu'ils pleurent, ces Italiens » au sujet d'un résistant torturé), à 80 minutes (« Vous autres, Italiens, vous êtes fous de rhétoriques » adressé à Don Pietro) ou encore à 87 minutes (« Impossible, cela signifierait qu'un Italien est l'égal d'un Allemand » lorsque deux gradés de la Gestapo se disputent au sujet des marches à suivre). Cette idée de voir dans la Résistance italienne une métonymie du peuple italien dans son ensemble est encore plus forte et probante dans les choix de personnages. L'alliance, le respect et l'amitié qui va naître entre Don Pietro et de l'ingénieur Manfredi, les deux personnages les plus présents à l'écran, en est l'exemple le plus frappant. Manfredi est un résistant communiste, « un des chefs militaire du Comité de libération nationale [...] en rapport avec le Centre militaire monarchiste » (que l'on apprend de la bouche du Major Bergmann, à 79 minutes). Si aucun personnage de monarchistes n'est présent à l'écran, on peut, comme Bergmann, s'étonner de cette étrange union entre communistes et monarchistes. Aussi, Manfredi trouve de l'aide auprès du curé catholique Don Pietro. Face à l'occupant allemand, le film de Rossellini nous montre un peuple soudé où même

³¹⁸ Prix qu'il partage néanmoins avec... 10 autres films, pour ce Festival de Cannes 1946 – dont le film de résistance danois à succès *La Terre sera rouge*.

³¹⁹ Hélène Frappat, *Op. cit.*, p. 23.

communistes et catholiques s'allient pour la juste cause³²⁰. Et il va encore plus loin avec d'autres personnages secondaires, comme celui de l'Autrichien déserteur de la Wehrmacht qui veut rejoindre les rangs de la Résistance, ou celui d'un brigadier fasciste (et donc collaborateur) qui protège malgré tous ses concitoyens italiens de la Gestapo. Comme en France, toute l'Italie a été ici résistante.

Comme dans de nombreux films français, la vision rossellinienne de la Résistance montre une hiérarchie calquée sur la hiérarchie socio-professionnelle. Manfredi, en plus d'être un chef important de la Résistance, est surtout nommé tout au long du film par son statut social : il est « l'ingénieur » Manfredi. Francesco, simple imprimeur dans la vie, se retrouve alors évidemment sous les ordres de son ami. Pina, simple veuve au foyer, se contente d'ouvrir sa porte aux résistants que son futur mari lui envoie – tout en faisant le marché noir pour nourrir tous ces hommes. Don Pietro jouit lui aussi de cette même prestance sociale. Son statut encore prestigieux à l'époque se retrouve au même niveau dans la Résistance romaine. Et son sacristain est autant à son service pour ses messes que pour ses missions de résistance. Même dans le groupe des enfants dont fait partie le petit Marcello, on peut retrouver cette hiérarchie issue de l'âge, le chef de ces résistants en culotte courte étant évidemment Romoletto, le garçon le plus âgé, qui s'avère être aussi le plus courageux d'entre eux tous – quand les petites filles se demandent si elles peuvent, elles aussi, être des héros de la Résistance, comme leurs frères.

Lorsque *Rome, ville ouverte* sort en France en novembre 1946, les spectatrices et les spectateurs ont déjà pu apprécier *Le Père tranquille*, sorti un mois plus tôt. Seulement, les deux films n'ont rien en commun concernant leur genre cinématographique ou le ton employé. Dans l'empathique film de Rossellini, on est loin de l'humour boulevardier et cocasse de Noël-Noël. Il y a pourtant une chose essentielle qui les rapproche quant à la représentation de la Résistance. Comme dans cette dernière version cinématographique française de la Résistance qu'est *Le Père tranquille*, *Rome, ville ouverte* fait le pari de laisser hors-champ la quasi-intégralité des actes de sabotages ou de guet-apens, faisant de lui un film sans réelles « actions ». On ne saura même pas vraiment pourquoi Manfredi est si recherché par le major Bergmann et sa milice. Le seul acte de résistance que l'on peut apercevoir dans le film reste l'attentat perpétré par les enfants, à 36 minutes. Mais celui-ci est perçu du point de vue des trois adultes (Manfredi, Francesco et Pina) qui ne sont pas au courant de ce que manigançaient les enfants – tout comme le public. L'explosion ne se fait qu'entendre en hors-champ et les flammes ne sont vues que de

³²⁰ Qui n'est pas sans rappeler la politique de « la main tendue » de Maurice Thorez en France en 1936, ainsi que la position des différents partis communistes européens de l'époque où est tourné le film.

loin, par la fenêtre de leur appartement. Le cinéaste ne se permet qu'une rapide série de plans sur le groupe d'enfants rentrant chez eux, sur fond de flammes, pour les voir se congratuler et vite rentrer dans leur chambre – où les attendent leurs parents hors d'eux. Cette unique séquence de sabotage, sans être une véritable scène d'action pour autant, rappelle étrangement celle que l'on a pu voir dans *Le Père tranquille*, à 70 minutes, quand Édouard Martin et sa fille Monique contemplent de leur fenêtre une explosion qu'on ne verra que très peu et de très loin, sans aucun véritable détail. *Rome, ville ouverte* opte pour le même parti-pris que le film de Noël-Noël et René Clément en illustrant cette Résistance italienne loin d'une imagerie épique. Cela dit, contrairement au *Père tranquille* qui les passe sous silence, on peut voir dans *Rome, ville ouverte* des (longues) séquences de tortures (la mort de Manfredi) ou de peloton d'exécution (la mort de Don Pietro). Les deux films de résistance n'ont pas le même rapport aux genres cinématographiques et à la définition de victime qu'ils veulent donner. *Rome, ville ouverte* plonge plus volontairement dans le dramatique là où *Le Père tranquille* se l'interdit. Cela fait du film de Rossellini un des rares films de résistance à la fin malheureuse³²¹ – sans pour autant être défaitiste, rappelons-le. Pour autant, ces deux films participent à montrer une autre image de la Résistance, celle où la population entière a le droit à sa part de gloire sans pour autant avoir à montrer son refus de l'Occupation uniquement par des actions violentes, guerrière ou risquées – cette image complaisante et déculpabilisante où tout le monde peut se retrouver.

Dire « tout le monde » est pourtant parler un peu vite. Contrairement à beaucoup de film, *Rome, ville ouverte* laisse sous-entendre qu'une partie des Italiens auraient malgré tout collaboré – autant avec l'Italie fasciste de Mussolini qu'avec l'Allemagne nazie. Pour Pina par exemple, qui essaye d'organiser « malgré la guerre » son mariage avec Francesco, « mieux vaut Don Pietro qui est un des nôtres, qu'un fasciste à la mairie » (à 17 minutes). Ces sont ces mêmes fascistes italiens que l'on peut voir à l'image, dans les rues de Rome malgré le couvre-feu, à 32 minutes, ou encore accompagnant les miliciens de la Gestapo lors de sa descente dans l'immeuble où vivent Pina et Francesco, à 47 minute³²². Puis, il y a aussi les personnages secondaires de Laura (la sœur de Pina) et de Marina (la maitresse de Manfredi). Ces deux femmes sont danseuses dans un cabaret de Rome où les Allemands ont leurs habitudes et n'ont pas de scrupules à vivre de ces relations (avec tous les sous-entendus que cela implique). Lauretta (Carla Rovere) s'avère immature et se dispute continuellement avec sa sœur chez qui

³²¹ Sur l'ensemble de ses personnages principaux ou secondaires, seuls resteront en vie : Francesco, qui doit fuir Rome ; et le petit Marcello, livré à lui-même après la mort de sa mère et le départ de son beau-père.

³²² On note cependant que le seul rôle véritablement parlant d'Italiens fasciste est celui du « gentil » brigadier qui protège les résistants.

elle vit. Dans la majorité de ses scènes, son personnage est sous l'emprise de l'alcool et à deux reprises en tenue légère. Elle est même surprise un soir par son futur beau-frère (à 34 minutes), en train de se faire raccompagner par un haut-gradé SS et ne trouvant « rien de mal à ça ». Surtout, elle n'a que faire de la Résistance, et montre s'accommoder plus que bien de la présence des Allemands – que ce soit financièrement, professionnellement ou intimement. Le cas de Marina (Maria Michi) est encore plus frappant. Comme Lauretta, elle travaille au cabaret auprès des forces d'occupation et n'a rien à faire de la Résistance. Pour elle, « la grippe [est] la seule chose qu'on attrape, par les temps qui courent » (à 62 minutes, alors que Francesco se remet de la mort de sa fiancée Pina). C'est à cause d'elle que sont arrêtés Don Pietro et Manfredi, après que ce dernier l'ait quitté à cause de ces problèmes de drogue – drogue qu'elle se fournit auprès d'Ingrid, informatrice nazie (et cliché de la femme vénale). On la voit lascive et sous l'emprise de la drogue et de l'alcool, dénoncer son amant pour une dose. Toutefois le plus marquant ici n'est peut-être pas la présence de collaborateurs – pourtant si rares dans le cinéma français – mais peut-être bien plus le fait que ce sont uniquement des personnages féminins. Chez Rossellini, les femmes peuvent être résistantes, à l'image de Pina. Mais dans le reste de la société italienne décrite par le cinéaste, elles sont surtout absentes ! Quand on fait mention d'elles, comme au début du film lors de la rencontre entre Manfredi et Pina, elles ne s'avèrent pas être aussi irréprochables que les hommes – comme lorsque Pina fait remarquer qu'au marché noir, si « certaines [femmes] sont conscientes, la plupart raflent tout » (à 11 minutes). Mais elles sont surtout la cause des problèmes des hommes, à l'image de Marina et de Lauretta qui collaborent. Pour l'exemple, dans *Le XX^e siècle à l'écran* Shlomo Sand résume *Rome, ville ouverte* à un film où les deux héros (Manfredi et Don Pietro) « jouissent [...] du soutien du peuple italien dans sa totalité » hormis « une femme, lesbienne et droguée, qui trahit sa patrie en collaborant avec un officier nazi efféminé³²³ »³²⁴.

En conclusion, il semble logique que le public français accueille si favorablement le film de Rossellini tant cela semble coller à la vision d'un peuple (presque) tout entier en résistance face à l'Allemagne occupante. Comme en France, le cinéaste tente de faire de ses petites histoires la grande Histoire. *Rome, ville ouverte*, par la description qu'il fait de l'Italie occupée, des partisans ou des victimes italiennes est plus que facilement juxtaposable à ce que l'on peut voir au cinéma de la France occupée, des résistants ou des victimes françaises. Dans

³²³ La question de l'homosexualité de Marina est cependant assez discutable – tout comme l'aspect « efféminé » du Major Bergmann.

³²⁴ Shlomo Sand, *Op. cit.*, p.253.

son sous-texte, *Rome, ville ouverte* semble épouser parfaitement malgré sa nationalité certains réflexes « gaulliens » des productions hexagonales – allant même jusqu’à trouver un certain écho dans la misogynie très présente du cinéma français d’après-guerre. Malgré son ton dramatique et certaines de ses scènes fortes – celle de la mort de Pina, aujourd’hui emblématique, ou encore la séquence éprouvante des tortures de Manfredi, d’abord hors-champ puis plein cadre – *Rome, ville ouverte* peut aussi être perçu par certains côtés comme assez optimiste ou réconfortant, pas si misérabiliste. C’est-à-dire au moins associable avec ces autres films de résistance enthousiastes. On peut s’attarder par exemple sur le personnage de Francesco. S’il est surtout le résistant qui échappe continuellement à la Gestapo et est toujours en vie à la fin du film, on peut aussi le voir comme étant le mari que recherche Pina et le père que finit par trouver le petit Marcello. C’est-à-dire le mari et le père qu’ont attendu durant les longues années de guerre femmes et enfants. Et donc le symbole d’un retour à un schéma de famille traditionnelle – rappelant, encore une fois, le sous-texte d’un *Père tranquille*...

Aussi, on ne peut passer sous silence une séquence particulière de *Rome, ville ouverte* qui, ne justifiant pas une telle adhésion du public français, a pu toutefois le flatter et favoriser une certaine identification. Il fait partie de ces films à donner une part importante de sa narration à des personnages antagonistes d’Allemands³²⁵ – ici, le major Bergmann ou l’espionne Ingrid. À 87 minutes, alors que Don Pietro est enfermé et Manfredi est torturé, on retrouve les personnages allemands dans une salle à jouer, où se prélassent des hauts-gradés de la Gestapo aux bras d’Italiennes – dont Marina. Bergmann se dispute avec un autre major, plus âgé que lui et qui n’approuve pas (ou plus) ses méthodes d’interrogatoires. Après que Bergmann ait fait une nouvelle fois un amalgame entre les résistants et les Italiens³²⁶, l’autre gradé allemand lui répond de son expérience passée :

Capitaine Hartmann – Je commandais des exécutions en France. J’étais un jeune officier. Je croyais à notre race de seigneurs. Mais les Français mourraient plutôt que de parler. Les peuples veulent vivre libres. [...] On ne sait que tuer, tuer, tuer... couvrant l’Europe de cadavres. Et, de ces tombes, naît la haine, la haine, partout la haine. Nous serons anéantis par la haine. [...] Nous mourrons tous, sans espoir.

Comme les Français que le vieux gradé a jadis torturé à mort sans jamais rien tirer d’eux, on apprend juste après que Manfredi n’a toujours pas parlé, et que les hommes de main de Bergman n’ont « jamais vu une pareil obstination ». Pour eux, le résistant italien semblant être

³²⁵ On remarquera, entre autres, que si le film s’ouvre sur la fuite de Manfredi sur les toits de Rome, les premières séquences, jusqu’à la scène présentant Pina à 9 minute, sont du point de vue des Allemands.

³²⁶ « Cela signifierait qu’un Italien est l’égal d’un Allemand. Et qu’il n’y a pas de différence entre une race d’esclave et une race de seigneurs. Quel sens aurait le combat ? » à 87 minutes.

« totalement insensibilisé » (à 90 minutes). Cinq minutes de film plus tard, Manfredi succombe à ses blessures, toujours muet, mettant à mal la rhétorique aryenne de Bergmann et bafouant le « sens » qu'il donne au « combat » – tout en donnant raison à son adversaire allemand. Les Italiens, au final, sont bel et bien comme les Français, qui n'ont jamais parlé.

Le Port de l'angoisse

Cette complaisance envers des films qui épousent la vision que voudrait avoir de lui-même le public français peut être assez aisée quand il s'agit de films provenant de pays anciennement occupés – bien que l'Occupation allemande n'ait pas été évidemment la même dans tous ces pays. On peut faire l'hypothèse que les spectatrices et les spectateurs français arrivent plus facilement à s'identifier dans ces films qui racontent l'histoire d'une occupation semblable à la leur. Malgré ça, tous les films italiens, russes ou encore belges n'ont pas forcément du succès en France. Si *Un jour dans la vie* (*Un Giorno nella vita*, Alessandro Blasetti, 1946, It) ou *O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1946, It) dépassent le million d'entrées (respectivement 1,6 et 1,3 millions d'entrées), la moitié des films italiens sont des échecs, malgré le fait qu'ils peuvent raconter comme *Rome, ville ouverte* une vie durant l'Occupation et une Résistance italienne avec les mêmes réflexes de genre³²⁷. Pour l'étude de ces échecs, la production russe, malgré l'exception qui lui est faite au sujet des films de résistance dans la distribution française, ne semble pas non plus être représentative. On préférera s'arrêter sur l'échec d'un film anglo-saxon, c'est-à-dire un de ces films qui tentent de se réappropriier l'histoire de la Résistance européenne sans l'avoir véritablement vécue. Si certains films britanniques ou américains peuvent réussir à toucher le public français en cumulant un nombre important d'entrées, beaucoup d'autres n'y parviennent pas, malgré les efforts et les arguments commerciaux. C'est particulièrement le cas du film américain *Le Port de l'angoisse*.

Tourné en 1944 dans les studios de la Warner par Howard Hawks³²⁸, *Le Port de l'angoisse* est l'adaptation assez libre du roman d'Ernest Hemingway, *En avoir ou pas*³²⁹. Hawks et ses scénaristes, Jules Furthman et William Faulkner³³⁰, transposent cette histoire de

³²⁷ Il s'agit de *Deux lettres anonymes* (*Due lettere anonime*, Mario Camerini, 1945, It), *Devant lui tremblait tout Rome* (*Avanti a lui tremava tutta Roma*, Carmine Gallone, 1946, It) et *Le Soleil se lèvera encore* (*Il Sole sorge ancora*, Aldo Vergano, 1946, It). Aucun des trois ne recueille plus d'un million d'entrées.

³²⁸ À qui on doit d'autres films sur la Seconde Guerre mondiale sortis en France après la Libération, comme *Air Force* (militaire à la guerre) ou *Allez coucher ailleurs* (militaires hors du front).

³²⁹ Ernest Hemingway, *En avoir ou pas* (*To Have and Have Not*), initialement paru aux éditions Scribner aux États-Unis en 1937. Traduit en français par Marcel Duhamel et publié en 1945 chez Galimard, Paris.

³³⁰ Ainsi que Cleve Franklin Adams et Whitman Chambers, non-crédités.

pêcheur de Floride en prise avec des mafieux Chinois en la déplaçant en Martinique sous le régime de Vichy aux lendemains de l'armistice de juin 1940. Harry Morgan (Humphrey Bogart) est un ancien médecin militaire américain, vivant sur l'île française. Il loue son bateau sur place à de riches pêcheurs, mais refuse de s'impliquer dans la lutte qui oppose gaullistes et vichystes. À l'hôtel où il loge, il rencontre Marie Browning (Lauren Bacall), une jeune américaine de 22 ans. Alors qu'il tente de se rapprocher d'elle tout en attendant un client qui lui doit de l'argent, débarquent tour à tour des résistants français et des membres de la Sûreté Nationale. Dans l'échange de coup de feu, le client d'Harry est tué et Marie est arrêtée. Pour la faire sortir et pour qu'elle puisse quitter le pays, Harry accepte une mission que lui avait proposé Gérard, dit « Frenchy » (Marcel Dalio), le tenancier du bar de l'hôtel. Avec l'aide de son ami Eddie (Walter Brennan), il doit ramener à terre Paul de Bursac (Walter Surovy), un des chefs de la Résistance française en métropole, ainsi que sa femme (Dolores Moran), tous deux cachés sur une île voisine. Durant la mission, ils sont découverts par la police française et de Bursac est blessé. Arrivant malgré tout à l'hôtel, Harry se rend compte que Marie n'a pas pris l'avion qu'il lui avait ordonné de prendre car elle l'attendait. Obligés de repousser leur départ pour soigner le résistant français, Harry et Marie sont en plus sans nouvelles d'Eddie, arrêté par la police. Poussé à bout par les manigances des collaborateurs, et particulièrement celles du lieutenant Coyo (Sheldon Leonard) et du commissaire Renard (Dan Seymour), Harry tue le garde du corps de ce dernier et l'oblige à téléphoner pour obtenir la libération d'Eddie. Après avoir remis les policiers à leurs nouveaux amis gaullistes, Harry, Marie et Eddie arrivent enfin à quitter Fort-de-France.

Avant même d'analyser les représentations qu'il propose, il faut d'abord voir *Le Port de l'angoisse* comme un échec commercial en France. Le film sort sur les écrans français le 10 octobre 1947, trois ans après sa sortie américaine. Si 1947 marque un tournant quant aux succès, de moins en moins présents, pour les films de résistance en France, sa date de sortie ne peut pas justifier cet échec à elle seule. Howard Hawks est déjà à l'époque un cinéaste reconnu, du moins dans les milieux cinéphiles et la presse spécialisée. Humphrey Bogart, la tête d'affiche du film, est lui par contre une énorme star, demandée par les lecteurs et les lectrices et habituée des grandes photos dans les articles de presses ou des couvertures de magazines. Surtout, à l'époque où sort *Le Port de l'angoisse*, l'histoire d'amour née durant le tournage entre Bogart et Lauren Bacall est déjà longuement commentée, même en France. Si le film de Hawks est la première apparition de l'actrice au cinéma, ce n'est pas son premier film à sortir sur les écrans français, dû au décalage des sorties. Mais surtout, l'histoire, les personnages, les situations, la structure

narrative, le genre ou le style du film de Howard Hawks rappelle étrangement *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, USA), avec le même Humphrey Bogart en tête d’affiche, que les spectatrices et les spectateurs français ont pu voir à l’écran quelques mois à peine avant *Le Port de l’angoisse*, en mai 1947. Or, *Casablanca* a été un énorme succès avec plus de 3,5 millions d’entrées³³¹. Dans ce dernier, Humphrey Bogart joue aussi le rôle d’un américain perdu entre des résistants et des collaborateurs français, logeant dans un hôtel-bar, vivant une histoire d’amour avec une femme (toujours bien plus jeune que lui, interprétée par Ingrid Bergman), devant se mêler d’histoires politiques qui ne le concernent pas au premier abord, sauver un chef résistant, etc. On peut soumettre l’idée que la sortie du *Port de l’angoisse*, si peu de temps après celle de *Casablanca*, peut avoir des visées de pure stratégie commerciale et que les distributeurs, à qui la ressemblance entre les deux films n’a pas dû échapper, aient pu miser sur le succès du premier pour rentabiliser le second. Malgré tout, *Le Port de l’angoisse* ne cumule pas plus de 500.000 entrées à sa sortie, et n’aura que très peu de retentissement, que ce soit de la part du public (dans les courriers de lecteurs de *Cinémonde* ou du *Film Complet*, aucun ne semble se préoccuper du film) ou de la presse. Aujourd’hui, on ne recense que peu d’articles à son sujet et la plupart date de bien plus tard, lors de probables ressorties du film accompagnant la renommée grandissante de son réalisateur en France. En 1947, *Cinémonde* ne trouve le film que « moyen » et que le titre « ne tient pas ses promesses » : « à aucun moment, en effet, on ne peut croire à la réalité de cette équipée, tant le cadre dans lequel elle se déroule sonne faux³³² ». Dans le même article, le critique trouve Bogart « insignifiant » tout en n’étant pas convaincu non plus par Lauren Bacall. Dans *Combat*, le journaliste s’étend surtout sur la machine hollywoodienne qui a tendance à ne pas rendre entièrement justice aux œuvres littéraires qu’elle adapte, et considère surtout *Le Port de l’angoisse* avec regrets :

On ne peut s’empêcher de regretter qu’un metteur en scène de l’envergure de Howard Hawks, possédant les garanties que lui donnaient le roman d’Hemingway (qui, sans le moindre doute, est un de ses moins bons, mais qui n’en possède pas moins cette virilité dans l’expression des sentiments les plus instinctifs qui caractérise l’écrivain) et la collaboration d’un esprit aussi original que Faulkner, n’en ait pas moins abouti à une œuvre de série qui ne se distingue en rien du ton de centaines d’autres³³³.

Surtout, l’auteur de *Combat* comme celui de *Cinémonde* trouvent à redire du Français Maurice Dalio, qui incarne le tenancier de l’hôtel et par qui Harry Morgan entre en contact avec

³³¹ Au sujet de *Casablanca*, voir Partie III – 1. Les civils occupés (où il est le plus gros succès étranger de ce sous-corpus).

³³² *Cinémonde*, numéro 390, 21 octobre 1947, p. 13.

³³³ *Combat*, numéro 1026, 25 octobre 1947.

la Résistance³³⁴. Dans le premier, on lui reproche d'exécuter « une fois de plus son numéro de Français ridicule » quand dans le second, on lui accorde le fait d'être « mal employé ». Bien qu'étant un acteur important à l'époque, son rôle est bien secondaire dans *Le Port de l'angoisse*. S'il est un des seuls interprètes français de la distribution de ce film américain mettant en scène tant de personnages français et que les deux critiques s'arrêtent autant sur son rôle et son interprétation, on peut y voir une cristallisation de ce qui peut gêner le public quant à la vision de la Résistance en France dans *Le Port de l'angoisse*.

Les deux personnages principaux du film sont indéniablement Harry « Steve » Morgan et Marie « Slim » Browning, joués par le couple Bogart-Bacall³³⁵. Dans ce film malgré tout sur la Résistance français, on remarque alors que les deux rôles les plus importants sont des personnages d'américains, qui se montrent l'un comme l'autre peu concerné par la lutte entre les gaullistes et les vichystes dont ils sont témoins. Alors que la femme ignore tout de la guerre, de la politique qui s'y trame et ne s'intéressera quasiment pas, Harry Morgan refuse lui de s'y impliquer durant la majeure partie du film. À 13 minutes, il déclare refuser de « [se mêler] de vos histoires politiques » qui « ne [le] regarde pas ». Lorsqu'il apprend qu'il y a des résistants français qui veulent le rencontrer, il refuse. Malgré le fait qu'on lui fasse remarquer que « les Américains [sont] du côté des Français », lui se moque « de qui dirige la France ou la Martinique » (à 22 minutes). Au final, il avoue n'avoir aucune sympathie, ni pour les uns (les résistants) ni pour les autres (les collaborateurs). Toutefois, ça ne l'empêche pas d'expliquer la situation à Marie qui vient à peine de débarquer sur l'île, à 32 minutes :

Harry – Vous êtes tombé au milieu d'une petite guerre. Ces hommes [les policiers qui viennent de laisser partir Marie] sont pour Vichy. Vous connaissez ?

Marie – Vaguement...

Harry – La Marine est avec eux. Vous avez dû voir ça au port. Ceux sur lesquels ils ont tiré sont pour la France libre. Vous suivez ?

Marie – Pas trop.

Harry – La plupart ici sur l'île sont des patriotes, pour De Gaulle. Mais ils ne peuvent pas grand-chose.

Mais malgré cette connaissance (assez réductrice, on l'accordera) de la « petite guerre³³⁶ » qui a lieu entre les Français en Martinique comme en métropole, Harry ne rentrera dans les rangs de la Résistance française qu'aux alentours de la 40^{ème} minute, et avant tout par

³³⁴ Toutefois, il ne faut pas voir ces regrets au sujet de Marcel Dalio et son rôle dans le film comme un état de fait dans toute la presse de l'époque. Seulement, *Cinéma* et *Combat* sont les seuls articles accessibles aujourd'hui dans lesquels on retrouve trace du film – avec *L'Écran Français* du 21 octobre 1947, numéro 121 (p. 13), mais dont la critique n'est pas consultable.

³³⁵ « Steve » et « Slim » sont les surnoms que se donnent les deux personnages dans leur romance. En version française, « Slim » est remplacé par l'affectueux « Microbe. »

³³⁶ En version originale, il parle d'une « little small war ».

pur intérêt personnel : la police de Vichy et du commissaire Renard lui ayant confisqué son argent, il accepte la transaction que lui proposent les résistants en échange de ses services – récupérer deux hommes haut placés dans la Résistance. Le héros du *Port de l'angoisse* est alors loin de l'image des résistants que montrent les films français ou italiens (malgré sa misogynie assumée et sa virilité *hemingway-ienne*). Même lors du sauvetage du français De Bursac, il refuse d'admettre qu'il est des leurs. Son engagement du « bon côté » se résume durant tout le film par son opportunisme. Dans le meilleur des cas, on pourrait le justifier par l'amour qu'il finit par porter à Marie, mais jamais pour des raisons politiques ou morales. S'il prend les armes, descend des ennemis et livre le reste de collaborateurs aux résistants à la fin du film, c'est uniquement parce que cela lui est utile : d'abord pour sauver son ami Eddie, américain lui aussi, ensuite pour prendre la fuite sa maîtresse et ce dernier. Quand on se montre ravi qu'il soit « des [leurs] », il rétorque à tout-va qu'il « ne le fait que pour être payé » (à 41 minute). À la toute fin du film, il résume ses actions avec détachement : s'il aide la Résistance, c'est uniquement « parce que je t'aime bien toi, et que je ne les aime pas eux » (à 94 minute).

Si la figure d'un résistant américain opportuniste peut gêner dans le paysage des films de résistance, le portrait des résistants français que dresse *Le Port de l'angoisse* n'aide pas non plus. Hormis Gérard « Frenchy », le résistant magouilleur « ridicule » qu'interprète le « sous-employé » Marcel Dalio, les personnages de Paul de Bursac et de sa femme Hélène ne sont pas mis en valeur, bien au contraire. Paul de Bursac, malgré son statut prestigieux de chef important de la Résistance française, se fait blesser lors de sa première apparition à l'écran, aux alentours de la moitié du film. Lui (comme sa femme) se croit mourant, alors qu'il n'est touché que par une « balle perdue » à l'épaule, et passe le reste du film alité, loin de l'image que l'on a d'un chef de groupe. Aussi, quand Morgan tente de soigner un de Bursac inconscient, sa femme se montre hostile au fait que leur sauveur s'en occupe. Reconnaisant au final qu'Harry est le plus apte à sauver son mari, elle ne supporte pas la vision de l'opération et s'évanouit à la vue du sang – contrairement à Marie. Plus tard, de Bursac confesse à Harry ses sentiments vis-à-vis de lui-même et de son combat :

Harry – Pourquoi êtes-vous venu ici [...] ?

De Bursac – Vous avez entendu parler de Pierre Villemars ?

Harry – Pierre Villemars... Oui, un type bien. Vichy l'a eu, il est mort.

De Bursac – Non, non. Il est à l'île du Diable. On m'a envoyé pour l'en sortir. Les gens persécutés ont foi en lui et le suivront.

Harry – Hum... Comment le sortirez-vous ?

De Bursac (souriant) – Vous n'avez guère d'estime pour moi, capitaine Morgan. Vous êtes surpris qu'on m'ait désigné pour cette mission. Moi aussi. Comme vous le savez... je ne suis pas un homme brave. J'ai toujours peur. J'aimerais être comme vous. Face au danger, vous ne

pensez qu'à l'action ! Le mot « échec » n'existe pas pour vous, alors que moi... je me dis toujours « et si j'échoue ? » Alors j'ai peur.

Cette figure de chef de la Résistance détonne : il est diminué physiquement, inopérant depuis le début du film, peu sûr de lui et clame haut et fort son manque de bravoure, de courage et d'estime de soi. Et jamais Harry ne le contredit, comme s'il n'en pensait pas moins. Lorsqu'il lui demande comment de Bursac s'y prendra pour la suite de la mission, le Français répond :

De Bursac – Nous trouverons un moyen. Ça peut rater. Si c'est le cas, et que je reste en vie, je passerai ma mission à un autre, plus fort, qui n'échouera pas. Parce qu'il y a toujours quelqu'un d'autre. C'est l'erreur que commettent les Allemands avec ceux qu'ils essaient de détruire. Il y a toujours quelqu'un d'autre.

On peut apprécier cette dernière réplique comme un rattrapage consensuel au sujet la Résistance en Europe. Elle peut rappeler par certains aspects les propos tenus dans le vieux chef SS à la fin de *Rome, ville ouverte* mais s'avère la seule vision positive du combat des Français libres dans le film. Un film qui, au final, montre un tout autre visage de la France – même s'il s'agit de celle d'Outre-mer : un pays où les chefs ne sont pas aussi braves que des militaires américains à la retraite – et tout particulièrement un, à l'aise dans son rôle de pêcheur opportuniste, plus intéressé par son histoire d'amour, qui est le véritable sujet du film. Mais surtout, un pays où les résistants ne sont pas présents ou peu nombreux, laissant de cette façon une large place à ces autres français, les vichystes et autres collaborateurs, si peu présents voire complètement inexistantes dans les autres films de Résistance (qu'ils aient du succès ou non). On remarquera en plus qu'ici les figures collaborateurs françaises sont représentées par des fonctionnaires officiels de l'État – un commissaire, un lieutenant de police ou des membres de la Sûreté Nationale, ainsi que vraisemblablement certains clients de l'hôtel. Ce qui laisse sous-entendre une collaboration autant individuelle qu'étatique – chose cette fois-ci complètement absente de la majorité des autres films, qu'ils concernent les victimes résistantes ou n'importe quelle autre sous-catégorie.

Une vision uniformisée

Si on ne peut jamais être certain des raisons d'un échec au box-office, on peut fortement parier sur le fait que cette vision si condescendante de la résistante française du *Port de l'angoisse* a dû jouer sur sa mauvaise réception, tant elle s'éloigne de l'image qui ressort des nombreux succès du genre. Car s'il y a bien un sous-corpus où les victimes représentées dans les films à succès se ressemblent toutes, c'est dans celui des films de Résistance. Ce qui ressort

des résistants dans *Le Père tranquille* ou *La Bataille du rail* est facilement identifiable dans l'intégralité des autres productions françaises, où la Résistance est systématiquement dirigée et menée par des hommes (blancs) d'un certain âge et/ou doués d'une indéniable expérience – exactement comme dans les films de guerre militaire. Et c'est la même vision stéréotypée qui ressort des succès étrangers, dont *Rome, ville ouverte* n'est qu'un vague aperçu. Là où certains films de guerre militaires osaient s'éloigner avec succès des limites du genre, comme *L'Odyssée du docteur Wassell*, les succès sur le résistants s'obstinent dans cette vision étriquée et si discordante de la véritable histoire de la Résistance européenne. Les alternatives que l'on peut observer quant aux victimes résistantes sont extrêmement rares³³⁷. Mais elles ne servent au final qu'à justifier les conventions que le genre s'impose. Quand les protagonistes ne sont pas les chefs, les pères ou les hommes virils, c'est qu'ils vont être amenés à le devenir le long de leurs aventures. Dans la grande majorité des cas, la Résistance devient de cette façon une école de la vie – comme pour Pierre dans *Le Père tranquille* ; pour le jeune résistant qui « en aura appris des choses » aux côtés de ses aînés des FFI dans *La Bataille du rail* (à 55 minutes) ; ou encore pour le petit Marcello et ses amis, sur qui se clôt le film de Rossellini, dans un plan large les montrant dominant la capitale dans *Rome, ville ouverte*.

Dans de nombreux films, notamment français, on va ainsi voir une nation unie, où le « tous résistants » est de rigueur. Par exemple, dans *Le Grand rendez-vous* ou dans *Nuits d'alerte*, qui épousent tous les deux la vision masculiniste et patriarcale de la Résistance, on peut apprécier deux scènes extrêmement semblables. Dans le premier, à 70 minutes, on suit un groupe de figurants-résistants menés par une des têtes d'affiche du film. Deux hommes d'une quarantaine d'années, que l'on n'a jamais vus auparavant et qu'on ne reverra jamais dans la suite du film, sont surpris de se retrouver ensemble en mission. Quand le premier reproche au second de ne pas lui avoir dit qu'il était « dans le coup », le second le renvoie la question, arguant qu'ils prennent quand « même l'apéro [ensemble] tous les soirs » sans qu'il ne « l'ouvre » au sujet de son engagement dans les rangs de la Résistance. Dans *Nuits d'alerte*, un personnage secondaire d'une cinquantaine d'année, jusque-là quasiment absent du récit et avec une importance narrative nulle, avoue être « de la Résistance » à 88 minutes du film. Si le public et les autres personnages l'ignoraient, c'est uniquement, dit-il, parce qu'il n'est « pas bavard. » Il en est ainsi dans une grande partie des succès – et beaucoup d'échec. Il en va de même avec la misogynie des films, si palpable dans les plus gros succès mais toujours terriblement présente

³³⁷ Elles sont bien plus visibles dans ces autres films de résistance non-armée qui concernent beaucoup de films sur les civils occupés (voir Partie III – 1. Les civils occupés).

dans la majorité du sous-corpus. Si le vieil homme de *Nuits d'alerte* part en mission alors que les Allemands le recherchent, c'est surtout parce qu'il refuse de laisser agir Hélène (Hélène Perdrière), l'héroïne et tête d'affiche du film, pour la simple (mais pas si bonne) raison qu'il n'a « pas l'habitude de laisser faire [son] travail par une femme » et qu'il a « l'habitude de [le faire] seul » (à 87 minutes). Si au final, c'est bien Hélène qui sauve Pierre son amant résistant (Roger Pigaut) en se sacrifiant, c'est uniquement par un concours de circonstance malheureux. Pire que d'oublier le rôle des femmes dans la Résistance, ces films mettent en doute l'intégrité de celles-ci ou semble accuser leur dévouement faillible à la cause. Bien que ce soit Hélène Perdrière qui tienne le haut de l'affiche de *Nuits d'alerte*, c'est bien son camarade de jeu Roger Pigaut qui mène la danse dans le déroulement de l'histoire. C'est lui qui, dès le début du film, la met dans la confiance de sa clandestinité, qui cache au groupe ses relations avec un collaborateur, qui la pousse à entrer dans la lutte et qui la protège. Hélène, elle, se contente dans la quasi-totalité du film de penser tout haut qu'elle « n'est pas un héros » et de douter de sa légitimité à la cause. Dans *Mission spéciale*, autre énorme succès français sur la Résistance, le personnage interprété par la tête d'affiche Jany Holt s'avère très vite ne pas être la gentille infirmière de la Croix-Rouge dévouée à ses Français blessés qu'elle paraît, mais bien une redoutable espionne allemande sadique, manipulatrice, sans scrupule : une véritable « garce » dont est si friand le cinéma de genre de l'époque³³⁸. D'autres films peuvent montrer des femmes actives dans la lutte armée. Mais la plupart du temps elles servent surtout à montrer une romance. Même la résistante française Odette dans le succès du film britannique éponyme voit son histoire se conclure sur son mariage avec son espion anglais. Quand la femme résistante n'est pas la caution à une romance, elle est alors inefficace, voire involontairement dangereuse. Dans *Le Grand rendez-vous*, on peut par exemple voir Cora (Paula Déhelly) et Colette (Véra Norman), toutes les deux actives dans la lutte. Cependant, c'est par leur intermédiaire qu'arrive à s'infiltrer Forrestier, le français à la solde des nazis. Tout comme dans *Un ami viendra ce soir*, où c'est dû à la faiblesse de cœur d'Hélène Asselin (interprétée par Madeleine Sologne, la tête d'affiche du film) que l'espion ennemi arrive à infiltrer la maison de repos où se cachent les résistants. Les trois résistantes ne font certes pas rien de mal, mais c'est bien par elles que s'installe la gangrène, à cause de leurs faiblesses, leur émotivité ou leur sensibilité.

³³⁸ On relèvera que Jany Holt, habituée à la Libération à jouer ce genre de personnage négatif, était pourtant pendant la guerre – contrairement à beaucoup de ses camarades de jeu – une membre active de la Résistance, notamment au sein du réseau *Mithridate* et qu'elle obtiendra pour cela la Croix de guerre...

Au final, cette vision uniformisée de la Résistance armée n'offre que peu de variations. Et quand certains films s'y tentent, c'est toujours sans succès. Tous répondent alors aux trois apanages d'une Europe en résistance au cinéma :

- celle d'une Résistance mythologique, où tout le monde a résisté, et si peu ont collaboré,
- celle d'une Résistance hiérarchisée en fonction de l'échelle socio-professionnelle et familiale, où les aînés et les anciens ont l'autorité sur les plus jeunes,
- celle enfin d'une Résistance exclusivement masculine, dans un autre schéma de dominant/dominé(e).

Cette vision établit – si ce n'est impose – une image biaisée du résistant victime combattante de la guerre, tout en étant bien moins regardant sur la vérité historique ou une certaine crédibilité – qu'on a pu, paradoxalement, reprocher à de nombreux films sur les militaires hors du front. Mais cette image cinématographique concorde avec ce qui ressort de des discours politiques de l'époque. C'est la base-même de ce « résistancialisme » défini par Henry Rousso, c'est-à-dire de cette vision gaullienne de l'Occupation et son envie de « construire une mémoire nationale unitaire³³⁹ » au sujet de la Résistance :

À la Libération, [...] le général de Gaulle a posé les deux principales pierres de touche : l'évacuation de Vichy et la légitimation de la Résistance, image abstraite, vidée de sa multiplicité historique, dont il dépossède les Résistants au profit de la nation toute entière³⁴⁰.

Ces films et l'accueil qu'en font la presse et le public résonnent alors avec l'ambiance de la cohabitation politique qui a lieu en France entre 1945 et 1947. Alors, la disparition des succès jusqu'en 1950, qu'accompagne l'arrêt soudain dans la production (entre autres, française) des films de Résistance en 1946-1947, peut être mis en parallèle avec l'exclusion des groupes communistes – si proches des anciens groupes de résistances – du gouvernement et de l'anticommunisme qui sévit alors un peu partout en Europe³⁴¹. Et c'est alors que les groupes de résistants sont remplacés au cinéma par ces espions et ces autres combattants, beaucoup plus isolés.

³³⁹ Henry Rousso, *Op. cit.*, p.39.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

³⁴¹ Voir Henry Rousso, *Op. cit.*, « La guerre franco-française », p. 42-48.

4. Les espions et autres combattants

Ce dernier corpus concernant les espions peut être considéré comme une variation des films sur les résistants, de la même façon que les films sur les militaires hors du front peuvent être vus comme une alternative à ceux abordant les militaires au front. Il faut néanmoins l'envisager en premier lieu comme un groupe de films plus variés et moins homogènes que les trois premières catégories de combattants. Les victimes représentées dans ces films sont considérées comme combattantes parce qu'elles prennent une dimension armée aux combats de la Seconde Guerre mondiale, sans coïncider pour autant avec les descriptions déjà données d'un militaire (au combat ou à l'arrière) au sein d'une armée, ou d'un résistant intégré dans une hiérarchie de l'ombre. Si on peut voir ces figures combattantes à l'action – et ce, sur de nombreux fronts ou derrière les lignes, avant, pendant ou après la guerre – on ne pourra pas véritablement définir une sorte d'espion ou une sorte d'infiltré de façon aussi précise qu'on a pu le faire concernant les militaires et les résistants. Ces derniers films sur les combattants regroupent les dernières victimes indéniablement combattantes, sans pour autant être ni des militaires, ni des résistants. Comme il a été dit, ces espions ou ces infiltrés sont montrés dans ces films comme isolés, sans réelle organisation de groupe ou sans hiérarchie visible à l'écran. Pourtant, si ces espions et assimilés ne peuvent pas être associés de façon aussi cohérente entre eux que peuvent l'être les autres combattants, cela n'empêche pas de les regrouper pour en analyser les représentations. Entre autres, justement, parce qu'ils correspondent à un arrêt soudain des représentations de la Résistance sur les écrans français.

Ce sont 49 films qui abordent entre octobre 1944 et fin 1950 la thématique des espions, infiltrés et autres combattants assimilables. Si la hausse des films sur les militaires hors du front à partir de 1947 correspond à une légère baisse des productions sur les militaires au front, le nombre de films d'espionnage explose à partir de cette même année 1947, quand celui des films de résistance baisse. Entre 1944 et 1946, seuls 6 films d'espionnage sortent sur les écrans. Ce sont donc 43 films qui sont distribués passée 1947, au moment où les résistants disparaissent des écrans. Par contre, si leurs sorties se font majoritairement entre 1947 et 1949 – il n'y a que 4 films d'espionnage ayant pour cadre la Seconde Guerre mondiale qui sortent en 1950, et il n'y en aura plus que 2 en 1951 – leurs années de production sont bien mieux réparties. Sur les 49 films, 28 sont produits durant le conflit, entre 1939 et 1944 (soit 57 %), et 21 après la fin de celui-ci, entre 1945 et 1950 (soit 43 %).

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdE	1	3	2	13	14	12	4	49
Pourcentage sur la production de FdE	2%	6%	4%	26,5%	29%	24,5%	8%	100%

Là encore apparaît une particularité intéressante : la grande majorité de ces films réalisés après la Libération le sont entre 1945 et 1947, et très peu sont mis en chantier après 1948 – c'est-à-dire au moment où ces films sortent en France. Il existe ainsi un contraste entre le grand nombre de sorties françaises entre 1947 et 1950 et le peu de tournages ces mêmes années. La principale explication se trouve dans la nationalité de ces productions, qui montrent encore une fois la grande différence entre ces films d'espionnage et les films de résistance. Tandis que la grande majorité de ces films de résistance provient de pays anciennement occupés (près de 80 % de la production), les films d'espionnage sont à trois exceptions près tous des productions anglo-américaines. Si la France propose 10 films sur la Résistance, elle ne propose que 2 films d'espionnage : *Les Requins de Gibraltar* (Émile-Edwin Reinert, 1947, FR) et *Mission à Tanger* (André Hunebelle, 1949, FR). C'est le même constat du côté de la Russie, où face aux 9 productions résistantes on ne trouve qu'un film d'espionnage : *Alerte à la Gestapo* (Poyedinok, Vladimir Legotchin, 1947, URSS). Sinon, il n'y a aucune production italienne ou d'autre nationalité. Les films d'espionnage sont donc à plus de 95 % issus des pays non-occupés durant la guerre, ceux-là mêmes qui ne proposent que très peu de films de résistance. Les États-Unis d'abord, avec 37 films. Si ces films représentent les trois quarts de la production des films d'espionnage – donnant alors à ce sous-corpus une teinte très américaine – ces films constituent aussi 24 % de la production étasunienne, faisant des films d'espionnage une de ses catégories favorites, dans la même proportion que les films sur les militaires à la guerre (25 % de la production américaine) ou sur les militaires hors du front (24,5 %) ³⁴². Ces films hollywoodiens sont distribués durant toute la période, sortant en France dès 1944 et jusqu'à 1950, et sont réalisés autant durant le conflit qu'après la Libération. Le Royaume-Uni, autre pays libre avare en productions résistantes, propose bien moins de films, mais dans une proportion semblable. Les 9 films d'espionnage britanniques représentent près du quart de la production de ce pays (24 %) ³⁴³. Le fait que les pays anciennement occupés privilégient les films de résistance alors

³⁴² On notera que les militaires à la guerre, ceux hors du front et les espions représentent alors plus de 75 % des illustrations dans la production américaine, ne laissant alors que très peu de place pour les 7 autres catégories de victimes.

³⁴³ C'est la deuxième catégorie la plus représentée dans la production britannique, derrière les militaires hors du front (15 films sur 34 films, soit 37 %) et devant une autre catégorie combattante, les militaires à la guerre (7 films, soit 17 %).

que les pays libres préfèrent les films d'espionnage peut sembler logique. Mais cette observation reste à relever quand on regarde les dates de sorties de ces différents films sur les écrans français. Ces histoires d'espions étrangers abordent la Seconde Guerre mondiale sous un angle assez éloigné pour le public français qui peut avoir du mal à s'identifier – l'espionnage français durant l'Occupation n'est pas le sujet le plus parlant. Lorsqu'ils paraissent sur les écrans, on peut les voir comme une conséquence à la disparition de ces autres films de Résistance. Dans une analyse plus large, ces figures d'espions et d'infiltrés viendraient remplacer les figures typiques de résistant à l'époque où, politiquement, le résistancialisme gaullien analysé par Henri Rousso et l'anticommunisme renaissant font des figures de résistants des personnages fictionnels peu fédérateurs voire indésirables. L'espion et l'infiltré, figures plus solitaires, sont alors plus en adéquation avec l'ambiance politique du moment, permettant involontairement de passer sous silence – voire de discréditer – le passé résistant dont se prévalent les nombreux groupes communistes issus de ces armées de l'ombre. Sous un certain angle, ces héros isolés mais tout aussi efficaces sur le terrain peuvent être vu sans conviction politique exploitable sur la scène publique.

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	49 films (soit 23% des I-C)		16% des 302 films sur la 2GM
FR	2 films	soit 4% des FdE	5% des 38 films FR sur la 2GM
US	37 films	soit 75,5% des FdE	24% des 155 films US sur la 2GM
RU	9 films	soit 18,5% des FdE	22% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 2% des FdE	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	0 film	soit 0% des FdE	0% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des FdE	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

L'éviction des figures de résistants armés au cinéma s'accompagne de l'éviction de ce sous-genre cinématographique. Si le film de Résistance empruntait au film de guerre, entre autres dans son souci d'illustrer la hiérarchie de ces armées de l'ombre, les films sur les espions et les infiltrés s'en éloignent, délaissant le genre guerrier au profit d'autres genres qui se prêtent peut-être moins à l'illustration de la Seconde Guerre mondiale au premier abord mais permettent une plus grande liberté de ton. Aussi, la grande majorité de ces 49 films se déroulent pendant la guerre (c'est le cas de 40 films, soit plus de 80 %). Mais d'autres peuvent se situer avant-guerre (5 films) ou après la Libération (4 films) – ce qui n'était pas possible dans les films de résistance. La majorité de tous ces films correspondent à la forme du film d'espionnage, du film noir ou policier – voire, dans quelques cas, à l'exotisme du film d'aventure. Dans tous les cas : des films où l'on peut apprécier un personnage isolé mais qualifié, aux prises avec un ou plusieurs ennemis, souvent tout aussi efficace que lui. Toutefois, ces figures d'espions ou

d'infiltrés s'insèrent aussi très bien dans des genres plus originaux, comme la romance – avec par exemple une histoire d'amour entre un espion et une civile non combattante – ou la comédie – où serait tourné en dérision l'ennemi, autant grâce aux exploits du combattant qu'à ses bons mots. On peut aussi penser à la quasi-totalité de ces films qu'on appellera « anti-nazi », un nouveau genre à part entière porté notamment par Fritz Lang, émigré aux États-Unis depuis la deuxième moitié des années 1930. Dans tous se déploie une multitude de personnages aux rôles différents – loin de ceux qu'imposent le film de guerre et, dans une moindre mesure, le film de résistance. On retrouve évidemment à l'écran la figure de l'espion ou de l'agent secret, qu'il soit américain ou britannique, mais aussi russe dans *Alerte à la Gestapo*, ou même chinois dans *G-Men contre Dragon Noir* (*G-Men versus the Black Dragon*, William Witney, 1943, USA). Ils peuvent aussi faire partie des forces officielles, comme le militaire infiltré en Lybie dans *Les Cinq Secrets du désert* (*Five Graves to Cairo*, Billy Wilder, 1943, USA), le policier de Scotland Yard de *La Couleur qui tue* (*Green to Danger*, Sydney Gilliat, 1946, RU) ou le membre de la police montée canadienne de *Du sang sur la neige* (*Northern Pursuit*, Raoul Walsh, 1943, USA). La figure du journaliste ou investigateur est aussi une récurrence de ces films, à 7 ou 8 occasions, mais particulièrement dans *Lune de miel mouvementée* (*Once Upon a Honeymoon*, Leo McCarey, 1942, USA) ou *Mission à Tanger*. Il y a aussi toute une série de personnages plus originaux. Dans *Un Américain pur-sang* (*Joe Smith, American*, Richard Thorpe, 1942, USA), c'est un employé d'une usine d'aviation, alors que dans *Voyage au pays de la peur* (*Journey Into Fear*, Norman Foster, 1943, USA) on a affaire à un ingénieur naval ; dans *Le Troisième Homme* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949, RU), le personnage principal est un écrivain de seconde zone perdu dans Vienne, et dans *Les Yeux dans les ténèbres* (*Eyes in the Night*, Fred Zinnemann, 1942, USA), on suit un détective privé aveugle, accompagné de... son chien ! Ce ne sont même pas les plus insolites : on peut aussi suivre les aventures de savants dans *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948, USA), d'un directeur d'hôtel dans *Une nuit à Casablanca* (*A Night in Casablanca*, Archie Mayo, 1946, USA), d'une danseuse dans *Judy, espionne improvisée* (*Joan of Ozark*, Joseph Stanley, 1942, USA), d'un bonimenteur de foire dans *Trahison japonaise* (*Betrayal from the East*, William A. Berke, 1945, USA), de deux chasseurs de fauves dans *Le Mystère de la jungle* (*Tinger Fangs*, Sam Newfield, 1943, USA) ou *Chasse à l'homme* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941, USA), ou même du petit-fils de l'Homme invisible dans *L'Agent invisible contre la Gestapo* (*Invisible Agent*, Edwin L. Marin, 1942, USA).

Quel que soit le genre choisi par le film, toutes ces productions, de la plus sérieuse à la plus farfelue, sont à voir comme des œuvres de propagande – y compris celles réalisées après la Libération, alors que se trame la Guerre froide. Malgré leurs différences, quels que soient leurs protagonistes, leur style, le moment de la diégèse ou l'année de production, tous ces films rentrent pourtant dans les deux mêmes schémas narratifs, dans des proportions comparables :

- Dans un premier cas, l'espion est un agent plus ou moins officiel, dans un pays occupé ou anciennement occupé, affrontant des membres d'une hiérarchie ennemie (qu'elle soit issue du III^e Reich, du Japon, ou dans de rares cas, de la collaboration ou d'une organisation criminelle qui profite de la guerre)
- Dans le second cas, le protagoniste est un citoyen qui tente dans un pays libre ou libéré de déjouer les malversations et les manigances d'espions ennemis infiltrés pour servir la cause de l'Axe.

Dans ces deux options, que l'action se déroule avant, pendant ou après la guerre, le personnage principal est aux prises avec une machination qui le dépasse d'abord, que ce soit en nombre, en taille ou en puissance. Grâce à son ingéniosité, son intelligence, son courage et sa persévérance, il va mettre à mal et finir par annihiler la menace, tenant souvent un discours sur la victoire et les motivations qui l'animent, dans le pur style du film de propagande. C'est le cas dans de nombreux films réalisés aux États-Unis pendant la guerre, pour prôner l'engagement du pays dans le conflit mondial. Cependant, ces discours se font entendre un peu trop tard sur les écrans français. Là où les films de résistance véhiculaient l'idée que toute la France avait été résistante et combattante, ces figures solitaires intelligentes et débrouillardes n'ont pas le même succès. On peut voir ces films sur les espions et assimilés comme l'antithèse des films sur les résistants, en comparant l'accueil que leur réserve le public français. La moitié des films de Résistance sont des succès dépassant le million d'entrées, mais moins de 33 % des films d'espionnage dépassent cette barre symbolique, et la moitié sont en dessous des 500.000 entrées. Les deux productions françaises ont un certain succès, avec 2,2 millions d'entrées pour *Mission à Tanger* et 2,3 millions pour *Les Requins de Gibraltar*. Mais les productions anglo-américaines ont bien moins d'écho. Surtout, dans tous les cas, les plus gros succès n'atteignent pas ceux qu'ont pu atteindre les films sur les militaires ou les résistants qu'ils soient français

ou étrangers – à l’exception du *Troisième Homme*, qui est avec ces 5,7 millions d’entrées le troisième film au box-office de 1949³⁴⁴ et un des plus gros succès britanniques de l’époque.

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	1	24	8	10	6	49
Pourcentage	2%	49%	16,5%	20,5%	12%	100%

Comme dans d’autres groupes de films, ce ne sont pourtant pas les têtes d’affiche prestigieuses qui manquent, dans des films où se côtoient autant de grandes stars féminines et masculines que d’autres vedettes populaires³⁴⁵. On pourrait croire que *Le Troisième Homme* doit sa popularité à Joseph Cotten et surtout à Orson Welles, dont les prestations ont souvent été longuement commentées, que ce soit par les critiques professionnels ou dans les courriers des lecteurs. Pourtant, ces deux comédiens sont aussi à l’affiche de *Voyage au pays de la peur*, qui sort à peine un an avant le film de Carol Reed mais sans aucun succès. Orson Welles, en tête d’affiche et derrière la caméra pour *Le Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946, USA) n’arrive pas à dépasser le million d’entrées – bien que les lecteurs cinéphiles d’un magazine comme *Cinémonde* relèvent déjà son talent de metteur en scène³⁴⁶. Si les rares réussites populaires des films d’espionnage sont portées par des vedettes populaires, comme Gary Cooper pour *Cape et poignard* (*Cloak and Dagger*, Fritz Lang, 1946, USA, 2,1 millions d’entrées), Anne Baxter pour *Les Cinq Secrets du désert* (3,3 millions), les Marx Brothers pour *Une nuit à Casablanca* (1,8 million) ou encore Cary Grant et Ingrid Bergman pour *Les Enchaînés* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946, USA, 3,6 millions d’entrées), d’autres films sont des échecs malgré leurs têtes d’affiche. Le même Cary Grant ne dépasse pas les 500.000 entrées dans *Lune de miel mouvementée*, malgré la présence de Leo McCarey derrière la caméra et la compagnie de Ginger Rogers qui délaisse un moment Fred Astaire. Humphrey Bogart, Errol Flynn, Spencer Tracy, James Cagney, Walter Pidgeon, Paulette Goddard, Donna Reed ou James Stewart, qui connaissent tous un certain succès à l’époque, font un flop lorsqu’ils tentent de jouer les espions.

³⁴⁴ Derrière *Jeanne d’Arc* (*Joan of Arc*, Victor Flemming, 1948, US, 7,0 millions d’entrées) et *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949, FR, 6,6 millions d’entrées)

³⁴⁵ Ici aussi, comme pour les militaires hors du front et les Résistants, les personnages féminins ont une place un peu plus importante dans ces films d’espionnage. Sur les 167 têtes d’affiches des 49 films, il y en a 114 masculines (soit 68 %) pour 53 féminines (soit 32 %).

³⁴⁶ Entre autres, voir « Potinons » dans les *Cinémonde* numéro 810 (13 février 1950), numéro 816 (27 mars 1950) ou encore numéro 825 (29 avril 1950).

Mission à Tanger

Les deux productions françaises, *Mission à Tanger* et *Les Requins de Gibraltar*, dépassent les 2 millions d'entrées. On pourrait tout aussi bien se pencher sur l'un ou sur l'autre. Mais il faut d'abord remarquer qu'ils sont les seuls films de ce genre, faisant du film d'espionnage la catégorie la moins représentée pour le cinéma français. Dans ces films français, contrairement à de nombreux films américains ou anglais, l'espionnage se rapproche du film de résistance. Dans *Les Requins de Gibraltar*, un espion à la solde des Allemands (Louis Salou) soudoie Stella, une Française alcoolique (Annie Ducaux, la tête d'affiche), pour qu'elle dérobe des plans à l'amirauté anglaise en 1938. Mais le charme et l'ingéniosité d'un agent du contre-espionnage français (Jacques Berthier) contrecarrent ses plans, et finit par abattre l'espion pendant que Stella retourne à sa débauche alcoolique. Dans *Mission à Tanger*, le héros est Georges Masse (Raymond Rouleau), un journaliste amateur de whisky et coureur de jupons qui, en 1942, refuse d'abord de rentrer dans la résistance avant d'y prendre part pour venger son ami assassiné par les Allemands. Dans les deux cas, on a bien affaire à des figures uniques et isolées, bien qu'accompagnées par des seconds couteaux – plus ou moins efficaces – comme Stella dans *Les Requins de Gibraltar* ou le photographe P'tit Louis (Bernard Lajarrige) dans *Mission à Tanger*. Cependant, si ces deux films sont surtout focalisés sur les deux figures d'espions, ils laissent sous-entendre une organisation plus vaste, que ce soit le contre-espionnage français d'avant-guerre ou la Résistance française durant la guerre, quand on apprend à demi-mot que George Masse pourrait être l'agent secret « Le Connétable », son chef et tête pensante. Dans une certaine mesure, *Les Requins de Gibraltar* mais surtout *Mission à Tanger* pourraient se rattacher au film de résistance. Malgré le fait que *Les Requins de Gibraltar* a un petit peu plus de succès que *Mission à Tanger* – sans doute parce qu'il sort en 1947, la grande année des films de résistance français –, on préférera s'arrêter sur *Mission à Tanger* car ce dernier, le seul accessible en vidéo, a aussi laissé une plus grande trace de sa réception en 1949. Il permet de mieux comprendre à quoi correspond l'abandon des films de résistance après 1947.

Dans *Mission à Tanger*, on suit donc Georges Masse, un journaliste désinvolte et aguicheur. Alors que les troupes allemandes au Maroc terrorisent la population et empêchent les actions de la résistance locale, le journaliste rentre d'un voyage professionnel. Son collègue et ami Pelletier, journaliste au sein de la même rédaction mais engagé à un haut niveau dans de la Résistance, lui demande son aide pour livrer aux Britanniques d'importants documents utiles au Débarquement allié en Afrique du Nord. Masse refuse catégoriquement, sous prétexte que

« la guerre est une histoire à régler entre militaires » et qu'elle ne « concerne que les militaires » (à 18 minutes). Il préfère lire son courrier parfumé et s'amuser au Morocco, un des endroits huppés de Tanger où se côtoient résistants, collaborateurs, nazis et généraux espagnols³⁴⁷. Il y retrouve Barbara (Mila Parély), une ancienne conquête dont il apprend qu'elle fait aussi partie de la Résistance. Il rencontre aussi Lili (Gaby Silvia), une nouvelle danseuse qu'il tente de séduire. De leur côté, Pelletier, Barbara et un autre journaliste résistant nommé Veaudoit (André Valmy), tentent une énième fois de transmettre les papiers, mais Pelletier est assassiné par des Allemands mis au courant de l'opération. En apprenant la mort de son ami, Masse accepte la mission, mais uniquement pour « régler ses comptes » (à 37 minutes). Plus efficace qu'aucun autre, il découvre facilement que Veaudoit, l'agent 13, est un collaborateur à la solde des nazis, et le fait tuer par ses propres alliés allemands tout en réussissant ce que personne n'avait réussi avant lui : livrer les documents aux Anglais. Une nuit suivante, alors qu'il vient de prévenir qu'il ne prendrait plus part aux actions de résistance, il est enlevé par deux espions allemands et amené à Von Kloster (Jo Dest³⁴⁸), le chef des agents allemands. Ce dernier lui propose de travailler pour les Allemands, ce que feint d'accepter Masse – au point de faire croire à sa trahison aux autres résistants français. Grâce à son photographe et confident P'tit Louis (Bernard Lajarrige), Masse comprend aussi le double jeu de Lili : prise dans un chantage affectif, elle était en réalité une proche de Von Kloster, qu'elle renseignait contre son gré. Après s'en être repentie auprès du journaliste dont elle a fini par tomber amoureuse, elle est assassinée par les hommes de Von Kloster. Masse, P'tit Louis et les autres résistants réussissent toutefois à piéger le chef allemand et ses hommes et les mettent hors d'état de nuire dans une dernière fusillade. C'est à cette occasion que George Masse, dans un dernier bon mot, sème le doute auprès des résistants et de Barbara : il laisse sous-entendre que depuis le début, il n'est autre que Le Connétable, l'agent à la tête de tout le réseau de résistance³⁴⁹. Son personnage de charmeur amateur de femmes et d'alcool n'était que la plus habile des couvertures pour déjouer les plans nazis.

³⁴⁷ On notera l'absence totale de Marocains dans tout le film, qui se déroule intégralement dans ce pays...

³⁴⁸ Jo Dest est un habitué (avec Howard Vernon) des rôles de nazis dans le cinéma français d'après-guerre. C'est lui qui joue par exemple l'antagoniste dans *Le Père tranquille*, et on a pu aussi le voir dans *Le Bataillon du ciel*, *Le Bal des pompiers*, *Jéricho*, *Un ami viendra ce soir*, *Les Maudits*, *Retour à la vie* ou encore *Les Requins de Gibraltar*.

³⁴⁹ Si le film peut laisser planer le doute quant au fait que George Masse puisse être l'agent secret Connétable, dans le scénario envoyé au Crédit National en 1948, cette identité secrète est explicite. On peut y lire « Georges, qui se révèle être "Connétable" en personne rejoint Londres par avion, avec Barbara qu'il n'a jamais cessé d'aimer » (p. 1).

Le film est mis en scène en 1949 – c'est-à-dire près de deux ans après l'arrêt des tournages des films sur la Résistance. Son réalisateur, André Hunebelle, est un proche d'Alexandre Esway, réalisateur du film à succès *Le Bataillon du ciel* dans lequel on retrouve en partie les mêmes comédiens. C'est aussi le premier scénario que signe le jeune Michel Audiard, qui avait été après la Libération critique de cinéma à l'hebdomadaire illustré *Cinévie* sous le pseudonyme de Jacques Potier³⁵⁰. En tête d'affiche, dans le rôle du journaliste Georges Masse, on trouve Raymond Rouleau qui est une vedette importante de l'époque comme durant l'Occupation. Le trio que forment Hunebelle, Audiard et Rouleau, fort du succès de *Mission à Tanger*, tournera pas la suite deux autres comédies d'espionnage mettant en scène Georges Masse : *Méfiez-vous des blondes* (1950) et *Massacre en dentelles* (1952).

Dans son ouvrage *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Thomas Pillard s'arrête longuement sur cette trilogie, et particulièrement sur le rapport qu'entretient *Mission à Tanger* avec l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Une des questions qui intrigue le plus Pillard est justement la caractérisation du genre du film. S'il relève dans les dossiers d'archives du Crédit National que le projet « a été présenté en tant que "film d'espionnage" (rapport du 23 novembre 1948) », il insiste sur le fait que *Mission à Tanger*, comme les deux autres aventures de Georges Masse, fait « écho, par certains aspects, à des comédies françaises produites juste avant la guerre, pour certains, et durant l'Occupation pour la plupart ». De plus, « les qualités de ce personnage (dynamisme, bonne humeur, etc.) proviennent au moins autant de la *persona* de la vedette française³⁵¹ que de l'imagination [du scénariste Michel] Audiard³⁵² ». Même si pour lui *Mission à Tanger* est un film d'espionnage, Pillard le place néanmoins dans la catégorie de la « série noire pour rire », aux côtés de films avec Eddie Constantine ou Fernandel, tout en considérant que le ton humoristique du film relève bien plus du pastiche que de la parodie des polars américains, oscillant « entre l'hommage américanophile au genre noir et la reprise ludique de ses conventions³⁵³ ». Du début à la fin, le scénario joue sur l'ambiguïté du personnage de Georges Masse, et ce trouble est à l'image de la catégorisation même du film. Si les actions résistantes qui s'y déroulent sont présentées avec sérieux, les interventions du héros ne cessent de les tourner en dérision.

³⁵⁰ Voir *Temps Noir*, numéro 20, octobre 2017, p. 295 (entretien avec Franck Lhomeau).

³⁵¹ D'après Thomas Pillard, Raymond Rouleau a une prédilection pour les rôles de « séducteurs en général et de "séducteurs goujats" en particulier » – et ce, depuis les années 1930. Son image de star est « suffisamment forte et ancrée dans la comédie pour influencer sur la tonalité des films » (*Ibid.*, p.124-125).

³⁵² *Ibid.*, p. 117-118.

³⁵³ *Op. cit.*, p. 126.

Le long-métrage s'ouvre sur une voix-off grave, impliquant une certaine crédibilité historique, stipulant par exemple que :

[...] pendant l'année 1942, et surtout durant les semaines qui précédèrent le Débarquement allié en Afrique du Nord, les services secrets de toutes les nations en présence rivalisèrent d'audace. Les documents publiés depuis la fin des hostilités ont permis de reconstituer une des aventures presque incroyables de ceux qui, aux quatre coins de monde, s'étaient voués pour notre cause à ces dangereuses entreprises et dont le courage et le sacrifice ont épargné tant de vies humaines.

La première scène du film est le meurtre d'un résistant français, écrasé en pleine rue par une voiture dans laquelle est embarquée la caméra. Les premiers personnages présentés par la suite sont le résistant Henri Pelletier et son supérieur, le « chef du réseau » Alexandre Segard (interprété respectivement par Christian Bertola et Henri Nassiet³⁵⁴), qui s'inquiètent de l'échec de la mission, dans les bureaux d'un journal. Très vite, le sujet de « l'ami » George Masse arrive dans la conversation et la scène prend un ton différent. Le visage des deux comédiens se détend et les dialogues se font moins graves. L'ambiance tourne à la comédie, jusqu'à l'entrée (théâtrale) de George Masse. Pour Thomas Pillard :

La scène renvoie à la carrière théâtrale de [Raymond] Rouleau, mais elle permet surtout au film d'utiliser sa vedette pour proclamer une identité générique spécifique : à peine sorti de son bureau, Rouleau traverse l'espace avec dynamisme en captant l'attention de son public (et en particulier de son public féminin, en affublant chaque standardiste d'un petit surnom affectueux) [...] Grâce à une performance d'acteur d'à peine une minute, *Mission à Tanger* semble avoir cessé d'être un film d'espionnage pour devenir une comédie typique des films de Rouleau³⁵⁵.

Manifeste dans toutes les scènes avec Raymond Rouleau, ce penchant pour le pastiche et l'humour influe sur le sens du film. Dans *Mission à Tanger*, la Seconde Guerre mondiale, l'espionnage et surtout la résistance sont des sujets légers, pouvant prêter à rire. Comme le relève avec justesse Pillard, le film de Hunebelle s'inspire à sa manière de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, USA, sorti en France le 23 mai 1947), tout en évoquant aussi bien *Le Père tranquille* de Noël-Noël et René Clément (1946) – qui se caractérisait aussi par son humour, même si le comique de Noël-Noël diffère de celui de Rouleau sous la plume d'Audiard. Lors de la révélation finale où l'on apprend que George Masse ne serait autre que l'agent secret Connétable, leur chef à tous, on pense au rôle caché du « pantouflard » Édouard Martin. Encore une fois, un grand chef de la Résistance se dissimule dans un double rôle. Là, un « père tranquille » à qui on reproche son inaction, sa sympathie pour les « Fritz » ou son accommodement à la vie sous l'Occupation. Ici, une vie de dandy faite de whisky et de femmes. George Masse, comme Édouard Martin, joue un double (voire triple) jeu. Il n'est d'abord qu'un

³⁵⁴ Qui jouaient respectivement De Carrizy et Bouvier dans *Le Bataillon du ciel* – avec le même rapport hiérarchique entre eux, le lieutenant et son supérieur.

³⁵⁵ Thomas Pillard, *Op. cit.*, p. 125-126.

journaliste qui refuse de s'engager, laissant la guerre « aux militaires » et que, bien qu'il « n'aime pas les moustaches d'Hitler », il n'est pas question pour lui « d'aller lui couper » (à 18 minutes). Plus tard, il accepte de devenir résistant, en insistant cependant bien qu'il agit uniquement pour venger son ami Pelletier. La mission à peine terminée (et réussie), il clame qu'il a « autre chose à faire » (à 49 minutes). Enfin, il finit même par se faire passer pour un collaborateur lorsqu'il fait mine de s'associer avec Von Kloster, se montrant ici « plus méprisable » qu'on pouvait le penser (à 62 minutes) dans un « jeu bien dangereux » (à 66 minutes). La révélation de sa double identité – journaliste don juan et grand chef de la Résistance – a tout pour stupéfier son entourage. Mais le public peut aussi facilement s'identifier à son personnage qu'il s'était identifié à celui d'Édouard Martin. Raymond Rouleau, sa *persona* et son interprétation font de Georges Masse un héros charismatique à la Bogart, qui annihile tout ce qui pourrait gêner chez lui. Cependant, la principale différence entre George Masse et Édouard Martin réside dans le fait que Martin, bien que camouflé en pantoufflard, est un véritable chef de réseau, qui dirige et donne des ordres à ses hommes depuis sa serre à orchidées. L'humour du *Père Tranquille* découle directement du fait que les spectatrices et les spectateurs du film sont au courant du double jeu d'Édouard Martin, à la différence de son fils, sa femme et des Allemands qui se trompent sur son compte. C'est l'inverse concernant George Masse. C'est lui aussi un chef résistant mais qui, en plus de se moquer des Allemands raille aussi les Français qu'il côtoie dans l'organisation. Surtout, il s'avère être le « chef à tous » au nez et à la barbe de tout le monde, même du public. Sans oublier qu'il n'intervient en définitive dans la Résistance que pour réussir une mission que ses hommes n'arrivent pas à faire depuis le début du film, comme il le fait remarquer lui-même à 48 minutes :

Georges Masse – Ce que j'avais à faire, je l'ai fait, Monsieur Segard ! Et sans vouloir vous être désagréable, je vous ferai remarquer que depuis que vos documents attendent sous enveloppe, c'est bien la première fois qu'ils arrivent à destination !

Toute la relation entre Masse et Segard est de ce ton, le premier passant continuellement son temps à tourner en dérision le sérieux que met le résistant déclaré à entreprendre des missions qu'il ne réussit pas à mener à bien. La révélation même de la double identité de Masse est du même acabit, alors que lui et son ami P'tit Louis se moquent du résistant et de ses hommes – pour finalement prendre en charge toute l'opération et arrêter eux-mêmes les agents allemands (à partir de 82 minutes). *Mission à Tanger* s'engouffre dans la brèche ouverte par le dernier film de résistance de la période qu'est *Le Père Tranquille*, qui faisait déjà de la Résistance un sujet potentiellement comique. Toutefois, le film de Hunebelle le fait avec dérision. Ce qui prête

à rire ici n'est pas les quiproquos qu'entraîne le rôle caché du personnage principal : c'est la Résistance même, montrée comme étant inefficace et tournée en ridicule. Ici, la seule personne que s'avère être George Masse et Le Connétable infiltre sa propre organisation et réussit ce que les résistants en groupe sont incapables de faire. *Mission à Tanger* est à lui seul l'illustration de ce basculement quant aux représentations qui changent durant la période, pointé plus haut. Alors qu'à la Libération on ne voyait qu'une Résistance de groupe organisés et hiérarchisés, elle est très vite remplacée par un unique homme tout aussi efficace³⁵⁶.

La presse de l'époque ne se montre pas fondamentalement réticente à ce changement de direction, mais aucun critique n'est entièrement convaincu par le film. Pour *Libération*, Hunebelle parvient à « renouveler » le genre du film d'espionnage « en dosant l'émotion et l'humour ingénieusement mêlés » dans un film où « on ne s'ennuie jamais³⁵⁷ ». Pour *Le Figaro*, « cela n'est pas très bon » mais « cela n'est pas mauvais non plus », bien que « cependant, un épisode plus adroitement traité que les autres vient, par-ci par-là, donner un début de consistance à l'action » et les « démonstrations humoristiques [de George Masse] produisent de temps en temps une sorte d'entrain³⁵⁸ ». *L'Aube* trouve que l'ambiance du film est « une réussite de M. Hunebelle » bien que « son scénario [soit] moins convaincant » ; mais ce journal est le seul à relever que si « Raymond Rouleau se tire élégamment d'un rôle assez faux », « on nous laisse entendre qu'il pourrait bien être un chef de la Résistance et cela poserait d'autres questions ». Cependant, le journaliste ne se les pose pas, se contentant de finir sa chronique en disant que le film « est excellent en sa forme, pourvu qu'on n'en examine pas trop le fond³⁵⁹ ». Aucun critique ne relève l'aspect manipulateur de ce film dont le héros change trois fois d'identité. Mais surtout, personne ne s'étonne de la façon dont il tourne en dérision les faits et gestes des résistants. *Mission à Tanger* est surtout connu aujourd'hui pour être le premier scénario de Michel Audiard, qui deviendra par la suite un des scénaristes les plus reconnus du cinéma français. Mais il faut attendre 2017 pour que certains se penchent sur son passé collabo qu'il aurait caché. Dans un entretien intitulé « *La vérité sur l'affaire Audiard* », publié cette même année dans la revue spécialisée sur les littératures policières *Temps Noir*³⁶⁰, Franck Lhomeau part des recherches de l'historien Pascal Ory datant des années 1980 en y apportant

³⁵⁶ On peut aussi pousser l'analyse un peu plus loin : Le Connétable, qui « retourne » à Londres à la fin du film, retrouve potentiellement ses supérieurs à lui. Cela laisse sous-entendre ce qu'on ne voit jamais dans les films de résistance français, à savoir l'organisation d'une Résistance qui relève plus du contre-espionnage et dirigée par les Français Libres depuis l'Angleterre.

³⁵⁷ *Libération*, 5 septembre 1949 (article signé « Intérim. »).

³⁵⁸ *Le Figaro*, 12 septembre 1949 (signé « L. C. »).

³⁵⁹ *L'Aube*, 10 septembre 1949 (signé J. M.).

³⁶⁰ *Temps Noir*, *Op. cit.*

de nouveaux éléments sur la participation de Michel Audiard à la presse collaborationniste pendant la guerre³⁶¹. Lhomeau s'appuie sur des analyses faites par Thomas Pillard dans son livre *Le film noir français*³⁶² et réfléchit au discours que le personnage de Georges Masse a dans *Mission à Tanger*. Après avoir rappelé qu'Audiard fait son entrée littéraire sous l'Occupation, d'abord sous nom dans le journal collaborationniste *L'Appel*, puis après-guerre en tant que critique de cinéma sous le nom de Jacques Potier dans *Cinévie*, il remarque que son premier scénario relève autant du récit d'espionnage que du film de résistance, alors que sous la plume de Potier il n'avait cessé de critiquer ces films français :

Question : Ne trouvez-vous pas étrange que Michel Audiard ait choisi précisément ce « sujet » comme scénario de son premier film ? Qu'il fasse l'éloge de la Résistance surprend. Comme me surprend le fait qu'il ait ainsi ajouté son film à la série des films sur la Résistance qu'il a tant critiqués...

Lhomeau : Il n'a pas en effet choisi le thème de la légende noire de l'Épuration [...] mais, au contraire, celui d'un agent des services secrets dont la direction est située à Londres. Si son héros, Georges Masse, qui cache sa véritable identité de Résistant, tient des propos cyniques et prône le désengagement, c'est pour donner le change [...]. Masse déclare aussi que pour risquer sa vie dans la Résistance il faut y croire et qu'il n'y croit pas, refusant d'entrer dans les services secrets parce qu'il met tout le monde « dans le même sac » [...]. Ces propos seront aussi ceux que Michel Audiard tiendra dans les années 1970 sur l'Occupation, la Résistance et la Libération. Dans le film, bien entendu, il faut comprendre que Georges Masse dit le contraire de ce qu'il pense, de ce qu'il est vraiment, un Résistant... Dès lors, avoir choisi ce « sujet » en 1948 n'est pas si surprenant, mais un pied de nez aux films sur la Résistance et une manière de dire ce qu'il pense en faisant croire qu'il pense le contraire de ce qu'il dit...³⁶³

Il ne s'agit pas ici de juger les actions de Michel Audiard durant l'Occupation. Mais l'analyse que fait Lhomeau sur la vision « audiardienne » de *Mission à Tanger* et son rapport à la Résistance (voire au résistancialisme) est assez éclairante. On y apprend qu'il fait ses premiers pas au cinéma en tant que scénariste au moment où disparaissent des écrans les films de résistance, mais qu'il participe surtout aux différentes variations du genre – dont les films d'espionnage comme *Mission à Tanger* font partie³⁶⁴. Que ce soit par son passé dans la presse collabo et antisémite ou simplement à travers le cynisme dont il habille le personnage principal de son premier scénario, Michel Audiard met à mal l'image de la Résistance. Et ce, bien plus

³⁶¹ De cet entretien, plusieurs journaux feront l'écho de ces révélations, étrangement avec plus de bruit qu'il y en aurait eu après celles faites par Pascal Ory à son époque. Notons, entre autres : *Le Nouvel Obs*, « Révélations : la face noire de Michel Audiard », par François Forestier, paru le 11 octobre 2017 sur le site internet du journal (<https://bibliobs.nouvelobs.com/de-l-ecrit-a-l-ecran/20171011.OBS5836/revelations-la-face-noire-de-michel-audiard.html>) ou encore *Les Inrockuptibles*, « Quand Michel Audiard écrivait dans des revues collabos », paru sur le site internet du journal (<https://www.lesinrocks.com/2017/10/news/quand-michel-audiard-ecrivait-dans-des-revues-collabos/>).

³⁶² Franck Lhomeau est par ailleurs le fondateur des Éditions Joseph K., qui éditent *Le film noir français...* de Thomas Pillard et la revue *Temps Noir*.

³⁶³ *Temps Noir*, *Op. cit.*, p. 298.

³⁶⁴ Bien que pour Lhomeau, Audiard naît professionnellement en 1943 (par des écrits antisémites publiés dans *L'Appel* et d'autres journaux collabos).

que Noël-Noël dans *Le Père tranquille*, et dans une direction que l'on peut apprécier aujourd'hui comme diamétralement opposée. Dans le film de Hunebelle, la Résistance n'est plus du fait de toute la population française. Son organisation et sa hiérarchie sont mises à mal. Et la victoire finale est le fait d'un seul homme : Georges Masse. C'est donc une tout autre vision (française) de la Seconde Guerre que *Mission à Tanger* nous offre. S'il ne nie pas la Résistance, il en minimise cependant les actions, à l'inverse des précédents films français à succès. Les 2,2 millions d'entrées que fait ce film – comme ceux de *Requins de Gibraltar*, porté aussi par un agent du contre-espionnage – peuvent aussi être une nouvelle preuve du changement des mentalités durant la période.

Le Troisième Homme

Le plus gros succès étranger de ces films sur les espions est un film britannique, et pas des moindres, puisque *Le Troisième Homme* est un des plus gros succès de l'époque en France, tous genre confondus. C'est aussi un des plus importants succès de l'ensemble de ces 302 films qui abordent la Seconde Guerre mondiale entre 1944 et 1950. Son énorme succès est aussi étonnant que celui des *Plus belles années de notre vie*, dans ces deux corpus d'habitude dépréciés du public français que sont ceux des militaires hors du front ou des espions et assimilés. Alors que dans certains cas, des films ne trouvent pas leur public du fait d'une concurrence féroce dans le calendrier des sorties³⁶⁵, *Le Troisième Homme* s'en sort lui magistralement, malgré la rivalité avec *Jeanne d'Arc* (*Joan of Arc*, 1948, USA) de Victor Fleming, avec Ingrid Bergman dans le rôle-titre. Tandis que ce dernier cumule plus de 7 millions d'entrées, devenant le plus gros succès au box-office de l'année 1949, *Le Troisième Homme* en recueille 5,6 millions, finissant à la troisième place³⁶⁶. Que ce soit grâce à Orson Welles ou à Ingrid Bergman, cette fin d'année 1949 fut, semble-t-il, une période d'affluence record. Dans sa catégorie où les films d'espionnage sur fond de Seconde Guerre mondiale ont très peu de succès, *Le Troisième Homme* voisine avec quelques autres succès étrangers qui, s'ils sont rares, sont néanmoins importants. Très tôt, en 1946, *Les Cinq Secrets du désert* dépassent 3,3 millions d'entrées ; en décembre 1947, alors que les espions commencent à être de plus en plus présents, *Cape et poignard* cumule 2,1 millions d'entrées. L'autre grand succès du corpus

³⁶⁵ Par exemple, le film de guerre *Retour aux Philippines* qui ne fait pas le poids face au *Diable en corps* en septembre 1947.

³⁶⁶ À la seconde place, on trouve *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949, FR) avec 6,6 millions d'entrées depuis sa sortie le 11 mai 1949.

est avec ces 3,6 millions d'entrées *Les Enchaînés*, porté par Cary Grant et Ingrid Bergman – la star de *Jeanne d'Arc*, justement. Mais malgré ces bons chiffres, l'énorme succès du *Troisième homme* dans ce sous-corpus est exceptionnel.

On y suit Holly Martins (Joseph Cotten), un auteur d'histoires de cow-boys dont les romans battent de l'aile. Il est invité par son meilleur ami Harry Lime (Orson Welles) à le rejoindre à Vienne qui, en 1948, est encore en partie détruite par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale et occupée par les forces anglaises, américaines, françaises et soviétiques. À peine arrivé, Martins apprend que Lime est mort dans un accident, renversé par une voiture alors qu'il traversait une route. Alors qu'il se saoule dans un bar, il est abordé par le major Calloway (Trevor Howard) qui lui explique qu'une enquête est toujours en cours sur son ami décédé. Excédé par le réquisitoire du chef de la police anglaise, Martins décide de mener de son côté sa propre investigation. Il rencontre le Baron Kurtz (Ernst Deutsch), un soi-disant ami de Lime. Il apprend par lui que Lime entretenait une relation avec une comédienne de théâtre, Anna Schmidt (Alida Valli) – qu'il va voir malgré les recommandations du Baron. Devant les sous-entendus, les non-dits et les réticences de tous les gens qu'ils rencontrent, Holly Martins comment à douter des versions qu'on lui a rapportés au sujet de la mort de son ami, jusqu'au jour où le concierge de son immeuble accepte enfin de lui raconter ce qu'il n'a jamais dit à la police. Ils doivent se retrouver la nuit tombée pour qu'il lui apprenne qui est ce « troisième homme » qui aurait aidé le Baron Kurtz et son ami Popescu à porter le corps de son ami au moment de l'accident. Mais le concierge est retrouvé assassiné le soir même et un enfant accuse Martins du meurtre. Dans sa fuite, Holly Martins est pris en charge par Calloway qui finit par lui expliquer les charges qui pèsent sur Harry Lime : il a monté, entre autres avec l'aide de Kurtz et de Popescu, un trafic de pénicilline, en en volant dans les hôpitaux militaires pour la diluer afin de la revendre. Cette pénicilline frelatée a provoqué de nombreux décès chez des malades, notamment des enfants et des femmes enceintes. Martins décide alors de retourner aux États-Unis, maintenant que plus rien ne le retient en Europe. Il se saoule une dernière fois au bar et ivre, tente de déclarer son amour à Anna Schmidt. C'est le moment que choisit Harry Lime pour réapparaître, en pleine nuit, au détour d'une ruelle. Avec l'aide de Calloway, Martins découvre que c'est le corps d'un ancien complice de Lime qui repose dans la tombe de ce dernier et qu'il séjourne, comme ses amis, dans la zone d'occupation russe de la ville. L'écrivain décide de les affronter et revoit enfin Harry Lime qui le menace à demi-mot. En échange de la liberté pour Anna Schmidt, entre-temps arrêtée pour usage de faux papiers, Martins s'associe aux forces de Calloway et tente d'arrêter son ancien ami. Le guet-apens tourne à la course

poursuite et se finit dans les égouts de Vienne. Après avoir ouvert le feu sur les policiers, Harry Lime est finalement abattu par Martins. Lors du final, où l'on enterre cette fois-ci véritablement Harry Lime, Martins tente une nouvelle fois de se rapprocher d'Anna, mais celle-ci, comme lors du premier enterrement, l'ignore complètement.

On pourrait parler assez longuement des figures de victimes que sont, d'une manière ou d'une autre, Holly Martins, l'écrivain/espion, tête d'affiche incarnée par Joseph Cotten et personnage principal de l'histoire ; ou le major Calloway joué par Trevor Howard, peut-être la plus explicite victime combattante du film, par son statut de militaire/policier ; ou encore Anna Schmidt, interprétée par Alida Valli, l'actrice tchèque qui n'a qu'une peur, qu'on l'a renvoie en zone occupée par les Soviétiques où elle risque sa vie. Ils sont tous trois les personnages les plus présents à l'écran. On pourrait aussi mentionner ceux qui meurent des conséquences de ce trafic de pénicilline, ces femmes et ces enfants dans les hôpitaux de Vienne : ils sont tous des victimes, bien qu'invisibles dans le film³⁶⁷ – non pas de la guerre, mais bien de l'après-guerre. Mais on préférera s'arrêter sur le personnage d'Harry Lime car tout le paradoxe du succès du *Troisième Homme* repose sur son personnage, et celui qui l'incarne, Orson Welles. On peut considérer Lime comme un des nouveaux coupables de l'après-guerre, tout comme l'U.R.S.S. et le communisme que le pays prône sont les nouveaux ennemis dans une géopolitique mondiale qui se met en place à cette époque. Pendant les deux premiers tiers du film, Harry Lime est censé être mort, autant pour les personnages du film que pour le public. À 4 minutes, on dit de lui qu'il est « déjà en enfer... ou au ciel », mais à 8 minutes, c'est pourtant « ce qui pouvait lui arriver de mieux ». Pour Calloway (à 30 minutes), « que Lime ait été tué par ses complices ou par un camion, qu'importe. Il est mort, c'est l'essentiel » car il est à ses yeux « le pire trafiquant de Vienne » (à 10 minutes). Quand ses proches apprennent ses torts, Martins comme sa maitresse Anna reconnaissent que c'est mieux qu'il soit mort. Anna « le [savait] compromis, mais pas à ce point-là » tandis que Martins, qui « depuis vingt ans [croyait] le connaître », se soucie peu de savoir « si Harry a été tué par Kurtz, Popesco ou un troisième homme. Celui qui l'a tué n'a fait que justice ». Il va même jusqu'à confier qu'il aurait peut-être pu le tuer lui-même. Alors, quand réapparaît d'outre-tombe Harry Lime, à 65 minutes de film, peu de place est laissée au doute pour les spectatrices et les spectateurs : Harry Lime est coupable. On ne saura rien, pourtant, de ses activités durant la guerre. Même Martins, son « ami d'enfance » et « meilleur ami » ignore tout et ne l'a pas revu « depuis septembre 1939 » – soit le début de la

³⁶⁷ Lorsque Calloway amène Martins à l'hôpital pour lui montrer les enfants malades de la méningite, on ne voit aucun enfant à l'image. Uniquement leurs infirmières, l'armature de leurs lits et leurs peluches (à 87 minutes).

guerre en Europe. Dans le film, il n'en reste pas moins coupable, et bien plus par exemple que ceux qui ont pu réduire Vienne en cendres, quels qu'ils soient, tant il n'est jamais réellement fait mention de ces conséquences directes du conflit qui a eu lieu ici des années durant. Après-guerre, Lime et ses collègues ont fait « des choses qui auraient semblé inconcevables avant-guerre », comme le confie Kurtz à 13 minutes ; des « affaires de ce genre » auxquelles « il vaut mieux ne pas être mêlées » pour le concierge à 23 minutes ; et c'est sans scrupules que Lime avoue sa culpabilité à Martins lors de leur retrouvailles au sommet d'une grande roue, à 78 minutes :

Harry Lime – Éprouverais-tu de la pitié si un de ces points [les nombreux passants au pied de la grande roue] cessait de vivre ? Si je t'offrais 20 millions pour en tuer un, me dirais-tu de garder mon argent ou compterais-tu le nombre à supprimer ? [...] C'est le seul moyen d'avoir de l'argent aujourd'hui.

L'immoralité exacerbée d'Harry Lime, qu'on oppose à la droiture et la fidélité d'Holly Martins, est associée aux opportunités offertes par les occupants soviétiques de la ville – par-là, avec toute l'U.R.S.S. Et le fait de faire jouer Harry Lime par Orson Welles n'est pas anodin. Comme on ne sait quasiment rien d'Harry Lime, ni de sa vie privée, ni de sa vie sociale et encore moins de sa vie professionnelle, et ce avant, pendant ou après la guerre, on ne peut que se raccrocher à la *persona* de son interprète – sa présence et sa prestation sont soulignées par toutes les critiques. Orson Welles est en 1949 un acteur et un réalisateur reconnu, ainsi qu'une star souvent commentée dans les courriers des lecteurs des magazines de cinéma. Cependant, jamais ses interprétations et ses rôles n'ont été réellement consensuels³⁶⁸. Orson Welles est une star particulière, à la ville comme à l'écran. Il écrase littéralement les autres interprètes du film, malgré son peu de temps à l'image – et c'est lui qui se trouve au centre de la plupart des affiches du film à l'époque de la sortie, encore aujourd'hui. Les spectatrices et les spectateurs qui s'intéressent au *Troisième Homme*, notamment dans la rubrique « Potinons » de *Cinémonde*, semblent presque obsédés par sa personne, bien plus que par Joseph Cotten, Trevor Howard ou Alida Valli. Au fil des mois qui suivent la sortie parisienne du *Troisième Homme*, de nombreux lecteurs ou lectrices de tout âge vont surtout demander des renseignements sur Welles. « Marseillaise³⁶⁹ », une « jeunette », s'interroge à propos du *Troisième Homme* et se dit intéressée par ces « films sérieux » ; et parmi ceux-là, deux ont Orson Welles à leur générique,

³⁶⁸ En 1948, on pouvait par exemple le voir dans *Le Criminel*, qu'il réalise lui-même, dans lequel il endosse le rôle d'un nazi caché dans une petite bourgade américaine.

³⁶⁹ « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950, p. 17-18.

devant et derrière la caméra³⁷⁰. « Ritanella » trouve que *Le Troisième Homme* est « en effet un grand film » mais elle s'intéresse surtout à Orson Welles, sur lequel elle demande des renseignements, tout comme « Claire S. », « Michèle », « Madeleine » ou « Pascal de Melmarre³⁷¹ » – ce dernier promet même de bientôt organiser une « causerie » sur l'acteur avec des amis. Et comme c'est souvent le cas dans « Potinons », il y a aussi ces lectrices qui se disent amoureuses de l'acteur, comme « Minou » et d'autres « admiratrices³⁷² » auquel Jean Talky, le chef de la rubrique, essaye de répondre. Il se dit même harcelé de questions à son sujet ; dans le numéro 829 (du 26 juin 1950), il tente de calmer ses correspondant·e·s :

Le Troisième Homme continue à tenir l'écran. Notre prochain « Film vécu » sera consacré à l'extraordinaire histoire de l'extraordinaire Harry Lime et à son extraordinaire interprète Orson Welles. Car tous deux passionnent nos « potineurs »³⁷³.

Même Jean Talky fait l'amalgame, trouvant le trafiquant Harry Lime aussi « extraordinaire » que son célèbre interprète. Si les autres films d'espionnage où il apparaît comme *Le Criminel* ou *Voyage au pays de la peur* ont peu de succès, on peut faire l'hypothèse que c'est sans doute ce jeu sur l'identification à la star et le mystère qui entoure le personnage qui plait au public – en plus des qualités du film dont font état la presse de l'époque et de la campagne publicitaire dont il est l'objet dans différents magazines³⁷⁴. Les figures d'espions, d'infiltrés ou assimilés intéressent très peu le public français à la Libération et les rares films du genre qui ont du succès le doivent notamment à leur distribution. Dans ce nouveau climat géopolitique d'après-guerre, l'irruption d'autres maux, d'autres dangers et de nouveaux coupables peut paraître opportune – surtout sous les traits d'Orson Welles, dont le culte donne une aura particulière au personnage d'Harry Lime, perçu comme bien plus complexe que le scénario ne le suggère. C'est cette confusion qui pour certains rend le film « diabolique » et « machiavélique », exerçant sur « le public le plus averti une espèce de fascination qui paralyse à l'avance toute réaction », comme l'écrit Jeander dans *Libération*³⁷⁵.

Si *Le Troisième Homme* est sans conteste un film sur les combattants espions, malgré qu'une grande part de l'attention soit portée à son trouble antagoniste, il est aussi intéressant d'observer le rapport qu'il établit entre cette Seconde Guerre mondiale terminée et l'après-

³⁷⁰ Il s'agit du *Troisième homme* et de *La Dame de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947, USA). Elle cite aussi *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948, RU), *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948, FR) et *Scuiscia* (Vittorio De Sica, 1946, It.)

³⁷¹ « Potinons », *Cinéma*, numéro 816, 27 mars 1950, p. 18.

³⁷² « Potinons », *Cinéma*, numéro 829, 26 juin 1950, p. 16-17.

³⁷³ *Ibid.*, p. 16-17.

³⁷⁴ Dans *Cinéma* par exemple, le film a le droit à de très nombreux encarts publicitaires au sujet de différentes projections dans tel ou tel cinéma – bien plus régulièrement que beaucoup d'autres films.

³⁷⁵ Jeander, *Libération*, 26 octobre 1949.

guerre qu'il définit différemment que d'autres films – c'est-à-dire d'une façon plus politique et plus pessimiste. On notera que *Le Troisième Homme* est réalisé par le Britannique Carol Reed à qui on doit, entre autres, *L'Héroïque Parade* (*The Way Ahead*, 1944, RU – un film sur des militaires hors du front³⁷⁶) ou encore *Huit heures de sursis* (*Odd Man Out*, 1947, RU – un polar sur la mafia irlandaise). Au scénario, on retrouve l'écrivain (à succès), dramaturge et scénariste Graham Greene, avec qui Reed avait précédemment travaillé pour *Première désillusion* (*The Fallen Idol*, 1948, RU). Contrairement à d'autres films de l'époque, ce couple réalisateur/scénariste est régulièrement relevé par la presse, autant qu'Orson Welles et son interprétation³⁷⁷. À l'époque de sa sortie, *Le Troisième Homme* a droit à une couverture médiatique plus large que d'autres films tout aussi prestigieux, portés par des stars internationales ou réalisés par des cinéastes reconnus. Dans *Cinémonde* par exemple, on trouve près de 40 occurrences d'articles ou mentions du film. Beaucoup sont des publicités pour sa diffusion (ce qui joue évidemment sur les attentes du public), mais on trouve aussi un grand nombre d'articles sur le tournage, la réalisation, la carrière du film dans les festivals ou sur les réactions à sa sortie. Ils sont nombreux à s'intéresser au scénariste et au réalisateur – dans *Cinémonde* comme ailleurs. Dans le magazine, on note l'héritage « noir » du film grâce à son scénariste, « le célèbre spécialiste britannique des romans policiers³⁷⁸ » ; ailleurs, dans *Témoignage chrétien*, un paragraphe lui est consacré, où le critique retrouve « l'atmosphère tourmentée chère au grand romancier³⁷⁹ ». Pour *Franc-tireur*, Graham Greene n'est pas un « apprenti » et si la fin de l'histoire est d'une « audace inouïe », c'est pour mieux rendre justice à son scénario « minutieux et merveilleux³⁸⁰ ». Même dans des critiques moins enjouées, les journalistes relèvent l'importance du romancier. Dans la première critique parue dans *Les Lettres françaises*, Raymond Barkan considère Graham Greene comme « intelligent » et comme un « maître scénariste³⁸¹ » malgré les reproches qu'il peut faire au film ; dans une seconde critique de l'hebdomadaire communiste parue plus tard, Greene a encore une fois droit à un paragraphe biographique, où le critique Georges Sadoul, qui n'est pas convaincu par *Le Troisième Homme*, relève pourtant la filiation du scénario aux « séductions du roman détective classique » dont il tirerait une « signification profonde³⁸² », grâce au talent de l'écrivain. Un

³⁷⁶ Ce film cumula 1,1 millions d'entrées au box-office français en 1946.

³⁷⁷ Un certain nombre de « potineurs » vont aussi se montrer intéressés par Graham Greene ou Carol Reed et l'aspect technique de son film.

³⁷⁸ *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949.

³⁷⁹ *Témoignage Chrétien*, 14 septembre 1949.

³⁸⁰ Jean Nery, *Le Franc-tireur*, 20 octobre 1949.

³⁸¹ Raymond Barkan, *Les Lettres Françaises*, 24 octobre 1949.

³⁸² Georges Sadoul, *Les Lettres Françaises*, numéro 284, 3 novembre 1949.

traitement semblable est réservé au réalisateur, dans les bonnes comme dans les moins bonnes critiques. Pour *Cinémonde*, « le film de Carol Reed a tout pour plaire³⁸³ » et « ne peut laisser personne indifférent », « une telle concision dans les effets [de mise en scène] a quelque chose d'admirable³⁸⁴ » ; *Le Figaro* loue « la souplesse d'expression [du réalisateur] d'autant plus remarquable qu'elle ne joue nullement au préjudice de l'effet³⁸⁵ » tandis que pour *Franc-tireur*, *Le Troisième Homme*, grâce au talent de Reed et « l'impeccable succession de magnifiques images », est « le film le plus complet qu'il [leur] a été donné de voir depuis longtemps³⁸⁶. » La réussite technique du film, sa mise en scène, sa lumière et ses cadrages³⁸⁷ jusqu'à sa bande-son³⁸⁸ sont loués par tous. Dans *Les Lettres françaises* qui n'apprécie pas outre mesure le film, le cinéaste « apparaît non pas comme le troisième homme, mais le premier du cinéma britannique » – à défaut d'un Alfred Hitchcock exilé aux États-Unis et d'un Anthony Asquith « fort irrégulier³⁸⁹ ». Enfin, on pourrait citer la critique *France-Soir* qui, si elle n'est pas la plus construite, est la plus dithyrambique :

Si vous aimez vraiment le cinéma, et si vous avez envie d'apprendre votre métier de spectateur, voilà le type du film à voir deux fois [...]. [Ce] *Troisième Homme* est trop riche, trop fluide pour que vous puissiez le savourer pleinement au premier contact [...] C'est purement et simplement du cinéma, fruit de la collaboration de deux authentiques artistes de cinéma qu'on a laissé libres d'agir, un grand technicien, Carol Reed, un grand conteur, Graham Greene³⁹⁰.

Cette importance donnée aux deux hommes derrière la caméra peut paraître surprenante par certains égards, et le Grand Prix que le film reçoit à Cannes en 1949 ne peut pas être la seule explication. Pourtant, si les critiques rattachent le film au genre du film noir et d'espionnage et associent son ambiance aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, on n'en relève aucun qui contextualise véritablement le film. Bien que se déroulant en 1948, *Le Troisième Homme* fait indéniablement partie de cet ensemble de films qui traitent de la Seconde Guerre mondiale, mais d'une façon originale. La Vienne du film est toujours cette ville détruite par les bombardements et occupée par les alliés vainqueurs – on y voit des Américains et des Anglais, mais il est aussi fait mention des Français et des Soviétiques. Pourtant, dans le contexte de cette étude, on constate que la Seconde Guerre mondiale est très absente, réduite à ces quelques plans

³⁸³ *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949.

³⁸⁴ *Cinémonde*, numéro spécial Noël, décembre 1949.

³⁸⁵ Louis Chauvet, *Le Figaro*, 14 septembre 1949.

³⁸⁶ Jean Nery, *Le Franc-tireur*, 20 octobre 1949

³⁸⁷ Quasiment tous parlent de la désormais célèbre scène de course-poursuite dans les égouts de Vienne.

³⁸⁸ Nombreux sont aussi ceux qui relèvent la qualité de la partition écrite par Anton Karas à la cithare – qui se classa longuement en tête des ventes aux États-Unis entre 1949 et 1950, et participera aussi à la renommée du film.

³⁸⁹ Georges Sadoul, *Les Lettres Françaises*, numéro 284, 3 novembre 1949.

³⁹⁰ A. L., *France-Soir*, 22 octobre 1949.

de ruines³⁹¹ et ses victimes le sont par ricochet – notamment ces femmes enceintes et ces enfants qui meurent de la méningite et des traitements médiocres que leur offre un pays qui peine à se relever. C’est notamment à cause d’elles que le Major Calloway arrive à convaincre Holly Martins de l’aider à arrêter Harry Lime, en le forçant à visiter un hôpital pour enfants à 88 minutes du film. Pour le Major anglais, tous ces enfants « sont des victimes de Lime » et non celles de la guerre. Lime lui-même remet en cause la notion de victime, lors de sa première confrontation avec son ami Martins, dans la zone russe de Vienne. S’il reconnaît cyniquement ne pas être un « héros », il insiste sur le fait qu’il « n’aime pas trop ce terme » de « victime » (à 78 minutes) et considère que :

Harry Lime – Les morts sont plus heureux là où ils sont. Ils ne ratent rien en tout cas. [...] Ce n’est pas si terrible. Rappelle-toi, l’Italie, sous les Borgia, a connu trente ans de terreur, de meurtres, de carnages, mais ça a donné Michel-Ange, Vinci, la Renaissance... La Suisse a connu la fraternité et 500 ans de démocratie et de paix... ça a donné quoi ? Le coucou³⁹² !

Cette vision particulière de la guerre résonne plus fortement encore au regard du contexte de production et de réception, en Europe comme aux États-Unis. Le film, avec son scénario se déroulant après-guerre, traite des victimes de la Seconde Guerre mondiale, bien que les civils et les enfants dont il est question ne soient pas les têtes d’affiche. Mais il y a un véritable décalage quant aux antagonistes, qui a une incidence sur la vision que donne le film de la guerre et de ses conséquences. L’Allemagne nazie est complètement éclipsée du récit et le principal ennemi s’avère être un Américain opportuniste. Ses alliés sont un traître américain (le médecin militaire qui vole la pénicilline) et des Autrichiens (certes, germanophones). Mais surtout, si ces hommes – du moins, ceux qui sont encore vivants – sont capables d’agir, c’est qu’ils trouvent tous refuge dans la zone russe de la ville occupée, c’est-à-dire loin de la justice anglo-américaine qu’incarne le major Calloway (pour la justice militaire) et l’écrivain Martins (pour la justice morale). Harry Lime se plaint dans son cynisme uniquement parce qu’il est libre dans cette zone d’occupation. Son personnage dote le film d’un pessimisme singulier pour l’époque. Au final, *Le Troisième Homme* redessine le conflit autrement. Ici la Seconde Guerre mondiale et l’histoire d’espionnage servent à dépeindre métaphoriquement non pas le conflit mondial dont on vient de sortir, mais bien plus celui qui semble se profiler à l’aune des années 1950 entre les deux géants que sont les États-Unis de Harry S. Truman et l’U.R.S.S. de Joseph Staline – entre lesquels l’Europe se trouve coincée. Si *Mission à Tanger* pouvait être apprécié comme une illustration de l’éviction des figures résistantes dans le cinéma français, *Le*

³⁹¹ La Seconde Guerre mondiale n’y est expressément abordée qu’au tout début du film, avec la voix-off introductive du film.

³⁹² « The coucou clock » en anglais.

Troisième Homme est comme un reflet des redéfinitions géopolitiques d'après-guerre et de cette Guerre froide menaçante. Son ton si pessimiste et les questions de moralité que soulève l'ambiguïté du personnage d'Harry Lime confirment le parti-pris anti-communiste du film de Carol Reed et Graham Greene – ce que semblent aussi apprécier la presse et le public français de l'époque.

Lune de miel mouvementée

Comme pour les films sur les militaires hors du front, il est difficile de comprendre les raisons du succès d'un film sur les espions et les infiltrés : *Mission à Tanger* et *Le Troisième homme* ne sont que certaines des exceptions. Il n'y a aucun point commun entre *Mission à Tanger* et *Les Requins de Gibraltar* (hormis leur nationalité), ou avec ces succès étrangers que sont *Les Enchaînés*, *Les Cinq Secrets du désert* ou *Cape et poignard*. Tous ne sont pas portés par des grandes stars. Si Anne Baxter et Erich von Stroheim sont certes des acteurs importants, ils ne peuvent pas à eux seuls justifier le succès des *Cinq Secrets du désert* – alors qu'il y a fort à parier que la présence conjugée de Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés* est un argument de poids. Dans les deux succès français, il n'y a pas non plus de grandes stars du même acabit, malgré l'importante popularité de leurs interprètes. Mais bien d'autres films d'espionnage, portés par des acteurs comme Errol Flynn ou Humphrey Bogart font des résultats quelques fois catastrophiques. La scénarisation et la reprise de certains codes du film d'espionnage, du film noir ou encore de la comédie n'assurent pas non plus le succès. On ne peut pas identifier des figures plus aptes à captiver les foules que d'autres, et il n'y a pas de corrélations visibles entre le succès d'un film et l'emploi par exemple d'un personnage d'agent secret, de policier ou de journaliste. Au mieux, on peut noter, avec humour, que les deux films portés par des personnages de chasseurs de fauves sont des échecs. De la même façon, que les espions soient de gentils alliés infiltrés en milieu hostile ou de méchants antagonistes cachés dans un pays libre n'influent aucunement sur le succès des films. Tout comme le fait que l'histoire se déroule avant-guerre, durant le conflit ou après-guerre – et que le contexte soit purement fictionnel ou historiquement crédible.

On choisira de s'attarder sur l'échec qu'est *Lune de miel mouvementée*, parce qu'il présente autant d'aspects qui auraient pu lui promettre une belle carrière que *Mission à Tanger* ou *Le Troisième Homme*. Réalisé aux États-Unis par Leo McCarey en 1942, il ne sort en France que le 13 avril 1949. Au moment de sa sortie en salle, il est confronté à un certain nombre de

films qui recueillent plus ou moins de succès : *Manon* et *Le Bal des pompiers*, à l'écran depuis mars 1949, font respectivement 3,4 et 2,5 millions d'entrées ; en avril, *Les Sacrifiés*, qui sort une semaine après, est aussi un échec, et comme lui *Lune de miel mouvementée* est confronté aux succès que sont *La Scandaleuse de Berlin*, *Le Silence de la mer*, *La Bataille du ciel* et *Les Géants du ciel*³⁹³. Mais au milieu de tous ces films très sérieux, *Lune de miel mouvementée* aurait pu se démarquer par son genre. Comme *Mission à Tanger*, le film de Leo McCarey relève de la comédie. Comme chez Hunebelle et Audiard, le style de McCarey, qui a notamment travaillé avec les Marx Brothers et réalisé des *screwball comedies*, est particulièrement focalisé sur les dialogues, où l'humour découle autant de situations burlesques que sur des répliques entre acteurs. Comme le prouve le succès de *Mission à Tanger*, le public ne se montre pas réticent à l'humour sur des sujets aussi graves que la guerre. On pourrait prendre pour preuve supplémentaire le succès de *Jeux dangereux* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942, USA) qui depuis sa sortie le 21 mai 1947 a fait plus de 2 millions d'entrées. En tête d'affiche de cette *Lune de miel*, on trouve Cary Grant, encore auréolé du succès des *Enchaînés* moins d'un an auparavant, dans lequel il interprétait aussi un rôle d'espion. À ses côtés, on retrouve Ginger Rogers qui n'a certes pas dans l'Hexagone la même aura qu'Ingrid Bergman, mais que le public français connaît bien, notamment pour le duo qu'elle forme avec Fred Astaire³⁹⁴. Enfin, *Lune de miel mouvementée* peut, par certains aspects, être rattaché au sous-genre du film « antinazi » comme *Cape et poignard* ou *Les Enchaînés*. Seulement, le film n'a aucun succès, ni auprès de la presse, ni auprès du public.

L'histoire commence à Vienne, en 1938. Katherine O'Hara (Ginger Rogers), une Américaine vivant en Autriche, s'apprête à épouser le Baron von Luber (Walter Slezak), qui d'après elle « descend d'une lignée de riches Autrichiens » dont il est « le seul héritier » (à 3 minutes). Obnubilée par ce que pourrait lui apporter un tel mariage, Kat ne remarque pas le trouble jeu que joue son futur mari, contrairement aux employés de l'Ambassade des États-Unis à Vienne, qui soupçonnent le Baron d'être à la solde des nazis. Patrick O'Tool (Cary Grant), un journaliste et commentateur de radio américain, se porte volontaire pour mener l'enquête au sujet de ce mariage qui « soulève des problèmes ». Se faisant passer pour le couturier de Kat,

³⁹³ Voir II – 1. Films sur les militaires à la guerre. *La Scandaleuse de Berlin* et *Le Silence de la mer* sortent le 22 avril 1949 avec respectivement 1,6 et 1,3 millions d'entrées. *La Bataille du feu* et *Les Géants du ciel* le 28 avril 1949 avec 1,3 et 1,9 millions d'entrées. Début mai, c'est *Sabotage à Berlin* qui explose le box-office avec plus de 2,4 millions d'entrées après sa sortie le 3 mai 1949.

³⁹⁴ Lui aussi tentera en solo l'expérience du film sur la Seconde Guerre mondiale, avec *L'Aventure inoubliable* (*The Sky's the Limit*, Edward H. Griffith, 1943, USA) sur les militaires hors du front. Le film ne récolte qu'à peine plus que 500.000 entrées.

Patrick arrive à l'approcher et parvient à la séduire, malgré les réticences de la jeune femme. Après leur première rencontre, Patrick O'Tool décide de suivre le couple à travers leur soi-disant fuite à travers l'Europe, autant pour sa mission qu'à cause de l'intérêt qu'il éprouve pour l'Américaine. En effet, après l'invasion de l'Autriche par les hommes du III^e Reich, le Baron décide de quitter son pays pour aller en Tchécoslovaquie, où le couple se marie et où le Baron échappe de justesse à un attentat. Mais la Tchécoslovaquie est à son tour envahie, et les jeunes mariés fuient en Pologne. Katherine remarque que Patrick, auquel elle n'est pas insensible, les a suivis. Malgré ses déclarations et les preuves qu'il lui apporte, elle ne semble rien comprendre du double jeu de son mari ni de la géopolitique de l'Europe. Patrick se montre attentif et consciencieux : quoiqu'il arrive et quoi qu'elle puisse penser, il la sauvera du Baron, pour son propre bien (à 27 minutes). Quand ils se recroisent à Varsovie, Katherine commence à saisir le lien que pourrait avoir son mari avec l'avancée de l'armée allemande, surtout après l'assassinat d'un des soi-disant alliés pacifistes du Baron. Où qu'ils aillent tous les deux, les forces allemandes semblent les suivre et envahir les pays les uns après les autres. Alors que la Pologne tombe à son tour sous le joug allemand, Katherine prend enfin réellement conscience de la situation. Elle aide sa domestique juive et les enfants de celle-ci à fuir, en lui donnant ses papiers. Au même moment, elle commence à tomber sous le charme du journaliste américain qui semblait avoir raison depuis le début. Elle fuit alors son mari pour se réfugier dans les bras de son concitoyen. N'ayant plus de papiers, ils sont arrêtés et comme les Allemands prennent Katherine pour une Juive, le nouveau couple est emprisonné dans un camp de concentration. Lorsqu'ils sont finalement libérés, ils décident de suivre discrètement le mari de Katherine, d'abord en Norvège, puis au Pays-Bas, en Belgique et finalement en France, à Paris. Là, ils rencontrent Leblanc, un homme trouble dont on ne sait d'abord pas quoi penser. Il est un agent double qui, s'il semble travailler pour les nazis, s'avère être en fait un ennemi de l'Axe. C'est lui qui pousse alors Katherine à devenir à son tour un agent double. Il la convainc, dans le dos de Patrick, de retourner auprès du Baron von Luber pour l'espionner. Selon lui, « sept pays sont tombés » et il la supplie de croire que « la France est fichue » (à 71 minutes). Le soir même, Katherine et Patrick se déclarent leur flamme et se promettent de s'épouser une fois de retour aux États-Unis. Mais au matin, Katherine disparaît sans un mot. Désespéré, Patrick reste à Paris, désormais envahi d'uniformes nazis. Il retrouve à la terrasse d'un café le Baron von Luber, qui lui fait comprendre que sa femme l'a rejoint, mais qu'il n'est pas dupe du double jeu qu'elle joue. Sur une proposition de Leblanc, Patrick accepte à son tour de jouer un double jeu, en devenant la voix américaine à la radio collabo, pour vanter les mérites de l'Allemagne nazie. Le soir de son allocution, il essaye de faire du chantage auprès de von Luber pour qu'il libère

sa femme, mais c'est inutile : Katherine s'en est sortie elle-même, aidée par son ancienne domestique juive qu'elle a retrouvée. Leurs missions respectives accomplies, Patrick et Katherine peuvent enfin fuir l'Europe occupée et rejoindre l'Amérique en bateau. Mais une nuit sur le pont, Katherine se retrouve nez à nez avec son mari nazi. Ils se disputent et elle arrive à le faire basculer par-dessus bord. Ne sachant pas nager, le Baron von Luber est considéré comme mort, et c'est soulagés que Patrick et Katherine, tout juste veuve, retournent aux États-Unis.

On relève quelques points importants qui s'éloignent fortement des conventions concernant les films d'espionnage, tout en expliquant potentiellement l'échec du film. Le premier concerne le ton du film. Si *Lune de miel mouvementée* est une comédie, il peut déconcerter lorsqu'il opère en cours de route de brusques changements de ton, en particulier au milieu du film. Alors que depuis le début les aventures de Patrick et Katherine étaient plutôt légères, entre en scène à 47 minutes le personnage d'Anna, la domestique de Katherine. On comprend, au détour d'un dialogue entre les deux femmes, qu'elle est juive – raison pour laquelle elle a déjà dû fuir l'Allemagne nazie avec ses deux enfants. La mise en scène, les dialogues, jusqu'à la musique extra-diégétique prennent une tournure dramatique, loin du ton léger auquel le film nous avait habitué jusqu'à présent. Dans la scène suivante, on voit la famille juive embarquer à l'arrière d'un camion rempli d'émigrants. Quand Katherine souhaite à Anna de trouver un « endroit sûr », la domestique ne répond qu'un simple « où... ? » pathétique, avec un sourire triste. Le départ du camion qui les emmène nous fait ensuite découvrir une Varsovie en ruines fumantes. C'est n'est pas le seul moment où le film prend un ton extrêmement sérieux pour évoquer le sort réservé à ces victimes – des civils et des enfants certes, mais surtout considérés comme étant juifs. Après ces courtes scènes, *Lune de miel mouvementée* ne retrouve pas son ton léger – malgré quelques bons mots de Cary Grant³⁹⁵. À 58 minutes, Patrick et Katherine sont arrêtés par la Gestapo et confondus avec un couple de Juifs à cause des papiers que la jeune femme a échangés avec sa bonne. Ils sont emmenés dans un camp bondé de Juifs, où on entend un chant de lamentations en yiddish. Désespérée, Katherine constate qu'ils sont « plutôt mal partis » ; sans la contredire, Patrick se contente de lui faire remarquer qu'ils ne sont pourtant pas les plus à plaindre, balayant son regard sur les autres prisonniers avec un laconique « et eux, alors !³⁹⁶ » Lorsqu'ils sont tous les deux finalement ramenés à la Kommandantur, les dialogues tentent un retour à l'humour – d'un goût discutable –, en ironisant sur l'horreur de

³⁹⁵ Il se dira néanmoins « fier » de Katherine quand cette dernière lui apprendra sa bonne action envers Anna et ses enfants, montrant alors que son personnage a quand même conscience des horreurs qui l'entourent.

³⁹⁶ En anglais : « No, O'Hara... What's about these people ? »

l'idéologie d'Adolf Hitler³⁹⁷. Pour Patrick, qui essaye d'expliquer la situation à Katherine, « les nazis décident de qui aura des enfants [...]. Avant c'était la volonté de Dieu. Ça ne plait pas à Hitler, les nouveau-nés pourraient être des ennemis », et Katherine de répondre sarcastiquement que « sa mère aurait dû y penser ». Passée cette parenthèse polonaise, le film retrouve son ton comique. Mais ces ruptures de ton ont pu provoquer un malaise chez le public français. Il y a déjà eu plusieurs comédies à l'époque, malgré le sujet – du *Dictateur* de Chaplin à *Mission à Tanger*, pour ne citer qu'eux. Mais ce choix générique ne cesse de poser des questions, surtout sur des sujets comme la déportation ou l'Occupation, que va rappeler un peu plus tard toute une partie du film – des sujets qui touchent particulièrement le public français. André Marinie, le critique de *Cinémonde*, dans un des uniques articles de l'époque accessibles sur ce film³⁹⁸ où le film est coté « moyen », remarque que « ce n'est pas la première fois que l'occupation allemande en Europe sert de prétexte à une comédie américaine », mais cela reste tout de même pour lui « une singulière idée ». Ce sont bien les scènes sérieuses qu'il va reprocher au film de McCarey, regrettant un début humoristique « prometteur » :

Mais on passe brusquement du meilleur au médiocre, lorsque le réalisateur atteint le registre de l'aventure dramatique. Pendant une heure au moins, l'action oscille entre la tragédie et la comédie sans parvenir à nous émouvoir ou à nous distraire³⁹⁹.

S'il est indéniable que ce changement de ton au milieu du film est perturbant, le retour consécutif à la comédie, faisant du drame un simple aparté, peut être tout aussi dérangeant, alors que les sujets abordés à partir d'ici ne prêtent toujours pas à rire. On pourrait voir en sous-texte dans les mots de Marinie et le reste de son article une critique du film autant qu'un regret à propos de son manque de sérieux sur les sujets qui sont abordés. Dans *Cinémonde*, il n'est pas vraiment question du ton grave lorsque la déportation est abordée, mais bien plus du traitement léger que fait le film de l'occupation allemande en France. Et c'est cet aspect si intime et personnel du vécu du journaliste et/ou du public français qui semble déranger à propos de *Lune de miel mouvementée*.

C'est ce qui nous amène à un deuxième point important. Contrairement à d'autres films, et notamment *Mission à Tanger* ou *Le Troisième Homme*, *Lune de miel mouvementée* tente de coller au plus près des événements historiques – ici, ceux de l'année 1940. Si les personnages de Patrick O'Tool, de Katherine O'Hara ou même du Baron von Luber sont des pures créations fictionnelles, l'Europe qu'ils traversent est celle des débuts de la guerre. Les nombreux cartons,

³⁹⁷ Cette scène du film (tourné en 1942) sert surtout à critiquer ouvertement et explicitement Hitler et sa politique, comme le font systématiquement la quasi-totalité des films de propagande américains tournés durant la guerre.

³⁹⁸ André Marinie, « Lune de miel mouvementée », *Cinémonde*, numéro 768, 25 avril 1949, p. 17.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

les cartes des pays visités ou l'utilisation d'images d'archives (qu'elles soient fausses ou vraies) tendent à inscrire le film de McCarey dans cette crédibilité historique qu'on sait appréciée d'une partie du public. Tout le film est ainsi rythmé par les déplacements des personnages. Dès l'ouverture, on nous indique : « Vienne, 1938 » ; puis, à 23 minutes, on va en Tchécoslovaquie pour arriver, la minute suivante, en Pologne, et plus précisément à Varsovie. Après avoir évoqué l'invasion de ce pays à 42 minutes par une série d'inserts et de surimpressions de coupures de (faux) journaux et d'images d'archives (notamment certains plans d'Hitler en visite dans la capitale), le film nous amène ensuite en Norvège, aux Pays-Bas, en Belgique pour finalement s'arrêter en France au bout d'une heure de film. Cela dit, c'est la France de juin 1940 qui est alors montrée : une France défaite, envahie par les Allemands, et les seuls Français qu'on peut y apercevoir, hormis quelques silhouettes, sont ceux qui fuient lors de l'exode de l'été 1940 – mais en ne les traitant jamais avec sérieux. À 84 minutes, lorsque Patrick rencontre par inadvertance le Baron von Luber sur la terrasse d'un café parisien, cette dernière est pleine de gradés allemands. Hormis Patrick, pas un seul badaud n'est visible. Le seul Français est le garçon de café qui, s'il indique bien à l'agent américain que ces Allemands sont là contre son gré, se dit bien obligé de les servir. Même l'espion Leblanc, malgré son nom et sa couverture de « photographe français », s'avère au final être un Américain. *Lune de miel mouvementée* renvoie à cette période que bon nombre des spectatrices et des spectateurs préfèrent sans doute oublier. Par-dessus tout, la victoire à la fin de *Lune de miel mouvementée* n'en est pas une. Rien dans le happy-end de ce mariage à venir entre Patrick O'Tool et Katherine O'Hara ne peut contrebalancer l'image de la Seconde Guerre mondiale qui est donnée dans le film. Malgré le bonheur à venir de ces deux Américains qui fuient le continent, ce dernier est laissé aux mains de l'occupant allemand, dans un film qui a paradoxalement montré avec un réalisme rare certaines victimes du nazisme.

Enfin, on peut aussi revenir sur le couple que forment Patrick O'Tool et Katherine O'Hara. Dans son article, le journaliste de *Cinémonde* regrette ces « données classiques », et se moque de ces films où « le sort des traîtres est de subir le châtiment et celui des journalistes – heureux journalistes ! – d'épouser de jolies filles⁴⁰⁰ ». Bien qu'ils soient à égalité sur l'affiche, Cary Grant a plus de temps à l'image que sa partenaire. Pourtant, Katherine O'Hara, malgré ses débuts laborieux, s'avère bien plus efficace que son camarade (bien que Ginger Rogers ait moins de temps à l'image que son partenaire). D'abord présentée comme une femme stupide et uniquement intéressée par l'argent, Katherine va progressivement changer. Ce n'est pas

⁴⁰⁰ *Cinémonde*, numéro 768, p. 17.

l'amour pour Patrick O'Tool qui va la transformer, mais le sort réservé à Anna et ses enfants qui lui fait prendre conscience des horreurs nazies et la décide à quitter son mari à 52 minutes en se faisant passer pour morte. Plus tard, à 72 minutes, c'est par « amour pour [son] pays », qu'elle accepte de jouer les agents doubles en rejoignant son terrible mari – sans rien dire à Patrick, quittant son amant et la promesse d'un avenir paisible aux États-Unis. Malgré les risques et les soupçons de son mari (dont il fait état à Patrick à la terrasse du café), Katherine réussit sa mission, arrivant à découvrir le code secret des nazis (à 94 minutes) et à le transmettre à Leblanc (avant que celui-ci ne soit abattu par la Gestapo). De nouveau prisonnière de son mari, c'est grâce à son ingéniosité (et avec l'aide d'Anna qu'elle a retrouvée) qu'elle arrive à s'échapper (à 99 minutes). Au même moment, Patrick essaye de l'aider en jouant lui aussi les agents doubles auprès des nazis, mais sa ruse ne servira à rien, si ce n'est à placer quelques bons mots à l'encontre d'Hitler et de sa clique, ou en faisant faire quelques grimaces sur-jouées au Baron von Luber. Lors de la séquence finale sur le bateau qui les ramène en Amérique, c'est encore une fois sans l'aide de Patrick que Katherine arrive à se débarrasser de son mari en le balançant, après un corps à corps, par-dessus bord, en « légitime défense » (à 109 minutes). Patrick semble ne rien voir, ne rien comprendre et ne pas faire grand-chose – à part rabaisser les exploits accomplis par Katherine, qu'il prétend charmer avec son assurance désinvolte et son attitude paternaliste. *Lune de miel mouvementée* n'est pas un film féministe, mais on peut néanmoins lui accorder qu'il se montre très original dans le domaine des relations homme/femme. Le film de McCarey se démarque à ce sujet non seulement des autres films sur les espions et les infiltrés, mais aussi de la grande majorité des films de notre corpus. Ce soupçon de progressisme, couplé au ton comique et détaché qu'il donne à ses séquences sur la guerre et l'Occupation, peut être une des causes de l'échec du film en France.

Les combattants mal-aimés

À travers ses succès ou ses échecs, le sort réservé aux films sur les espions et les infiltrés fait écho à celui des films sur les militaires hors du front. Comme pour ces derniers, les succès sont des exceptions. Ainsi, *Untel père et fils*, *Les Plus Belles Années de notre vie*, *Mission à Tanger* ou *Le Troisième Homme* – pour ne citer que ceux que nous avons analysés en détails – semblent davantage devoir leur succès à un hasard de calendrier, une campagne publicitaire dans les magazines, une réussite dans un festival ou une cérémonie, etc. qu'à leur traitement des victimes – même si leurs discours politiques ambivalents peuvent avoir joué un rôle. Au

contraire, les films sur les militaires au front et sur les résistants semblent devoir leur succès à la vision qu'ils donnent de la Seconde Guerre mondiale et des victimes combattantes.

On a vu que les films sur les militaires hors du front et sur les espions sortaient majoritairement après ceux qui traitent des militaires au front et des résistants, avec 1947 comme année charnière. Dès l'automne 1944, on voit sur les écrans les premières victimes combattantes, en particulier ces militaires et ces résistants, avec un succès immédiat. Mais progressivement, les films qui abordent ces thèmes sont affectés par un changement de stratégie des distributeurs et une certaine lassitude des spectateurs, qu'accompagne le changement des mentalités durant les années d'après-guerre⁴⁰¹. Peut-être sont-ils trop enfermés dans leur genre – le film de guerre militaire ou le film de résistance – à quoi il faut ajouter les changements politiques intérieurs et internationaux. Ce type de film va ainsi progressivement céder la place à ceux qui traitent des militaires hors du front et des espions et infiltrés. Mais ce changement de thématique ne semble pas convaincre le public français qui réserve à ces films un accueil plus froid. On ne trouve pas dans ces nouvelles catégories de films l'héroïsme des fronts de guerre ou des maquis. Les militaires à l'arrière perdent leur aura de combattants et les espions, trop isolés et solitaires, répondent mal à l'idée d'une France unanimement résistante. Ces nouvelles figures, avec les changements de ton, de genre et de représentations qu'elles impliquent, ne répondent pas aux attentes qu'ont pu combler les films de guerre et de résistance. Surtout, ils n'aident pas à susciter un nouvel intérêt pour cette Seconde Guerre mondiale au cinéma. Le paradoxe de la distribution et de la réception de ces films sur les militaires à l'arrière et les espions est qu'ils sont plus nombreux à paraître sur les écrans français que ceux qu'ils comptent remplacer, sans jamais vraiment atteindre les mêmes sommets au box-office.

De plus, même si on a vu dans la première partie que les films français sur les combattants trouvent le plus souvent une large audience, quelques soient les figures de victimes, ces chiffres du box-office montrent cependant que le public français est capable de s'identifier à des figures étrangères, et que le fait que le militaire soit américain, le résistant italien ou que l'action se déroule dans le lointain Pacifique n'est pas en soi un obstacle. Par contre, la désaffection du public pour la majorité des films sur les militaires hors du front et sur les espions est plus à mettre en rapport avec le peu de films de ce genre produits dans l'Hexagone. On peut voir émerger un certain nombre de stéréotypes nationaux, de préférences pour certaines victimes et certains traitements de ces dernières, plus à même de plaire au public français.

⁴⁰¹ Dont certains en font la confiance dans les différents courriers de lecteurs de magazine.

L'analyse des figures de victimes non-combattantes peut nous permettre de compléter le tableau.

Partie III

LES VICTIMES NON-COMBATTANTES

1. Les civils occupés

À l'opposé des victimes combattantes la plupart du temps armées, on trouve ces autres figures au premier abord moins héroïques : les victimes non-combattantes. Les premières à être abordée sont les civils des pays occupés. De manière générale, on considèrera un civil comme une personne ne participant pas aux hostilités et n'ayant pas de rôle militaire, armé ou combatif dans le conflit. Ces victimes peuvent être des hommes et des femmes en théorie de tous âges et de toutes conditions socio-professionnelles qui vont être amenés à subir les conséquences des affrontements armés ou de l'occupation étrangère de leur propre pays. On peut y voir ainsi certains changements que cela entraîne, des couvre-feux au marché noir, de la cohabitation avec l'ennemi à la collaboration avec celui-ci, de la nostalgie d'un passé révolu aux inquiétudes quant à l'avenir, etc. Ces films permettent surtout d'illustrer, selon plusieurs points de vue, le prix payé par les populations civiles des pays occupés lors de la Seconde Guerre mondiale. En effet, les premières lignes de front et l'arrière ont des limites souvent très floues. Même après un arrêt théorique des combats, comme en France avec l'armistice de juin 1940, ces populations civiles vont continuer à vivre sous la menace d'un ennemi tout puissant, armé et/ou militarisé. Pour ces victimes, on ne fera pas de réelle distinction entre celles vivant sous le joug d'une armée d'occupation et celles subissant encore les conflits armés opposant les belligérants. Les deux cas permettent de proposer une représentation de la Seconde Guerre mondiale bien différente que celle observée dans les films sur les combattants. Néanmoins, par de nombreux aspects, les films focalisés sur ces civils occupés peuvent se rattacher aux films de résistance. Dans les deux cas, on a une illustration de la vie de non-professionnels de la guerre – à l'opposé des militaires et d'un grand nombre d'espions – à l'arrière des pays occupés. On peut y voir la vie de ces personnages en dehors des combats tout en y observant les répercussions que ceux-ci peuvent avoir sur eux et leurs modes de vie quotidiens. Si dans les films de résistance, cette nouvelle vie à mener sous l'occupation ennemie pousse les protagonistes à prendre les armes et à combattre, dans les films sur les civils occupés, la lutte est d'un autre acabit. Pourtant, la finalité reste souvent la même : résister à l'occupant. Dans bien des cas, vivre sous la présence de l'ennemi est synonyme dans ces films d'une résistance sans arme. L'acte de résistance n'est alors plus un acte violent et diffère de l'organisation maquisarde, de la prise d'armes et du combat. Il y a 19 films qui traitent de ces civils occupés. Si c'est peu par rapport aux autres sous-corpus déjà abordés sur les victimes combattantes, ce nombre reste important par rapport aux différents autres groupes de films sur les victimes non-combattantes : le seul sous-groupe

plus important concerne les civils libres qui peuplent les pays non-occupés. Néanmoins, ces films, comme ceux de beaucoup d'autres groupes, ne sont pas régulièrement répartis sur la période. On peut toujours observer une distribution en deux temps. De 1944 à 1947, la courbe monte, passant de zéro occurrence en 1944 à 8 films en 1947, année où sort près de 40 % des films sur les civils occupés. Dès 1948, les représentations de ces victimes chutent de nouveau – comme cela était le cas pour les films de résistance –, retrouvant un nombre à peu près semblable à celui d'avant 1947. Quant aux années de production, c'est encore un constat semblable à celui des films de résistance. Sur les 19 films sur les civils occupés, 7 sont produits avant la Libération contre 12 après 1945, soit 37 % contre 63 %⁴⁰². Cependant, il n'y a pas ici de rupture en 1947 dans la production, contrairement aux films de résistance armée, où très peu de films étaient mis en chantier après cette année-là. Pour les civils occupés, les films sortant après 1947 sont pour la plupart des films produits après cette date, et pas des films antérieurs qui n'auraient pas encore eu de sortie nationale. Ainsi, la production de films sur les civils occupés reste à peu près proportionnelle au nombre de films que l'on peut voir sur les écrans. Sur les 12 films tournés après la Libération, 7 sont mis en scène entre 1945 et 1947, et 5 entre 1948 et 1950.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur CO	0	1	2	8	3	4	1	19
Pourcentage sur la production de CO	0%	5,5%	10%	40%	15%	20%	5,5%	100%

Encore une fois, ces films sont majoritairement produits par des pays vainqueurs et/ou anciennement occupés par l'Allemagne. La France propose 8 films sur les civils occupés, soit 40 % de ces productions. Autre pays anciennement occupé et producteur important, l'Italie propose 5 films (25 % des productions sur le sujet). Pour les deux pays, ces chiffres sont conséquents par rapport à leur production générale. Les 8 films français représentent 21 % des 38 films de la production hexagonale, alors que les 5 films italiens correspondent à 20 % des 25 de la production visible sur les écrans français. Pour ces deux pays, lorsqu'ils abordent la Seconde Guerre mondiale, près d'un film sur 5 est donc consacré aux civils occupés. Le choix d'illustrer le conflit par des victimes civiles sous l'Occupation ne vient en second pour ces deux pays, derrière ceux concernant les résistants – qu'on peut, eux aussi, voir comme des civils occupés, mais décidés à résister par les armes⁴⁰³. Les États-Unis, comme à leur habitude,

⁴⁰² C'est-à-dire dans des proportions semblables à celles qu'on trouvait à propos de la production des films de résistance.

⁴⁰³ Rappelons que dans la production française ou italienne, un film sur 4 est un film de résistance.

proposent un nombre de films relativement important, bien que le sujet puisse leur apparaître comme assez éloigné. Ainsi, 6 films américains vont tenter de représenter l’occupation allemande ou japonaise. Cependant, si ces films représentent 30 % du sous-corpus, ils ne représentent que 4 % des 155 productions étasuniennes sur les écrans français, soit à peine moins que les quelques rares films américains sur les résistants et dans des proportions bien moindre que celles concernant les militaires – à la guerre comme à l’arrière –, les espions et assimilés ou encore les civils des pays non-occupés. D’une manière semblable, le Royaume-Uni ne propose aucun film sur ces civils occupés, logiquement plus préoccupé par le fait des civils libres. Le cas de l’U.R.S.S. est ici plus énigmatique. Alors que la production soviétique abordait fortement la question de la Résistance avec 9 films, aucun film russe visible sur les écrans français n’aborde les civils occupés. Si toute l’U.R.S.S. n’a pas été occupée comme a pu l’être la France ou l’Italie, les populations civiles de ce pays (ou des pays affiliés) n’en ont pas moins eu à subir les combats et la présence de nombreuses forces armées allemande. Après la fin de la guerre, le pays semble préférer les illustrations d’une résistance armée que montrer les préoccupations des civils qui n’avaient pas pris les armes.

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	19 films (soit 24% des II-NC)		7% des 302 films sur la 2GM
FR	8 films	soit 40% des CO	21% des 38 films FR sur la 2GM
US	6 films	soit 30% des CO	4% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des CO	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des CO	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	5 films	soit 25% des CO	20% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des CO	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

D’une manière générale, les civils occupés vont majoritairement être représentés dans un registre dramatique, où peuvent s’insérer quelques scènes de guerre, comme des bombardements ou des exécutions – à l’instar de la fin de *Jéricho* (Henri Calef, 1946, FR) ou de *Monte Cassino* Arturo Gemmiti, 1946, It). Si *Casablanca* peut être considéré comme une romance ou *Un flic* (Maurice de Canonge, 1947, FR) comme un film policier, tous deux restent cependant dans des tonalités graves. Quelques comédies font toutefois figures d’exception : *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942, USA) sur une troupe de théâtre montant à Varsovie en 1939 une pièce sur Adolf Hitler ; *Harem Nazi* (*Accidenti alla guerra*, Giorgio Simonelli, 1949, It) sur un chansonnier amené à prendre l’uniforme et l’identité d’un dignitaire nazi, « reproducteur racial » au sein de III^e Reich en Italie ; ou encore *Un parmi la foule* (*Uno tra la folla*, Ennio Cerlesi, 1946, It) – bien qu’ici, l’histoire propose un argument dramatique. Sous couvert de comédie, on y suit un modeste employé du gaz, arrêté et battu par

la police, obligé d'adhérer au parti fasciste mais aidant les partisans, pour finalement se retrouver emprisonné à la Libération.

On note aussi que dans ce sous-corpus, la quasi-totalité des films se déroulent sur le front européen. Ainsi, 7 des 8 films français se passent dans l'Hexagone et les 5 films italiens en Italie – toujours avec des concitoyens comme protagonistes principaux. Concernant la production américaine, les lieux et les personnages sont plus variés : les actions peuvent se dérouler en France, en Pologne, en Allemagne ou ailleurs. Si *Casablanca* se déroule sur le sol africain, il peut tout aussi bien être considéré comme une illustration de l'Occupation en France, ne serait-ce que par l'omniprésence de personnages européens et/ou occidentaux et par l'absence totale de Marocains. Dans le même ordre d'idée, le huitième film français *Les Maudits* (René Clément, 1947, FR) se déroule principalement sur un bateau naviguant à travers l'Atlantique. Mais il n'en reste pas moins une illustration des guerres intestines à la fin du conflit entre des Européens collaborant ou anciennement alliés au régime nazi. La seule véritable exception est *Le Défilé de la mort* (*China*, John Farrow, 1943, USA) qui se déroule sur le front pacifique, durant la guerre qui oppose le Japon et la Chine, alliée aux États-Unis – et dont les trois personnages principaux sont des civils américains basés en Asie.

Ce qui différencie principalement les films de résistance des films sur les civils occupés est que les protagonistes des premiers font le choix de prendre les armes et de s'organiser en armée de l'ombre, quand les seconds vont simplement tenter de (sur)vivre malgré l'ennemi, ou du moins trouver une voie non violente pour résister. Comme il a été montré dans la première partie de cette recherche⁴⁰⁴, c'est notamment cela qui distingue *Le Silence de la mer* et *La Nuit sans lune*, au premier abord si semblables. Ainsi, dans le premier, ni l'oncle ni la nièce ne prennent les armes contre l'occupant allemand, se contentant de ne jamais adresser la parole à Werner von Ebrennac ; dans le second, à partir de la même situation d'un petit village occupé par l'ennemi, de nombreux habitants s'arment et vont jusqu'à organiser un attentat. On considérera donc *Le Silence de la mer* comme un film sur les civils occupés, et *La Nuit sans lune* comme un film de résistance. Néanmoins, en étudiant plus précisément ce sous-corpus et en le comparant avec celui déjà étudié des résistants, on constate une autre différence concernant la distribution et les personnages visibles à l'écran. En effet, les films de résistance s'efforçaient de décrire un peuple quasi entièrement dévoué à la lutte, sans nuance. À l'inverse, beaucoup de films sur les civils occupés montrent plus subtilement la vie dans ces pays occupés.

⁴⁰⁴ Voir Partie I – 2. Naufrages et sauvetages – définitions des victimes de la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, ce nouveau sous-corpus laisse une place plus importante aux personnages d'Allemands ou de nazis – paradoxalement, bien plus que dans les films sur des victimes combattantes. C'est par exemple le cas pour l'Allemand du *Silence de la mer*, interprété par la tête d'affiche du film, Howard Vernon. Dans *Femmes enchaînées* (*Women in bondage*, Steve Sekely, 1943, USA), l'actrice principale Gail Patrick joue le rôle d'une commandante des Jeunesses hitlériennes. De même, si le héros de *Harem Nazi* n'est pas le gradé allemand dont il ne fait que porter l'uniforme, une grande partie des personnages du film qui gravitent autour de lui sont des Allemand-e-s converti-e-s au nazisme. En plus de cela, on peut aussi voir dans ces films de nombreux collaborateurs, qu'on avait que très rarement vus jusqu'ici, et pas uniquement dans des rôles secondaires. Dans *Jéricho*, porté par une nombreuse distribution, la tête d'affiche reste Pierre Brasseur qui interprète le rôle d'un collaborateur notoire qui ne se repentira jamais. Dans *Vivre Libre* (*This Land is Mine*, Jean Renoir, 1943, USA), si l'on suit principalement le civil Albert Lory (Charles Laughton), le personnage de Georges Lambert (Georges Sanders), un industriel qui collabore avec mauvaise conscience, occupe une place notable autant sur l'affiche que dans la narration ; et il en est de même pour de nombreux autres films du sous-corpus, comme le commandant de la police française à Casablanca dans le film éponyme, l'ami opportuniste et fasciste à ses heures perdues dans *Un parmi la foule*, ou encore dans *Les Maudits*, où la quasi-intégralité du casting interprète des collaborateurs et des sympathisants nazis de toutes origines, tous âges et tous genres.

Cette forte présence d'antagonistes n'est pourtant pas un frein au succès de ces films – comme le fait de montrer quasi-uniquement des protagonistes héroïques dans les films de résistance n'était pas forcément gage de succès. Les productions sur les civils occupés sont de celles qui ont proportionnellement le plus de succès. Entre 1944 et 1950 près de 63 % de films dépassent ainsi le million d'entrées : 12 films sur les 19, dont 5 dépassent même les 2 millions – c'est-à-dire plus d'un film sur 4. Une nouvelle fois, ce plébiscite peut être rapproché de celui que connaissent les films de résistance.

SUCCE	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	4	3	7	5	19
Pourcentage	0%	21%	16%	37%	26%	100%

Pour autant, on ne trouve pas de réelle corrélation entre ces différents critères et le succès. Une certaine préférence nationale est toujours visible, avec 6 des 8 films français sont de ceux qui obtiennent plus d'un million d'entrées. Les films italiens ont aussi du succès, mais sans qu'il soit fracassant. Le plus important est *Païsa*, un des films néo-réalistes de Roberto

Rossellini, qui sort en septembre 1947 un an après *Rome, ville ouverte*. Pourtant il n'a pas le même retentissement que ce dernier, cumulant seulement 1,3 million d'entrées – contre 3,1 millions pour le film de résistance. *Vivre en paix* (*Vivire in pace*, Luigi Zampa, 1946, It), à l'affiche au même moment, ne semble pas non plus vraiment bénéficier de l'aura du film de résistance de Rossellini et de sa tête d'affiche, Aldo Fabrizi. Il ne recueille que 1,2 million d'entrées. De leur côté, les productions américaines s'en sortent mieux. Seuls 2 des 6 films ne dépassent pas le million d'entrées, à savoir *Vivre Libre* et *Femmes enchaînées*, et aucun n'a de véritable star en tête d'affiche (seulement des vedettes comme Charles Laughton ou Maureen O'Hara pour le film de Jean Renoir). Ils ne font pas le poids face à la comédie de Lubitsch *Jeux dangereux* avec Carole Lombard ou face à la romance entre Humphrey Bogart et Ingrid Bergman, qui font de *Casablanca* le plus grand succès étranger du sous-corpus avec 3,5 millions d'entrées. Ingrid Bergman est aussi avec Charles Boyer⁴⁰⁵ à l'affiche d'*Arc de Triomphe* (*Arch of Triumph*, Lewis Milestone, 1948, USA) qui, s'il n'a pas le même succès que *Casablanca* ou *Les Enchaînés*, obtient néanmoins plus de 1,5 million d'entrées. Mais comme toujours, ce n'est pas forcément les différentes têtes d'affiche, qu'elles soient masculines ou féminines⁴⁰⁶, qui semblent faire garantir le succès. Tous les films à succès mettent des stars en scène, mais de nombreux échecs en ont aussi à leur générique. Par exemple, les deux échecs français, *Fausse alerte* (Jacques de Baroncelli, 1940, FR) et *La Nuit merveilleuse* (Jean-Paul Paulin, 1940, FR), ont pourtant des distributions prestigieuses : Micheline Presle, Georges Marchal ou encore Gabrielle Dorziat pour le premier, Fernandel et Charles Vanel pour le second.

Jéricho

Il faut remarquer, au sujet de la production française de films sur les civils occupés, que ces deux échecs sont tous deux produits avant la débâcle de juin 1940. On doit les rapprocher de ces autres films français concernant les militaires hors du front⁴⁰⁷. Comme *Vingt-quatre heures de perm*, *Ils étaient cinq permissionnaires* et *Faut ce qu'il faut*, *Fausse alerte* et *La Nuit merveilleuse* sont aussi après-guerre des films anachroniques ne prenant en compte ni la défaite, ni l'Occupation, ni la Libération. Tout comme c'était le cas pour les films sur ces militaires à

⁴⁰⁵ Ainsi que Charles Laughton, la tête d'affiche de *Vivre Libre* – mais ici dans le rôle de l'antagoniste.

⁴⁰⁶ Pour les 19 films sur les civils occupés, on relève 70 têtes d'affiches : 45 masculines (soit 64 %) et 25 féminines (soit 36 %).

⁴⁰⁷ Voir Partie II – 2. Les militaires hors du front.

l'arrière, ces fictions sur des civils pris dans la guerre, réalisés avant l'armistice de 1940 ne semblent pas parler au public français de l'après-guerre.

Toutes les productions françaises à succès sur ce thème sont réalisées après la Libération et illustrent la préférence nationale récurrente dans tous les sous-genres. Les 6 autres productions françaises dépassent largement le million d'entrées. *La Bataille du feu* (Maurice de Canonge, 1948, FR)⁴⁰⁸, qui raconte la vie des pompiers parisiens sous l'Occupation, cumule 1,3 million d'entrées ; *Le Silence de la mer* établit le même score ; le film noir *Un flic*, qui narre les mésaventures de la famille d'un commissaire de la Police judiciaire entre la fin de l'Occupation et la Libération, recueille 1,4 million d'entrées. *Les Maudits* et *Le Bal des pompiers* (André Berthomieu, 1948) atteignent eux plus de 2,5 millions d'entrées chacun. Mais le plus gros succès du sous-corpus reste *Jéricho*, qui cumule près de 4 millions d'entrées après sa sortie le 13 mars 1946.

Réalisé par Henri Calef, écrit par Claude Heymann et dialogué par Charles Spaak, *Jéricho* est l'adaptation fictionnelle d'un fait historique : l'opération Jéricho. Le but de cette opération menée le 18 février 1944 par la Royal Air Force – conjointement avec les organisations résistantes françaises locales – consistait à faire bombarder par l'aviation anglaise la prison d'Amiens pour libérer des agents secrets britanniques et des résistants français⁴⁰⁹. Pour les besoins du film, les auteurs déplacent l'action au début du mois de juin 1944. Amiens est toujours occupé par les Allemands et les civils français tentent de survivre. Certains se cachent pour jouer à la belote dans des bistrotts quand d'autres écoutent secrètement Radio Londres dans leur cuisine aux fenêtres calfeutrées, comme Rosa et Camille Ducroc (Line Noro et René Génin). On voit aussi la police allemande débarquer chez le docteur Noblet (Louis Seigner), accusé d'avoir porté assistance à des parachutistes ennemis.

Pour autant, tous les Français ne semblent pas vivre l'Occupation de la même manière : chez le commandant Münchhausen (Henri Nassiet⁴¹⁰), Jean-César Morin (Pierre Brasseur⁴¹¹) se justifie de ses actions et tente d'amadouer le gradé allemand en négociant leur arrangement à propos des biens spoliés aux Juifs déportés. En punition, Münchhausen envoie Morin trois

⁴⁰⁸ Aussi connu sous le nom *Les Joyeux Conscrits*.

⁴⁰⁹ Cette opération est sujette à controverse, notamment au sujet de son but déclaré. Certains, comme J.-P. Ducellier dans son article « La manipulation d'Amiens : pourquoi bombarder une prison en 1944 ? » (*Le Fana de l'aviation*, numéro 432, novembre 2005) remettent en cause ses buts réels.

⁴¹⁰ Déjà vu dans *Le Bataillon du ciel* et *Mission à Tanger*.

⁴¹¹ Pierre Brasseur est la tête d'affiche du film. Alors que dans le générique de début, tous les noms sont classés par ordre alphabétique, le sien est indiqué à la fin, en gras et encadré, dans une police plus grande. C'est la même chose concernant l'affiche du film. De plus, sur celle-ci, c'est son visage en qui occupe plus de la moitié, sur fond rouge.

semaines en prison. Il y retrouve le docteur Noblet et tous deux sont enfermés dans une même cellule qu'occupent déjà trois autres Français. Il y a le comte Jacques de Saint-Leu (Jacques Charon), « accusé d'avoir chanté *La Marseillaise* dans un endroit public » ; Béquille (Pierre Larquey), un clochard à la jambe de bois, « accusé à tort d'avoir un petit peu caché des armes » ; et Muscat (Roland Armentel), un ancien typographe « accusé à tort de propagande un petit peu communiste » (à 23 minutes). Auprès de ses quatre codétenus, Morin est le seul à se vanter de ses soi-disant actes de sabotage, faits d'armes et autres connections avec les groupes résistants. Sa vantardise ne fait que renforcer la suspicion des autres hommes. Pendant ce temps, la rumeur court dans la prison que les Américains ont débarqué en Normandie. Au même moment, un groupe de résistants français fait exploser un pont de la voie ferrée, obligeant ainsi un train rempli d'essence à rester stationné à la gare d'Amiens et l'empêchant d'accéder au front normand. Par représailles, Münchhausen ordonne au maire de la ville de dresser lui-même une liste de 50 otages, censée dissuader les résistants locaux de s'en prendre au train. Mis au pied du mur, le maire et le conseil municipal ne proposent que leurs propres noms, excepté deux d'entre eux qui refusent et démissionnent de leur fonction. Münchhausen n'apprécie pas cette courte liste de 7 noms, et désigne alors 43 autres citoyens qu'il choisit à partir des contraventions posées sur son bureau. C'est ainsi que certains Français aperçus au début du film, comme Camille Ducroc ou les joueurs de belote, sont arrêtés avec d'autres (un patron de bar, un coiffeur, un rentier, un quincailler, etc. (à 40 minutes)). On choisit aussi des prisonniers comme otages, et les 5 hommes de la cellule 32 sont amenés avec les autres dans une église gardée par les Allemands. À la ville, les résistants responsables de l'attentat contre le pont parlementent au sujet du train à faire exploser, tandis que le chef de gare français Michaud (Jean Brochard) discute avec l'ingénieur allemand avec qui il doit partager son poste de l'animosité qu'ont les Allemands envers les Français.

De son côté, Simone (Santa Relli), la fille de Michaud, profitant du statut particulier de son père à la gare, fait entrer un jeune résistant qu'elle vient de rencontrer. Tous deux, après s'être embrassés (sans se connaître !), font exploser le convoi à l'aide d'une grenade. L'ordre est donné d'exécuter les 50 Français le lendemain, à l'aube du 7 juin 1944. Heureusement, les Anglais sont mis au courant, et se déclenche dans l'urgence l'Opération Jéricho, consistant à aller bombarder la prison et l'église adjacente avant l'exécution. Dehors, Simone Michaud est arrêtée par des Allemands et son amant résistant est abattu. Son père est quant à lui pris en otage, faisant passer la liste à 51 noms. Les Allemands proposent alors la libération d'un otage, et c'est le collaborateur Morin qu'ils choisissent. Mais celui-ci, sous la pression, vient de se

pendre dans un coin de l'église. Au matin, les otages sont menés dehors pour l'exécution, tandis qu'au même moment, Simone est elle aussi mise en joue par ses geôliers. C'est alors qu'intervient la RAF qui bombarde les lieux. La plupart des otages arrivent à prendre la fuite, aidés par des FFI alertés des opérations britanniques. Saint-Leu et Béquille trouvent la mort. Alors que le film se clot sur un carton indiquant que « ce film est dédié à la mémoire du Group Captain Pickard et du Flying Lieutenant Broadley, tombés sur le sol de France pour la cause de la liberté », on ne sait rien du sort réservé à Simone Michaud, son père, Muscat, le maire ou encore celui du docteur Noblet.

Face à cette adaptation (pas très fidèle) de l'histoire de l'opération Jéricho, la presse de l'époque semble assez partagée. Certains titres se montrent emballés quand d'autres sont plus réticents. Toutefois la plupart s'accorde à considérer *Jéricho* comme un film sur la Résistance. *Les Nouvelles littéraires* le considère d'emblée comme tel, constatant que « les films sur la Résistance se suivent et ne se ressemblent pas⁴¹² ». Pour *Cinémonde*, le film d'Henri Calef est « un émouvant épisode de la Résistance française, d'autant plus poignant qu'il est authentique⁴¹³ ». *La France au Combat* ne se pose pas la question du genre mais s'interroge surtout sur le succès que pourrait avoir le film, considérant *Jéricho* comme « le » grand film de la Résistance⁴¹⁴, tandis qu'à l'opposé *La Bataille* s'étonne de voir « encore un film sur la Résistance⁴¹⁵ ». Pourtant, s'il est facilement comparé par les journalistes à d'autres films que l'on a considérés comme des films de résistance armée dans cette recherche – comme *La Bataille du rail* ou *Peloton d'exécution* –, le film d'Henri Calef se démarque de ces autres fictions résistantes par l'importance qu'il donne à ses (nombreux) personnages non-armés ou non-combattants. Soit, les civils vivant sous l'Occupation.

Si Calef, Heymann et Spaak s'inspirent d'une opération visant à faire libérer des agents secrets et des résistants, il en va autrement dans le film. Ici, il n'y a aucun espion et pas vraiment de maquisards. On ne verra quasiment aucun des nombreux protagonistes manier les armes ou prendre réellement part à l'organisation résistante. En effet, hormis les quelques courtes scènes où l'on voit des jeunes résistants (non-crédités) discutant de leurs plans dans le garage automobile de leur chef (à 31 minutes) ou celle où Simone Michaud et son amant du moment balancent la grenade, tout le reste du film se concentre sur la vie sous l'Occupation, sans armes et loin des combats. Les détenus de la cellule 32, le docteur Noblet ou le maire d'Amiens

⁴¹² G. Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 21 mars 1946.

⁴¹³ Roland Verdier, *Cinémonde*, numéro 607, 19 mars 1946, p. 2.

⁴¹⁴ Michèle Nicolai, *La France au combat*, 13 septembre 1945.

⁴¹⁵ Bernard Zimmer, *La Bataille*, 20 mars 1946.

peuvent être considérés comme résistants : ils cachent des armes, viennent en aide aux Alliés ou refusent les ordres de l'occupant. Pourtant, on ne les verra jamais les armes à la main. Les articles qui en font ouvertement mention sont rares. Sylvie Lindeperg l'explique particulièrement bien :

S'ils avaient été séduits par la dimension spectaculaire du raid de la Royal Air Force, Henri Calef et Claude Heymann ambitionnaient également de poser un regard personnel sur la France occupée afin de rompre avec « l'irréalité » des fictions résistantes. Les auteurs remplacèrent donc les agents britanniques et les responsables de la Résistance par des otages français qu'ils s'employèrent à resituer dans leur environnement quotidien, pendant les heures qui précédèrent leur arrestation⁴¹⁶.

Jéricho devient par conséquent une chronique de l'Occupation en France –du moins, ce qu'on veut bien en voir après la libération. Pour cela, « l'originalité du film » selon Lindeperg « se fondait [...] sur l'abandon des schémas narratifs proposés par les autres fictions commerciales » sur la Résistance⁴¹⁷. Le récit du film se concentre sur la population civile d'Amiens dans ses tracasseries de tous les jours, et non plus sur les faits d'armes d'un groupe résistant comme on a pu le voir ailleurs. Émerge alors un « héroïsme tranquille⁴¹⁸ » auquel le public français peut plus facilement s'identifier et dont, d'après Lindeperg, le succès du film témoigne :

Car les spectateurs qui se bousculèrent dans les [salles] se voyaient proposer un nouveau mode d'identification. Après avoir vécu l'héroïsme par procuration, connu la Résistance de leur fauteuil d'orchestre « comme s'ils y étaient » et tremblé – moins dans le culte du héros, que dans son propre rôle –, ils se trouvaient conviés à redescendre sur terre pour revivre leur propre histoire. Ce déficit d'exaltation était compensé par une certaine anamorphose, les auteurs tendant à leur public le miroir, légèrement flatteur, dans lequel il lui plairait de se contempler.

Ici, les rôles sont plus diversifiés et plus crédibles que l'unique statut du résistant : *Jéricho* parle surtout de ces nombreux Français qui, durant la guerre et l'Occupation, n'ont pas forcément pris les armes et se sont « contentés » d'attendre. Cette figure de l'attentiste, comme celle du collaborateur, est surtout caractéristique de ces films sur les civils occupés, ici bien plus présente que dans les autres chroniques de l'Occupation que peuvent être les films de résistance armée. Toutefois, ce nouveau miroir est évidemment avantageux, malgré le vœu de réalisme du réalisateur et ses scénaristes⁴¹⁹. Dans *Jéricho*, on ne s'arrête pas sur un unique cas, où l'on verrait l'histoire d'un citoyen ayant vécu ou survécu à la guerre le temps du long-métrage. Ces 50 otages et les concitoyens autour d'eux proposent de nombreuses alternatives et cette multiplication des cas favorise l'identification du public. De plus, ces civils, s'ils ne

⁴¹⁶ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 169.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 263.

⁴¹⁹ Voir Michèle Nicolai, *La France au combat*, *Op. cit.*

sont pas des résistants armés, ne laissent jamais planer le doute sur leur motivation patriotique – notamment ceux qui ont le plus de temps à l'image, comme le docteur Noblet, les autres occupants de la cellule 32, le chef de gare Michaud, etc. Leurs pensées et leurs actes ne sont que rarement mis en doute par le reste des personnages. Par exemple, quand le maire décide d'inscrire sur la liste des otages son propre nom et ceux des autres membres du conseil, ils ne sont que deux à refuser, sur la dizaine d'hommes présents. Ceux qui acceptent leur sort « [n'obligent] personne à se conduire comme il faut » (à 37 minutes). Pareillement, dans la cellule 32 de la prison d'Amiens, le doute quant au patriotisme de ces prisonniers français n'a pas lieu d'être. Pour Muscat, ce ne sont pas des « héros », mais « des hommes, des femmes, qui ont pris un risque, fait quelque chose de défendu par amitié, par fidélité ou par bon cœur », « tous unis dans la mauvaise fortune » mais qui « tiennent bon » (à 43 minutes). Le film participe de la sorte au mythe de la bonne conduite des Français durant la guerre, sous-entendant comme le fera plus tard *Le Père tranquille* que dans chaque attentiste se trouve en réalité un résistant dans l'âme – nuance utile pour ne pas indisposer les spectateurs et les spectatrices. De plus, *Jéricho* met en scène un large panel d'acteurs et d'actrices, tous mis sur un pied d'égalité dès le début, sur l'affiche du film comme dans le générique – à l'exception de Pierre Brasseur. Aucun protagoniste, quel que soit son sexe⁴²⁰, son âge ou son statut social⁴²¹, n'est le personnage principal de ce film choral, bien que certains aient un peu plus de temps à l'image que d'autres. Le film, échangeant un héros contre une cinquantaine de personnages, se veut la métaphore de la Nation française toute entière⁴²².

Le succès de *Jéricho* construit une autre légende, différente de celle d'une France qui aurait toute entière résistée. Cette nouvelle image, valorisante bien que moins héroïque, est d'autant plus efficace lorsqu'au « mythe du peuple en armes [...] [est] substituée une forme subtile d'unanimité que renforçait encore la minimisation du camp de la collaboration⁴²³ ». Bien qu'elle ait le mérite d'exister, à la différence de la grande majorité des films sur les combattants français ou étrangers, cette idée de la collaboration est cependant réduite au

⁴²⁰ Notons cependant la grande absence des personnages féminins. Sur les 50 otages, il n'y a aucune femme, et seul le personnage de Simone Michaud (joué par Santa Relli), dans cette distribution à majorité masculine, a le droit à plusieurs scènes et plus d'une ligne de dialogue. Ici aussi, comme dans les nombreux films de résistance français, on peut constater une représentation très asymétrique en termes de sexe.

⁴²¹ Par exemple, Béquille est un clochard, le comte de Saint-Leu un aristocrate, ou le docteur Noblet un bourgeois. Tous s'entendent à merveille dans l'adversité, et avec respect. Lorsqu'on demande à Béquille où sont ses amis à qui il pourrait écrire sa lettre d'adieu, il répond en embrassant du regard ses 49 codétenus qu'il a « longtemps attendu » avant d'en avoir, mais qu'ils « sont tous ici » (à 1 heure 12 minutes).

⁴²² Aussi renforcé par le fait de faire coïncider la libération des prisonniers avec le Débarquement de juin 1944, synonyme de la Libération future du pays. Voir Lindeperg, *Op. cit.*, p. 181.

⁴²³ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 180.

minimum. *Jéricho* peut par exemple suggérer une collaboration d'État, lorsque le commandant allemand demande au maire d'établir la liste des otages. La scène (à 32 minutes) laisse penser que les deux parties travaillent ensemble. Mais le film démonte très vite cette accusation en la désamorçant. Les vrais collaborateurs (ici, un préfet) ne sont pas à l'image et les élus municipaux les accusent d'avoir déjà fui pour Vichy depuis longtemps. Le maire et ses collègues, qui se considèrent comme « au service de la communauté » (à 35 minutes), acceptent eux très vite à leur propre sacrifice en inscrivant uniquement leurs propres noms sur la liste.

En vérité, la collaboration dans *Jéricho* ne s'incarne que dans la figure de Jean-César Morin, qu'interprète Pierre Brasseur. Vedette avant-guerre et après-guerre, il est notamment connu pour sa carrière au théâtre et sur les écrans. On a pu l'apprécier avant-guerre chez Jean Renoir ou Jean Grémillon, et surtout dans *Quai des brumes* (1938, FR) de Marcel Carné, sorti avec beaucoup de succès à la veille de la guerre⁴²⁴. Si pendant l'Occupation il ne délaisse ni la scène ni les écrans, c'est après-guerre qu'il enchaîne certains de ses plus gros succès, comme *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1944, FR), *Les Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946, FR)⁴²⁵ et *Jéricho*. Brasseur est aussi une vedette populaire. Dans *Cinémonde* par exemple, à partir de 1945, de nombreux articles font référence au comédien et on commente autant ses films et ses tournages que sa vie à la ville. C'est aussi une personnalité très commentée dans les courriers de lecteurs, malgré des rôles difficiles et des personnages souvent détestables. Dans *Jéricho*, il est paradoxalement la véritable tête d'affiche du film⁴²⁶ et un des personnages les plus présents à l'image – ce que certains articles critiquent. Il est l'interprète du film dont tous les journalistes parlent, malgré la présence d'autres acteurs réputés, comme Louis Seigner, René Génin ou Pierre Larquey. Pour *Les Nouvelles littéraires*, Pierre Brasseur est le « seul comédien actuellement capable de composer un personnage toujours au paroxysme de l'abjection, du cynisme ou de la peur⁴²⁷ », tandis que pour *La Bataille*, l'acteur a eu « l'intelligence d'accepter et le courage d'incarner sans défaillance » ce personnage « chargé de presque toute l'ignominie disponible⁴²⁸ ». En revanche, ce personnage « sans foi et sans morale » peut occuper trop l'espace pour *Les Étoiles* :

Interprété magnifiquement par Pierre Brasseur, veule et odieux à souhait, il en a fait la vedette. Le film pourrait s'intituler « Le collaborateur ». Il s'en faut d'un rien que l'éclairage ne

⁴²⁴ Il y interprétait Lucien, le chef de bande qui assassinait le personnage de Jean Gabin à la fin du film.

⁴²⁵ Dans *Les Portes de la nuit*, il est le mari trompé de Malou (Nathalie Nattier).

⁴²⁶ Il sera aussi présenté comme tel au moment de la sortie des *Portes de la nuit*, même si son rôle reste bien secondaire par rapport à ceux d'Yves Montand ou Nathalie Nattier.

⁴²⁷ G. Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 21 mars 1946.

⁴²⁸ Bernard Zimmer, *La Bataille*, 20 mars 1946.

subordonne l'exaltation de l'héroïsme à la satire de la lâcheté. C'est si vrai que le spectateur se délivre par le rire de la répugnance qu'il éprouve devant les démonstrations de celle-ci⁴²⁹.

De cette façon, le personnage de Jean-César Morin incarne à lui seul toutes les faces de la collaboration. Pour autant, on ne saura rien de lui, ni au sujet de son statut familial, ni de son statut socio-professionnel. Il est uniquement défini dans le film par ses faits de collaboration et devient ce que Sylvie Lindeperg appelle un « concentré de collaboration » : menteur, veule et cynique certes, mais aussi antisémite, anti-communiste, qui en appelle à l'esprit de Montoire et dit croire en l'Europe nouvelle imposée par le III^e Reich.

D'un côté, on a les civils attentistes qu'on peut estimer dépeints avec bienveillance certes, mais avec une certaine complexité : certains doutent, d'autres flanchent et aucun n'est véritablement héroïque. De l'autre, on peut voir dans le personnage de Morin une caricature extrême du collaborateur. On fait endosser à un seul personnage l'entièreté de la collaboration, la réduisant implicitement, tandis qu'on ne trouve rien à reprocher aux autres – et par-là, rien à reprocher à la masse attentiste. Les critiques sont rares à le remarquer et à s'en offusquer, comme Jacques Natanson, dans *L'Ordre* :

Les pourris moyens respireront : bien infortunés, vraiment, ceux qui ne pourront trouver aucun détail de dissemblance entre eux et ce paragon de pestilence ! Non qu'il soit faux ; j'en ai connu un tout aussi parfait. Si je me plains que la mariée soit trop belle, c'est que les crachats dont on couvre ce personnage tout au long du film n'atteindront que lui, et quelques immondices d'élection : c'est trop peu⁴³⁰.

Jéricho montre une France qui n'a pas unanimement combattu face à l'occupant. C'est une originalité qu'il partage avec tous les autres films français sur le sujet. Mais ce qu'on y voit vraiment, c'est que même sans armes, les Français ont tout de même résisté et qu'ils sont si peu nombreux, comme l'unique Jean-César Morin, à avoir failli et à avoir collaboré. En d'autres termes, *Jéricho* montre ce qu'on n'avait pas vu dans les films de résistance armée, mais il semble pourtant dire exactement la même chose.

Casablanca

À côté de *Jéricho* et de ces autres films français qui remportent du succès, 6 productions étrangères cumulent plus d'un million d'entrées. Seules deux productions passent la barre des 2 millions d'entrées, et elles sont américaines : *Jeux dangereux* avec ses 2 millions d'entrées et *Casablanca* qui lui recueille plus de 3,5 millions, faisant du film de Michael Curtiz le plus gros

⁴²⁹ *Les Étoiles*, 26 mars 1946.

⁴³⁰ Jacques Natanson, *L'Ordre*, 15 mars 1946.

succès étranger sur les civils occupés – cependant en dessous de *Jéricho*. Toutefois, du côté des succès étrangers en général, la donne change peu. On y retrouve tout ou partie de ce qui a pu être vu dans *Jéricho* ou d'autres films français à succès, comme les collaborateurs, le marché noir ou la dure vie sous l'Occupation. Pour autant, cette catégorie de films sur les civils occupés, plébiscitée par le public, propose beaucoup de variations, que ce soit dans les thématiques abordées, les genres employés ou les personnages proposés. *Casablanca* en est un exemple parfait.

L'histoire se déroule en décembre 1941. Dans la capitale marocaine, dépendante de la France de Vichy occupée par l'Allemagne, se retrouvent beaucoup de ceux qui cherchent à fuir l'Europe défaite par le III^{ème} Reich en espérant rejoindre Lisbonne puis les États-Unis. Un des hauts lieux de la vie casablancaise s'avère être le *Rick's Café Américain*, tenu par Rick Blaine (Humphrey Bogart), un Américain expatrié. C'est dans son night-club que se retrouve tout ce monde et où l'on peut voir se côtoyer des civils en recherche de papiers. On y côtoie aussi des résistants qui fuient, des agents de la police française obéissant aux ordres du gouvernement de Vichy, des gradés allemands et une flopée de trafiquants en tout genre. Un soir, Rick Blaine apprend qu'un de ces habitués du lieu (Urgate, interprété par Peter Lorre) a volé deux laissez-passer, que les policiers français et les forces allemandes recherchent activement. Il est sûrement responsable du meurtre des deux Allemands qui les avaient en leur possession. Le trafiquant demande de l'aide à Rick qui refuse dans un premier temps, ne voulant pas prendre parti dans le conflit, avant de finir par accepter de cacher les documents dans son établissement. Le commandant allemand Strasser (Conrad Veidt) et le capitaine et préfet de police français Renault (Claude Rains), suspectent l'Américain. Rick n'est pas seulement un gérant de night-club : auparavant, il aurait pris part à la Guerre d'Espagne du côté des Républicains et vécu à Paris jusqu'à la débâcle de juin 1940. Surtout qu'à Casablanca, les forces d'occupation attendent l'arrivée d'un certain Victor Lazlo (Paul Henreid), chef de la Résistance européenne, échappé d'un camp de concentration allemand. Les deux laissez-passer volés pourraient lui permettre de fuir vers les États-Unis avec sa femme, Isla Lund (Ingrid Bergman). Le soir même, le couple débarque au *Rick's*. Si Renault et Strasser reconnaissent le résistant, Rick reconnaît Isla, avec qui il a vécu une histoire d'amour à Paris avant l'armistice. Leur romance s'était mal finie, Isla ayant refusé de fuir la capitale française avec son amant américain. Pris entre deux feux (Lazlo le résistant voulant fuir en Amérique et les forces de l'ordre lui intimant de rester en dehors de la politique), Rick est surtout animé par sa rancœur vis-à-vis de son ex-maitresse. Il refuse d'abord les demandes des deux partis. Mais plusieurs éléments vont faire pencher la

balance et réactiver les convictions de l'Américain. Ainsi, il triche pour faire gagner au jeu l'argent nécessaire à un jeune couple pour fuir vers Lisbonne – mettant à mal les arrangements douteux de Renault avec la jeune femme ; la mort d'Urgate dans les geôles du commissariat le touche, convaincu que son décès n'a rien d'accidentel ; le commandant Strasser fait fermer son club après que des clients se sont mis à chanter *La Marseillaise* ; et enfin, il apprend la vérité sur la situation d'Ilsa qui était en réalité déjà mariée avec Lazlo, mais qu'elle croyait mort à l'époque de leur liaison à Paris. À nouveau approché par le chef résistant, Rick semble accepter le marché et lui promet les laisser-passer. De l'autre côté, il s'arrange avec Ferrari (Sydney Greenstreet), le gérant du *Blue Parrot*, haut-lieu du marché noir à Casablanca, en lui vendant son night-club, ce qui lui permettrait de fuir avec Ilsa. Il prend en otage Renault et le force à l'amener lui, Lazlo et Ilsa à l'aérodrome. Là, il dévoile à tous son plan : il ne partira pas à Lisbonne avec Ilsa. Il cède sa place dans l'avion à Victor Lazlo, qui est animé par une cause plus juste à ses yeux. Lorsqu'arrive le commandant Strasser, secrètement averti par Renault, Rick le tue. À son tour, le capitaine Renault change de camp. Il n'accuse pas Rick du meurtre et laisse s'envoler l'avion qui emmène Lazlo et Ilsa vers la liberté. Maintenant seuls sur la piste, le policier français et l'Américain, désormais résistants, s'en vont côte à côte sur fond de *Marseillaise*. Ils décident de fuir vers Brazzaville, capitale de la France Libre.

Comme *Jéricho*, *Casablanca* semble dresser un certain portrait des victimes civiles dans les territoires occupés. Ici, la grande majorité des personnages sont des civils de toute l'Europe qui tente de fuir la domination allemande. Tout comme ces réfugiés, les expatriés ou les Marocains ne peuvent qu'être considérés comme des civils occupés, tant la présence des Allemands et de leurs alliés est pesante. Cette situation est soulignée dès la scène d'ouverture, où une voix-off resitue le contexte particulier de l'Europe et de Casablanca de 1941. Dès la 3^{ème} minute, on assiste à une course poursuite entre un homme et les forces de l'ordre, française et allemande. L'homme pris en chasse finit par être abattu par des policiers français, juste devant un immense portrait du Maréchal Pétain peint sur un mur, sous lequel on peut lire « Je tiens mes promesses. Et celles des autres ». À peine plus tard, après une scène présentant le capitaine Renault et le commandant Strasser, on apprend que le mort était innocent du crime dont on l'accusait. De cette manière, le film installe habilement le climat dans lequel tous ces différents protagonistes vont devoir évoluer, malgré les subtilités de l'occupation casablancaise.

Parmi cette foule de civils, on retrouve ce qu'on a déjà pu voir dans d'autres films sur les civils occupés. Des ressortissants non-engagés dans les combats (ceux qui vivent à Casablanca comme ceux qui la fuient), des collaborateurs (à leur tête, le capitaine Renault), des

Allemands (les nombreux soldats sous les ordres du commandant Strasser), ou encore ces trafiquants vivant du marché noir et même des résistants (Lazlo ou certains contrebandiers). La particularité est qu'ici ces nombreux protagonistes sont de toutes les nationalités. Mais *Casablanca* opère de la même façon que *Jéricho*, considérant ces civils occupés comme des résistants potentiels. Dans ce film, la fuite est vue comme un acte de résistance. Par exemple, si Victor Lazlo et Ilsa Lund veulent rejoindre les États-Unis, ce n'est pas pour se protéger des persécutions allemandes, mais pour aller témoigner auprès des représentants du monde libre des horreurs que le III^e Reich inflige à l'Europe. Si Urgate tue les deux soldats allemands (dans une scène hors-champ), ce n'est pas uniquement dans le but de leur voler les papiers. Il laisse sous-entendre qu'il le fait aussi par vengeance et par conviction, et sans aucun regret. Aussi, même certains trafiquants s'avèrent être des relais pour les résistants en fuite, prenant une part active dans la Résistance sous la couverture du marché noir. Les multiples portraits de civils ainsi dressés par le film sont marqués par leur manichéisme, et aucun d'entre eux ne semble véritablement trouble ou ambigu. Autre exemple marquant : à 70 minutes, la grande majorité des clients du night-club se mettent à chanter une *Marseillaise* pour couvrir par provocation un chant militaire entonné par quelques soldats allemands. Mais c'est sur le personnage secondaire d'Yvonne (Madeleine Lebeau) que s'arrête le plus longuement la caméra de Michael Curtiz. Jusqu'ici, Yvonne n'était qu'une Française qui importunait Rick, refusait les avances de Sacha, le barman russe du *Rick's*, et s'affichait aux bras d'un soldat allemand. Mais lorsque résonne l'hymne national, c'est elle qui chante le plus fort avec les larmes aux yeux et qui finit en criant « Vive la France ! Vive la démocratie ! » devant Renault, Strasser et leurs hommes – ce qui la rachète aux yeux des spectateurs.

Le doute peut être permis au sujet du capitaine Renault, collaborateur et représentant de la police française – et à travers elle du gouvernement de Vichy. Durant presque tout le film, ce personnage est présenté comme un antagoniste. Selon ses propres dires, il n'est « qu'un pauvre fonctionnaire corrompu » (à 19 minutes) qui ne veut pas se prononcer en faveur de Vichy ou de la France Libre (à 59 minutes). Il dit ne pas avoir de convictions et aller « où le vent [le] pousse » en insistant qu'en ce moment « il souffle de Vichy » et que le Reich « ne permettrait pas » l'inverse (à 62 minutes). En gros, il se montre comme un homme ne faisant que ce que lui dicte sa soumission aux autorités, sans aucune considération morale. A cause de cela, il est l'un des responsables de la mort d'Urgate. Le film laisse même deviner que non content de tricher sur les tables de jeu du *Rick's* et de vivre de pots-de-vin, il se rend personnellement coupable de chantage sexuel auprès de certaines émigrées en quête de papiers (à 63 minutes).

C'est un homme opportuniste, abject, immoral et cynique. Le tout est appuyé par le jeu, le sourire et la *persona* de son interprète Claude Rains, que le public français retrouve après d'autres seconds rôles ambigus d'antagoniste assez populaires – il était entre autres le Prince Jean dans *Les Aventures de Robin des Bois* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938, USA) sorti en France avant la guerre, ainsi que la tête d'affiche et le rôle-titre du *Fantôme de l'Opéra* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943, USA, sortie en France le 14 juin 1945) et du *Loup-Garou* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941, USA, sortie en France le 25 juillet 1945), deux films de la série des « *Universal Monsters* » ; mais surtout, il est le nazi camouflé des *Enchaînés* de Hitchcock, sorti quelques mois avant *Casablanca* avec beaucoup de succès. Cependant, dans *Casablanca*, son personnage est plus complexe. Tout d'abord, bien qu'il soit l'unique figure de collaborateur parmi une foule de civils, sa position sociale laisse paraître un tout autre discours que celui de *Jéricho*, où Jean-César Morin n'était qu'un simple trafiquant trop proche des Allemands. Ici, le statut de Renault, représentant haut placé de l'État français (il est capitaine et se dit préfet de police), le rend responsable de la collaboration d'État, comme il le dit ouvertement à Strasser à 60 minutes de film (« nous coopérons avec vous, mais nous ne contrôlons pas l'opinion publique ») – contrairement à *Jéricho*, où l'idée d'une collaboration d'État était vite neutralisée par le courage et l'intégrité morale du maire et de son conseil. Toutefois, alors qu'il entrave les actions du trio Rick / Lazlo / Ilsa pendant la quasi-intégralité du film, ce collaborateur finit par changer de camp lors des dernières minutes du film, en laissant partir Lazlo et Ilsa et en s'associant avec Rick. Et cette neutralisation finale du collaborateur se fait de concert avec l'intégration de Rick dans le camp de la Résistance.

Aussi, dans *Casablanca*, la figure du résistant est représentée par le personnage de Victor Lazlo qu'interprète l'acteur d'origine autrichienne Paul Henreid. Il est d'emblée présenté comme tel par tous les autres personnages (les héros comme les antagonistes) et son statut de résistant n'est jamais remis en question. On pourrait relever que le film confond, volontairement ou non, l'idée de la Résistance en Europe avec une Résistance européenne. Ici, l'Europe entière est en lutte contre l'Allemagne, mais elle combat d'une façon organisée et étendue sur l'ensemble du continent. À 56 minutes, on apprend de la bouche du commandant Strasser que Lazlo est en relation étroite avec tous les réseaux et qu'il connaît notamment les « chefs de la Résistance à Paris, à Prague, à Bruxelles, Amsterdam, Oslo, Belgrade, Athènes » – et même, insiste Lazlo, celui de Berlin. Plus tard, c'est en tant que « chef de la Résistance » européenne qu'il se confie à Rick Blaine (à 69 minutes) et en tant que « chef de la cause » qu'il rassure son épouse (à 82 minutes). Pourtant, en dehors de sa dimension romantique, la véritable question

que pose le film ne concerne pas véritablement le personnage de Victor Lazlo et la Résistance. Ce qui anime le récit de *Casablanca*, c'est bien plus la question de la non-implication de Rick Blaine à la « cause ». Il faut attendre les dernières minutes du film pour voir éclater au grand jour le plan d'action du personnage principal, préférant laisser partir la femme qu'il aime avec son mari résistant plutôt que de profiter de l'occasion pour reprendre son histoire d'amour avec elle au détriment de la mission de Victor Lazlo. C'est cet acte d'abnégation qui marque l'engagement de Rick, tandis que pour Lazlo, la décision de l'Américain est synonyme de victoire, comme il le lui dit à 94 minutes : « je salue votre retour au front. Je sais maintenant qui vaincra ».

On peut évidemment y voir un discours pro-américain, avec un continent entier dans l'attente d'un sauveur américain : l'engagement de Rick, simple sympathisant américain, rassure ainsi le grand chef de la résistance européenne, qui ne doute plus de la victoire. Pour autant, cela ne semble pas gêner le public, notamment français, au vu du triomphe du film. Les raisons d'un tel succès sont nombreuses et dépassent le simple fait d'une représentation des civils européens au Maroc occupé. Il sort en 1947, année importante où, rappelons-le, on compte 64 films sur la Seconde Guerre mondiale, dont près de la moitié engrangent plus d'un million d'entrées⁴³¹. Son réalisateur Michael Curtiz comme ses comédiens Humphrey Bogart et Ingrid Bergman sont tous des habitués du box-office. Ce mélange des genres, où l'histoire d'amour de Rick et Ilsa se confond à la grande histoire du conflit, semble participer à l'aura du film auprès de la presse et du public. Pour autant, il faut ici remettre en parallèle ce succès de *Casablanca* avec l'échec du *Port de l'angoisse*, qui sort à peine quelques mois après le film de Curtiz⁴³². Si les deux films se ressemblent à bien des niveaux – l'histoire, la tête d'affiche, le héros perdu au milieu de résistants et de collaborateurs, l'engagement final dans la lutte, etc. –, il faut tout de même remarquer une grande différence dans leur traitement de l'Occupation, de la collaboration et de la Résistance.

Dans *Le Port de l'angoisse*, le personnage de Bogart devenait résistant en remplaçant le chef français de Bursac qu'il venait de sauver. Le film le montrait comme quelqu'un de « peu brave » et peureux. Dans *Casablanca*, son entrée tardive dans le combat et la Résistance ne se fait au détriment d'aucun personnage de résistants (français ou européens). Ici, Lazlo n'est pas rétrogradé par l'arrivée de Rick Blaine et ils ne sont jamais mis en concurrence sur ce plan –

⁴³¹ C'est notamment l'année de sortie du *Bataillon du ciel*, des *Plus Belles années de notre vie* et de *La Valse dans l'ombre* (*Waterloo Bridge*, Mervyn Leroy, USA – film sur les civils libres) – tous les 4, avec *Casablanca*, dans le Top 20 du box-office de l'année.

⁴³² Voir Partie II – 3. Les résistants armés.

seule leur amour pour Ilsa Lund peut les opposer. Plus encore, Rick parvient à entraîner avec lui le capitaine Renault, faisant se mêler aux yeux du public le destin du collaborateur français et de l'attentiste non-engagé américain, entrant dans la Résistance tous les deux en même temps. En ne dénonçant pas Rick aux forces de l'ordre venues l'arrêter à cause du meurtre du commandant Strasser, le capitaine Renault entame dans ces dernières minutes du film sa rédemption. Plus encore, l'amitié que se promettent les deux personnages, décidant de fuir pour Brazzaville, enterre toute suspicion au sujet du policier français⁴³³. Il est sauvé moralement par l'Américain au passé subversif – qui ne devient pas résistant, mais le redevient. Par-là, celui qui ne faisait qu'obéir aux ordres, en « attendant » que le « vent souffle » d'ailleurs, deviendra au contact du héros un acteur de la France Libre (à Brazzaville d'abord puis, on peut l'imaginer, à Londres). Le collaborateur n'est qu'un attentiste, dans une ambiance d'occupation où même ceux qui ont semblé collaborer peuvent se révéler résistants. Là où dans *Le Port de l'angoisse*, le résistant français défaillant était remplacé par l'Américain armé de son savoir, sa bravoure et son courage, *Casablanca* propose une alternative plus complaisante où l'Américain, toujours viril et efficace, agit de concert avec les forces locales tout en entraînant avec lui ceux qui, à un certain moment, auraient pu s'égarer. Ainsi, l'idée véhiculée par le film, plus consensuelle, est également plus acceptable pour le public français.

Vivre libre

Cette vision de la France ou de l'Europe occupée n'est évidemment pas identique d'un film à l'autre. On a pu le voir par exemple au sujet de la figure du collaborateur, dont la représentation diffère entre *Jéricho* et *Casablanca*, sans empêcher le succès de l'un ni de l'autre. Cependant, il ressort de ces différents films à succès une vision assez homogène, malgré les quelques subtilités qui peuvent apparaître d'un film à l'autre. L'idée globale de l'Occupation dans ce sous-corpus de films ressemble très fortement à celle qu'on observe dans les films sur les résistants armés, faisant de ces derniers et des civils occupés des figures extrêmement proches. Mais que la lutte contre l'occupant se fasse les armes à la main ou non, il n'y a pas de recette infaillible pour le succès, même si ces deux sous-corpus sont des plus populaires. Pour preuve l'échec de *Vivre libre*, film américain réalisé par le français Jean Renoir, exilé aux États-Unis depuis 1940.

⁴³³ Le rachat de Renault se voit autant à l'image qu'aux lignes de dialogues quand ce dernier s'avoue enfin être « un sentimental doublé d'un patriote » en jetant négligemment une bouteille d'eau minérale de Vichy à la poubelle.

Le film se déroule dans une petite ville quelque part en Europe⁴³⁴ au début de la guerre. Dès les premières minutes, elle est envahie par les forces allemandes, sans que quiconque n'oppose visiblement de résistance – ni l'armée, ni les citoyens. Parmi eux, il y a Albert Lory (Charles Laughton) qui vit seul avec sa mère, une femme possessive qui le surprotège. Professeur dans l'école municipale, il n'a aucune autorité sur ses jeunes élèves qui passent leur temps à se moquer de lui, notamment parce qu'Albert a du mal à cacher qu'il est secrètement amoureux de sa collègue et voisine Louise Martin (Maureen O'Hara), bien plus jeune et charismatique que lui. Cette dernière vit seule avec son frère Paul (Kent Smith) au coin de la rue, et tous deux supportent mal la présence des Allemands dans leur quotidien. Ils sont par exemple les premiers à se réjouir des tracts appelant à la résistance que les habitants retrouvent certains matins sous leur porte. Ce qui n'est pas le cas de Georges Lambert (Georges Sanders), le fiancé de Louise. Ce dernier, chef de gare (et employeur de Paul), a des arrangements avec les forces d'occupation et partage même les idées sur l'Europe nouvelle du major von Keller (Walter Slezak), le responsable des troupes allemandes. De son côté, Albert est terrorisé par ce qui se déroule sous ses yeux et n'ose rien faire ni rien dire. Louise n'a elle pas de mal à dire ouvertement le mal qu'elle pense des Allemands, tout comme son frère, malgré des amitiés que celui-ci entretient avec certains soldats allemands. Toutefois, il s'avère être un résistant armé. C'est lui qui tente d'assassiner von Keller et le maire collaborateur de la ville. Dénoncé par la mère de Lory et son futur beau-frère Georges alors qu'Albert est retenu en otage, Paul est finalement abattu par des militaires allemands lorsqu'il tente de fuir sous les yeux de son amie et de Georges. Ce dernier, pris de scrupules et réalisant qu'il est responsable en partie de la mort du frère de sa fiancée qui vient de le quitter, met fin à ses jours dans son bureau. Par un malheureux concours de circonstances, Albert Lory est accusé de sa mort que les Allemands déguisent en meurtre. Se tient alors son procès où, face aux machinations de von Keller, Albert se révèle être un très bon orateur. Il prend lui-même sa défense et attaque avec une rhétorique efficace les institutions et l'idéologie allemande et collaborationniste. Sur sa lancée courageuse, Albert va jusqu'à déclarer sa flamme à Louise, devant tout le tribunal. Finalement innocenté du meurtre de Georges Lambert, Albert retrouve la liberté. De retour en classe, il réalise avoir gagné jusqu'au respect de ses élèves. Mais il est de nouveau arrêté par les Allemands, devant eux. Emmené de force par les militaires, il part cette fois droit et fier. Sur le pas de la porte de

⁴³⁴ Le film ne donne aucune géolocalisation, hormis le fait que l'histoire se passe « quelque part en Europe » (« somewhere in Europe »). Pourtant, à la vue des patronymes des différents protagonistes (et de la nationalité du réalisateur), on peut faire l'hypothèse que le long-métrage se déroule en France.

l'école, les enfants saluent une dernière fois leur professeur et Louise finit par embrasser l'homme qui l'a toujours aimé.

Le film de Renoir propose une galerie de personnages qui correspondent aux stéréotypes des films sur les civils occupés. Mais certains aspects interpellent, comme ses portraits dressés de l'attentiste, de la civile occupée, du résistant armé, du collaborateur et de l'occupant :

- Il y a d'abord Albert Lory, le personnage principal⁴³⁵. Dans le film, il répond à une parfaite définition de l'attentiste. Cependant, il s'éloigne des portraits que bien de films à succès en ont proposés. Ainsi, ce civil va finalement s'avérer un esprit résistant. Cela ne surprend pas uniquement les personnages, mais le public aussi. En effet, avant de s'opposer idéologiquement aux idées des von Keller et des Allemands au cours de son procès, Albert est surtout présenté avec insistance comme un personnage lâche et peureux que même des enfants maltraitent facilement. C'est surtout cette idée-là qui ressort du film. Pendant plus des deux tiers du récit, il obéit aveuglément à tout ce qu'on peut lui dire sans jamais s'y opposer, que les ordres viennent de sa mère possessive ou des nazis. Quand on lui ordonne de brûler des livres qu'il est censé enseigner, il s'exécute sans broncher. Lorsque la ville est bombardée, cet homme d'une quarantaine d'années n'arrive à cacher ni sa peur ni ses larmes : alors que dans la cave qui les protège, tous les enfants se changent les idées en chantant, lui se réfugie dans les bras de sa mère. En dehors d'elle, il n'a pas vraiment de relation et les contacts qu'il peut avoir relèvent des conventions : Louise, Paul, Georges ou d'autres (comme le professeur Sorel) sont avant tout des voisins ou des collègues, et non des amis qu'il fréquente. Couplé au physique et au visage particulier de son interprète Charles Laughton – embonpoint, visage luisant, regard continuellement apeuré, voix chancelante, etc. – tout cela n'aide en rien à l'identification du public à ce personnage.
- Le deuxième personnage le plus important en termes de temps à l'image est celui de Louise Martin, interprétée par Maureen O'Hara. L'actrice est la deuxième tête d'affiche du film, où son nom figure à la même taille que celui de Charles Laughton. Sur certaines affiches de l'époque, elle est même représentée deux fois : on peut voir son visage en gros plan occupant la moitié du poster, ainsi que sa silhouette

⁴³⁵ Il est à noter que s'il est le personnage principal et celui le plus présent à l'écran, Albert Lory est cependant paradoxalement absent d'un grand nombre de scènes, qui s'attardent longuement sur les autres personnages secondaires.

embrassant Georges Sanders, l'interprète de Georges Lambert. Dans le film pourtant, son personnage n'a d'autre utilité que de faire le lien entre les différents personnages masculins. Ainsi, elle est surtout la collègue d'Albert, la fiancée de Georges, la sœur de Paul, etc. Si l'un est amené à fréquenter l'autre, c'est par son intermédiaire. Comme dans les films se déroulant à l'arrière, on pourrait s'attendre à une plus grande importance des rôles féminins. S'ils sont certes plus présents, dans *Vivre libre* et dans bien d'autres films, ils s'avèrent le plus souvent d'une utilité secondaire. Ici aussi, le personnage de Louis ne peut être considéré que comme un faire-valoir amoureux ou une récompense romantique⁴³⁶. Louise a certes une attitude résistante. Elle refuse de brûler les livres interdits, appelle les Britanniques ses « amis du ciel » ou manie l'ironie et le sarcasme devant le major von Keller. Mais elle ne s'engage jamais plus. Quand elle apprend que son frère Paul est responsable de l'attentat contre le maire, elle en est admirative (« maintenant tu es le frère dont j'ai toujours été fière »), mais elle est surtout terrifiée des risques qu'il encourt. Comme elle n'avait rien compris des affinités collaborationnistes de son fiancé, elle ne voit rien non plus de l'engagement de son frère dans la Résistance.

- Paul Martin est peut-être le moins important des cinq personnages principaux du film. Son interprète, Kent Smith, est le seul à ne pas être sur l'affiche française et c'est lui qu'on voit le moins à l'écran. Il est le seul résistant armé du film et contrairement à sa sœur, lui passe à l'action. Il tente de faire exploser à la grenade un convoi de SS puis on le trouve à l'extérieur un soir d'attentat malgré le couvre-feu. Pris en chasse par les Allemands, il sera abattu. Cela dit, ce personnage de résistant diffère de ceux qu'on a pu voir dans d'autres films. S'il résiste, il n'est cependant pas animé par la haine des Allemands. Au contraire, on le voit à plusieurs reprises en train de parler ou de jouer aux cartes avec des soldats de la Wehrmacht. Lorsque les occupants mènent l'enquête lors du premier attentat, on le voit en pause en train de fumer une cigarette avec son ami Hans, un soldat allemand⁴³⁷. Plus tard, quand son amie Julie s'emporte contre des soldats qu'elle estime responsable de la mort de son frère parti à la guerre, Paul prend leur défense en opposant implicitement les forces d'occupation et les militaires au front (« Non, pas ceux-là ! Il a été tué au front, avant l'armistice »). Malgré son implication combattante dans la lutte, il est

⁴³⁶ Par exemple, si dans *Les Maudits* Florence Marly est la tête d'affiche du film et la seule représentée dessus, son rôle est plus que secondaire dans le film de René Clément, où les rôles d'importance sont tous masculins.

⁴³⁷ Acteur non-crédité.

un des seuls personnages de tout l'ensemble des films à faire ce distinguo entre les différents Allemands (le militaire, l'occupant, le nazi). Toutefois, il faut aussi ajouter que comme sa sœur, lui non plus ne voit rien de la collaboration de Georges Lambert qui est pourtant son supérieur à la gare où ils travaillent tous les deux sous la surveillance de l'armée allemande.

- Georges Lambert est explicitement présenté comme collaborateur : à aucun moment le film ne tente de cacher ses affinités avec le nouveau pouvoir en place. Comme il le dit explicitement à 44 minutes du film, « résister est criminel » car « celui qui résiste en secret avec du sabotage est un lâche : il s'échappe et des innocents meurent ». Lambert partage surtout les idées nazies d'une Europe nouvelle qu'impose l'Allemagne conquérante et s'en confie même au major von Keller. Pour lui, les Allemands ont « la chance » d'avoir un tel chef et il veut se battre à leurs côtés contre « la fausse démocratie » dans laquelle il lui semblait vivre avant leur arrivée. Il veut « l'ordre nouveau » et à sa manière « se bat pour ça » (à 30 minutes). Mais aussi fortes soient ses convictions, il n'est pas pour autant dénué de doutes et d'hésitations l'empêchent néanmoins de vivre sereinement – faisant de lui un personnage incohérent. À peine a-t-il dénoncé son beau-frère résistant qu'il montre être pris de scrupules. Il va alors prévenir Paul des risques qu'il encourt et assiste impuissant à son assassinat. Il se suicide quelques minutes plus tard, à 72 minutes. Pourtant, plus que son acte lâche, on peut aussi croire que c'est sa rupture avec Louise, plus tôt dans le film (à 48 minutes) qui le pousse à agir. Pris de colère contre la jeune femme, il dénonce son frère – qu'il sait responsable de l'attentat. Reprenant ses esprits, il tente de prévenir ce dernier, mais sans y parvenir. Après sa mort, Lambert réalise qu'il ne pourra plus jamais récupérer celle qu'il aime, et se tire alors une balle dans la tête. S'il est certes présenté comme un collaborateur convaincu, Renoir le décrit pourtant avec une certaine complexité, laissant à ses doutes une grande importance narrative – et son suicide l'absout presque de ses fautes aux yeux de la communauté et du public. L'autre figure collaborationniste du film, le maire Henri Nanville (Thurston Hall) n'a pas la même chance⁴³⁸. Aussi convaincu que Lambert, il n'a en revanche aucune occasion de se faire pardonner. Lors du procès d'Albert Lory, ce dernier fait lui aussi une distinction entre les deux collaborateurs.

⁴³⁸ Contrairement à Georges Sanders, l'interprète de Georges Lambert, Thurston Hall n'apparaît cependant qu'à de rares occasions, durant 3 ou 4 courtes scènes. Son personnage n'est que très secondaire et le nom du comédien n'apparaît pas sur l'affiche du film.

Pour Lory, Lambert et Manville sont des hommes doubles. Mais s'il y a « un honnête lâche⁴³⁹ » et un « Georges courageux » chez Lambert, Lory ne voit en Manville que deux personnalités « faibles » : un « homme extérieur [qui] doit feindre de préserver la ville pour cacher l'homme intérieur qui se préserve lui-même » (à 75 minutes)⁴⁴⁰. Dans *Vivre libre*, il y a donc deux genres de collaborateurs et Renoir ne jette la pierre que sur un seul – soit l'opportuniste politisé qui se sert de sa position pour augmenter son pouvoir, et non l'homme qui aurait été trompé ou aveuglé comme Lambert semble être présenté.

- Enfin, il y a la figure de l'occupant qu'est le major von Keller, le SS en charge du secteur, interprété par Walter Slezak⁴⁴¹. Avec le maire Manville, il est le premier personnage à apparaître à l'image, dès les premières minutes qui nous montrent l'invasion sans résistance de la petite ville où se déroule l'action. Il est surtout présenté comme un militaire de carrière mutilé (sa main a été amputée). Plus qu'un nazi convaincu, il incarne un homme extrêmement efficace dans son travail. À titre d'exemple, il dit connaître Louise et ses idées avant que les deux personnages ne se rencontrent, et il arrive à manipuler aisément Georges Lambert ou le maire Manville. Mais le film le présente aussi comme le chef de forces d'occupation qui sont montrées comme souvent compréhensives, voire amicales – comme on peut le voir avec la relation entre Hans et Paul Martin. Le major parvient à ses fins sans jamais pratiquer ce qu'on a déjà vu dans bien d'autres films : ni torture ni meurtre. Si Paul est assassiné, c'est parce qu'il refuse de se livrer après l'attentat et qu'il fuit les forces qui lui ordonnent de s'arrêter. Lors du procès d'Albert Lory, s'il use de faux et manigance dans le dos de la cour, c'est toujours de façon non-violente. Notons aussi que contrairement à Albert Lory, Georges Lambert, Paul ou Louise Martin, le major von Keller apparaît comme le seul personnage à toujours suivre ses convictions, lui qui ne se voit pas comme un « tyran » et déclare pratiquer la collaboration et se battre pour le « futur bonheur du monde » (à 82 minutes).

Dans ce portrait d'un pays occupé que dresse Jean Renoir, on constate de nombreux points communs avec des films à succès comme *Jéricho* ou *Casablanca*. Mais il y a aussi

⁴³⁹ « This honest coward »

⁴⁴⁰ « Even Mayor Manville is two men. They both appear strong but they're both weak. The outside man pretends he's saving the town to hide the inside man who's saving himself ».

⁴⁴¹ Il incarne le baron von Luber dans la comédie *Lune de miel mouvementée* de Leo McCarey (voir Partie II – 4. Les espions et autres combattants). Si *Vivre libre* sort le premier en France, *Lune de miel mouvementée* est réalisé avant, et est le premier film américain de cet acteur d'origine autrichienne.

beaucoup de faiblesses. En premier lieu, le casting. Charles Laughton n'a pas la même aura qu'Humphrey Bogart ou Pierre Brasseur auprès du public français. Il n'a rien non plus du jeune premier ou de la vedette charismatique⁴⁴². Et si Maureen O'Hara, sans jamais égaler Ingrid Bergman, a plus de succès en France que son partenaire, les films qui feront son succès ne sont pas encore sortis en France⁴⁴³. Ensuite, contrairement à d'autres, *Vivre libre* ne fait pas grand bruit dans la presse de l'époque, et l'absence de stars n'aide pas à faire les couvertures des magazines. Mais le film de Renoir souffre surtout d'être un film de propagande réalisé en temps de guerre⁴⁴⁴. C'est par exemple ainsi que son film est présenté dans *Cinémonde*, un des rares magazines qui en parlent. Un premier article non signé explique que c'est en tant que cinéaste exilé aux États-Unis que Renoir réalise *Vivre libre* pour tenter « d'expliquer aux Américains l'attitude de ses compatriotes⁴⁴⁵ ». Mais dans un autre article du même numéro, le critique Robert Chazal émet des réserves. Pour lui, « un des premiers soucis [de Jean Renoir], arrivé aux États-Unis, a été de chercher en même temps qu'à deviner l'attitude exacte de ses compatriotes ». Mais Chazal reconnaît qu'il est « difficile de faire une œuvre de propagande [...] sans être bavard », rendant le discours du film « pas cinématographique » mais « bien pratique⁴⁴⁶ ». La vision du cinéaste est très éloignée de ce que proposent les autres films – particulièrement ceux qui plaisent au public, que ces films soient produits pendant ou après la guerre. L'attentiste, la femme en résistance morale, le résistant combattant, le collaborateur et même l'Allemand font tâche dans le portrait des civils et de l'Occupation au cinéma à la Libération. Dans son traitement, on pourrait le rapprocher à une des précédentes réalisations du cinéaste : *La Grande illusion* (Jean Renoir, 1937, FR). Avec son discours pacifiste et ses Allemands compréhensifs et humains lors de la Première Guerre mondiale, *La Grande Illusion* fut un important succès populaire avant-guerre. Ce dernier ressort sur les écrans français après la Libération (après avoir été interdit pendant l'Occupation)⁴⁴⁷, et recueille à nouveau beaucoup de succès. On fera l'hypothèse qu'un tel traitement des ennemis allemands passe mieux au sujet

⁴⁴² En France, il est notamment connu pour ses rôles du cruel capitaine Blight dans *Les Révoltés du Bounty* (*Munity on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935, USA) ou du terrible Henri VIII dans *La Vie privée d'Henri VII* (*The Private Life of Henry VIII*, Alexander Korda, 1933, RU) – alors que sa version du Bossu de Notre-Dame dans *Quasimodo* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939, USA) s'apprête à sortir en France (toujours avec Maureen O'Hara, ici dans le rôle d'Esméralda).

⁴⁴³ *Qu'elle était verte ma vallée* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941, USA) dont elle partage l'affiche avec Walter Pidgeon, sort en France deux semaines après *Vivre libre*, le 25 juillet 1946, et fera 3,2 millions d'entrées.

⁴⁴⁴ Cependant, il faut noter que des succès comme *Casablanca* ou *Jeux dangereux* sont eux aussi des films produits pendant la guerre, et sortis en France après la Libération avec eux beaucoup de succès.

⁴⁴⁵ *Cinémonde*, « Hollywood, seconde patrie des cinéastes en exil », numéro 625, 23 juillet 1946, p. 6.

⁴⁴⁷ On trouve deux dates différentes sur la première ressortie de *La Grande illusion* aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale : le 7 septembre 1944 (source : imdb.com) et le 4 septembre 1946 (www.boxofficestory.com)

de la Première Guerre mondiale, plus éloignée dans le temps – d’autant plus qu’elle est surtout moins problématique quant aux ennemis intérieurs. Ce qui peut toucher quand on raconte la Grande Guerre ne passe plus quand on aborde l’Occupation et la collaboration. Jean Renoir, en décalquant sa vision d’une guerre sur l’autre, se trompe sur les attentes du public français qui va boudier son film⁴⁴⁸.

Dans *Vivre Libre*, le public est donc confronté à des situations et des personnages qui ne correspondent pas à l’état d’esprit de l’époque, après la Seconde Guerre mondiale. Il rejette donc ces propositions. Que ce soit le collaborateur qui préfère se suicider plutôt que de se racheter en rejoignant à son tour les rangs de la Résistance⁴⁴⁹ ; le chef allemand, trop consensuel et dont l’ignominie habituelle est remplacée par de l’intelligence, de la franchise et le refus d’avoir recours à la violence physique ; des civils et des résistants qui sympathisent avec les ennemis et les collaborateurs ; mais surtout l’attentiste Albert Lory qui, même s’il va être amené à résister à la fin, ne le fait que verbalement, dans des scènes longues et bavardes. À plus forte raison qu’Albert peut être perçu comme un miroir trop fidèle pour le public. Ce portrait d’un véritable attentiste est une image que le public n’a pas envie qu’on lui renvoie. Dans cette idée, il est logique qu’il lui préfère des personnages comme Rick Blaine de *Casablanca*, les civils « accusés à tort » dans *Jéricho*, ou même à Edouard Martin du *Père tranquille*. Contrairement à eux, il est un attentiste trop crédible qui ne fait rien durant la grande majorité du film, là où l’inaction des protagonistes de ces autres films n’est qu’une couverture servant à protéger un véritable engagement dans la lutte.

La résistance désarmée

Les films sur les civils occupés sont comparables dans leur traitement de la situation de guerre à la plupart des autres films qui se passent à l’arrière, tout en offrant une palette plus large de personnages-types – comme on l’a vu dans *Jéricho*, dans *Casablanca*, mais aussi dans *Vivre libre*. Au vu du succès fréquent des films de ce corpus, on constate que le public peut apprécier la présence en tête d’affiche d’un Allemand, d’un collaborateur ou d’un attentiste alors que ce type de personnages reste secondaire dans les autres films sur les combattants. Ces figures antagonistes incarnées par des têtes d’affiche, sont souvent ambiguës ou complexes.

⁴⁴⁸ Sans oublier qu’après-guerre Jean Gabin, la tête d’affiche de *La Grande illusion*, est toujours une des plus grandes stars françaises, très appréciée du public et régulièrement habituée au succès.

⁴⁴⁹ Loin alors du repentir capitaine Renault de *Casablanca*, mais bien plus proche de l’inadmissible Jean-César Morin de *Jéricho*. Mais Georges Sanders n’a pas le même succès que Pierre Brasseur.

C'est le cas pour *Les Maudits* ou *Le Silence de la mer*, qui cumulent respectivement 2,5 et 1,3 millions d'entrées en France, alors que l'histoire est focalisée sur un ou plusieurs figures d'antagonistes. Encore plus que dans *Jéricho*, où Pierre Brasseur/Jean-César Morin ne s'avère en fait être qu'un unique personnage parmi une multitude d'autres, ces deux films s'arrêtent plus longuement sur ces personnages en centrant leur récit sur ces antagonistes tout en délaissant les figures résistantes.

D'une manière générale, la vision de la guerre que donnent ces films est plus complexe et moins manichéenne que celle que proposent les autres films sur l'arrière. Malgré tout, dans une majorité de films, ces civils occupés deviennent très vite pour la plupart des résistants – et rejoignent alors les rangs du faux pantouflard du *Père tranquille*. Sur de nombreux aspects, relevant autant de la production que de la narration, ces films sont une variante des films sur les résistants, où les personnages pallient de différentes manières l'absence d'armes. Leur résistance va s'exprimer soit par la parole, soit par le silence. Ces films deviennent de la sorte une nouvelle vision de la Résistance, cette fois non-armée. Par-là, c'est une nouvelle vision de l'engagement qu'on observe. Ainsi, les résistants sans arme que sont la majorité des civils occupés deviennent les représentants de ce que Sylvie Lindeperg appelle un « héroïsme plus accessible au commun des spectateurs⁴⁵⁰ ». En s'éloignant des codes guerriers du film de résistance et en « [rompant] avec l'irréalité⁴⁵¹ » d'une France majoritairement peuplée de résistants armés et organisés, ces films permettent une identification plus facile pour le public français.

Malgré une certaine complexité dans les personnages, l'idée forte est celle d'une nation unie et « entièrement résistante ». Dans *Jéricho*, les évadés prennent le maquis et on peut deviner qu'ils y trouveront des armes, tout comme Rick Blaine et le capitaine Renault le feront une fois arrivés à Brazzaville. Ailleurs, on résiste aussi, même différemment. Le fait d'être civil n'est pas synonyme de passivité et d'attentisme. Contrairement à Albert Lory dans *Vivre libre*, la majorité de ceux qui semblent indifférents ou attentistes cachent en fait leur jeu. S'ils ne sont pas forcément des chefs comme le *Père tranquille* Edouard Martin, ils ne restent pas moins des opposants, assez farouches, à l'Occupation, aux Allemands et aux collaborateurs. Dans la lignée de ce dont témoignaient les films de résistance, le mythe résistancialiste persiste au sujet des civils non-armés. Il n'est que plus large et consensuel. Par conséquent, le public peut s'y retrouver bien plus facilement. Sans arme, la hiérarchie disparaît, facilitant l'inclusion de tout

⁴⁵⁰ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

un chacun – bien que la domination des hommes persiste ici aussi. Ces films, comme ceux sur les résistants, sont les plus populaires sur les écrans français – mais ils pâtiront moins, passé 1947, des tensions politiques, à l’inverse de ces films sur les résistants. Puisque ne rien faire ou juste attendre, chanter une *Marseillaise* ou même se taire, c’est déjà résister, il est encore plus simple pour tous les spectateurs et les spectatrices d’avoir été résistant. Moins politique et plus consensuelle, la résistance passive des civils occupés est plus acceptable par le public – plus facilement concerné – et plus en accord avec le climat politique d’union nationale de l’immédiat après-guerre ou même après 1947 avec l’éviction des ministres communistes, héritiers des groupes résistants de la guerre.

2. Les civils libres

Dans des pays libres, qu'ils soient non-occupés ou libérés, on retrouve d'autres civils. Ce sont toujours des hommes et des femmes de tout âge et de toute condition socio-professionnelle, qui vont également subir la Seconde Guerre mondiale et ses répercussions, mais sans la présence d'armées ennemies et de ce que cela implique pour les civils occupés – que ces armées ennemies n'aient pas envahi leur pays ou que ce dernier ait été libéré. Les films sur ces civils libres permettent d'illustrer, toujours selon plusieurs points de vue, un autre prix à payer par les populations dans ces pays. Il s'agit, d'une part, d'illustrer la guerre du point de vue des civils des pays non-occupés – principalement les États-Unis et le Royaume-Uni. Les récits en question racontent les mésaventures de civils, continuant à vivre malgré l'implication humaine et économique de leur pays dans le conflit, avec les restrictions ou les privations qui s'en suivent et les conséquences d'une guerre souvent aux portes de leur territoire. Ces civils, se trouvant en théorie assez éloignés des lignes de front, n'ont a priori pas à subir les conséquences directes des combats ou de l'occupation – bien qu'il puisse arriver que ces combats puissent les rattraper, comme lors de bombardements. D'autre part, les films sur les civils libres peuvent mettre en scène des personnages vivant dans un pays qui a été envahi et occupé par l'ennemi, mais en situant leur récit avant ou après la guerre. Ce sont donc ici des films s'intéressant à la vie de ceux qui vont être entraînés malgré eux dans une guerre à venir, ou qui y ont survécu à la fin de celle-ci.

On compte 30 films sur ces civils libres qui ne vivent pas ou plus sous le joug de l'Axe. C'est le sous-corpus dédié aux non-combattants le plus important en nombre de films, lequel ne dépasse toutefois aucun des sous-corpus sur des combattants. Comme pour les films sur les civils occupés, les sorties des films sur les civils libres se fait en deux temps avec la même date charnière. Entre 1944 et 1946 sortent progressivement 6 films. En 1947 et 1948, au plus fort de leur diffusion, ce sont 16 films (soit plus de la moitié de la production) qui sont projetés sur les écrans. Après 1948, on retrouve sensiblement le même nombre d'occurrences qu'avant 1947. Cela dit, ce sous-corpus se distingue de celui sur les civils occupés du point de vue de ses années de production. Pour les civils occupés, la majorité des films sont produits après la fin de la guerre (dans un rapport de 65 % contre 35 %). Pour les civils libres, il y a autant de films

produits pendant la guerre qu'après qui sortent sur les écrans français – soit 15 films dans les deux cas⁴⁵².

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur CL	0	3	3	8	8	3	5	30
Pourcentage sur la production de CL	0%	10%	10%	27%	27%	10%	16%	100%

Le nombre important de films sur les civils libres et la proportion de productions datant de la guerre, viennent surtout du fait que ce corpus est largement dominé par les productions anglo-saxonnes, du fait de l'histoire des deux pays – à l'inverse des films sur les civils occupés, qui concernent majoritairement des anciens pays occupés. Ces histoires de civils libres proviennent de 6 pays différents, mais 19 des 30 films sont américains et 5 sont britanniques⁴⁵³ – soit respectivement 63 % et 17 % de l'ensemble, soit 80 % des films sur les civils libres⁴⁵⁴. Les 6 films restants (soit 20 %), sont français (3 films), italien (1)⁴⁵⁵, soviétique (1)⁴⁵⁶ ou enfin allemand (1)⁴⁵⁷.

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	30 films (soit 34% des II-NC)		10% des 302 films sur la 2GM
FR	3 films	soit 10% des CL	8% des 38 films FR sur la 2GM
US	19 films	soit 63,5% des CL	12% des 155 films US sur la 2GM
RU	5 films	soit 16% des CL	12% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 3,5% des CL	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 3,5% des CL	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	1 film	soit 3,5% des CL	5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

Comme pour les films sur les civils occupés, ces films sur les civils libres optent principalement pour un ton et un registre sérieux, donnant une image assez tragique de la vie de ces populations. Pour autant, on relève quelques exceptions, avec quelques films d'aventures – néanmoins sérieux – comme *Les Hommes de la mer* (*The Long Voyage Home*, John Ford, 1940, USA) ou *La route est ouverte* (*The Overlanders*, Harry Watt, 1946, RU/Australie).

⁴⁵² On notera même que *Le Signe de croix* est une production de 1932, revisité en 1944 par le réalisateur Cecil B. DeMille qui y ajouta un prologue moderne.

⁴⁵³ *La Route est ouverte* est une production anglo-australienne, mais il sera ici aussi considéré comme un film britannique.

⁴⁵⁴ Alors qu'ils ne représentaient que 30 % de la production sur les civils occupés, avec les seuls 6 films américains du sous-corpus.

⁴⁵⁵ *Exodus (Il grido della terra)*, Duilio Coletti, 1949, sorti le 24 novembre 1950, moins de 500.000 entrées, It.).

⁴⁵⁶ *Attends-moi (Jdi menya)*, Alexandre Stolper et Boris Yvanov, 1943, sorti le 25 avril 1945, moins de 500.000 entrées, URSS).

⁴⁵⁷ *Ballade berlinoise (Berliner Ballade)*, Robert A. Stemmle, 1948, sorti le 5 avril 1950, moins de 500.000 entrées, All.).

Ballade berlinoise, l'unique production allemande, se démarque de son côté en s'inscrivant dans un registre d'anticipation : son histoire de civils allemands au lendemain de la guerre est présentée comme étant un documentaire réalisé pour la télévision en 2048. Aussi, on peut aussi trouver dans ce sous-corpus des films plus légers, comme les comédies *Johnny Frenchman* (Charles Frend, 1945, RU) ou *Whisky à gogo* (*Whisky Galore*, Alexander Mackendrick, 1948, RU), ou même trois comédies musicales américaines : *Tendre symphonie* (*Music for Millions*, Henry Koster, 1944, USA), *Cette nuit et toujours* (*Tonight and Every Night*, Victor Saville, 1945, USA) et *Un fou s'en va-t-en guerre* (*Up in Arms*, Elliot Nugent, 1944, USA).

Cette tendance au drame n'est pas l'unique point commun dans le traitement des victimes civiles occupées ou libres. En effet, on observe aussi une nette prédominance du front européen – malgré le nombre important de films américains, tout aussi concernés par le front pacifique. Sur les 30 films, 16 se déroulent sur le front européen, tout particulièrement dans les pays d'Europe de l'Ouest. Les 3 productions françaises se passent en France, et les 5 films britanniques au Royaume-Uni – de Londres jusqu'en Écosse pour *Whisky à gogo*. Comme son nom l'indique, *Ballade berlinoise* prend place à Berlin. Enfin, sur les 19 productions américaines, 8 se situent en Europe : une en France⁴⁵⁸, six en Angleterre⁴⁵⁹ et une en Italie⁴⁶⁰. Les 14 autres films se partagent les autres fronts ou lieux d'action. Contrairement à d'autres sous-corpus où la production américaine est dense, le front pacifique n'est ici présenté qu'à travers deux films, l'américain *Un fou s'en va-t-en guerre* mais aussi la co-production anglo-australienne *La route est ouverte*. Ailleurs, *Les Hommes de la mer* raconte le quotidien de marins dans l'Atlantique, entre l'Amérique et l'Angleterre. Les États-Unis sont aussi le lieu d'action principal de près d'une dizaine de films. Le front russe quant à lui n'a droit qu'à une unique illustration, avec le long-métrage soviétique *Attends-moi*. Enfin, le film italien *Exodus* se déroule non pas en Italie, comme la majorité des productions transalpines, mais en Palestine.

D'un point de vue scénaristique, ces films sur les civils libres font très majoritairement le choix de situer leur récit durant les années de guerre. Sur les 30 films, 23 se déroulent entre 1939 et 1945 – c'est-à-dire 77 %. L'avant-guerre est l'option la moins représentée, avec seulement 3 films. *La Valse dans l'ombre* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940, USA) commence en 1939, à la veille de la guerre. Le protagoniste principal, le colonel Roy Cronin

⁴⁵⁸ *Ombres sur Paris* (*To the Victor*, Delmer Daves, 1948, USA).

⁴⁵⁹ *Les Blanches falaises de Douvres* (*The White Cliffs of Dover*, Clarence Brown, 1944, USA), *Madame Miniver* (*Mrs Miniver*, William Wyler, 1942, USA), *La Valse dans l'ombre* (*Waterloo Bridges*, Mervyn LeRoy, 1940, USA), *À chacun son destin* (*To Each His Own*, Mitchell Leisen, 1946, USA) et *Cette nuit et toujours*.

⁴⁶⁰ *Le Signe de croix* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. DeMille, 1932 / 1944, USA).

(Robert Taylor), s'apprête à partir sur le front en France. Toutefois, son départ à la guerre n'est qu'une astuce scénaristique grâce à laquelle un long flash-back va raconter sa rencontre avec Myra (Vivian Leigh) durant la Première Guerre mondiale, alors qu'il n'était qu'un jeune capitaine. Le même principe du retour en arrière est à l'œuvre dans *Le Signe de la croix* (*The Sign of the cross*, Cecil B. DeMille, 1932/1944, USA). Deux aumôniers, lors d'un raid de l'armée américaine au-dessus de Rome, se rappellent les débuts du christianisme, qu'on découvre ainsi à l'écran. Réalisé en 1932, le film de DeMille est antérieur à la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, en 1944, le réalisateur ajoute dans un souci de propagande un prologue « moderne » que constituent ces scènes avec les deux aumôniers. C'est cette introduction contemporaine que réactualise *Le Signe de la croix* dans la Seconde Guerre mondiale, malgré le fait que le flashback qui représente les trois derniers quarts du récit traite des premiers chrétiens à Rome. Enfin, le troisième film traitant de l'avant-guerre est *Demain viendra toujours* (*Tomorrow Is Forever*, Irving Pichel, 1945, USA). Il raconte l'histoire de John MacDonald (Orson Welles), un officier blessé et affreusement défiguré sur le front français en 1918. Déclaré mort, il refuse de rentrer aux États-Unis à la fin de la Première Guerre mondiale. Vingt ans plus tard, alors que l'Europe s'apprête à plonger de nouveau dans la guerre, John retourne en Amérique et retrouve par hasard son ex-femme. Il la prie de ne rien dévoiler de sa nouvelle vie, notamment à leur fils de 21 ans qu'il n'a pas connu. Au contact de cet étranger dont il ignore la véritable identité, le jeune homme va décider de s'engager dans l'aviation. Sur ces 3 films situés avant-guerre, les deux premiers sont de toute évidence très particuliers au vu de leur récit. On décide malgré tout de les insérer dans ce corpus parce qu'ils se servent d'histoires passées (la Première Guerre mondiale ou l'Antiquité) comme métaphores de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, c'est bien la guerre de 1939-1945 qui provoque chez les protagonistes le souvenir du passé. *Demain viendra toujours* apparaît de ce point de vue comme le seul film qui se déroule réellement avant-guerre. En revanche les quatre films qui se situent après-guerre, font de la Seconde Guerre mondiale un motif central. On y voit des civils libres, que ce soient des Français libérés dans *Les Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946, FR) ou dans *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948, FR), des Allemands à la fin de la guerre dans *Balade berlinoise* ou encore des femmes américaines dans *La Naufragée* (*I, Jane Doe*, John H. Auer, 1948, USA). Et les protagonistes de ces quatre films subissent – directement et indirectement – les répercussions de la guerre qui vient de se terminer.

De la même manière que les films dédiés aux civils occupés pouvaient se rapprocher des films centrés sur les résistants, ceux qui privilégient les civils libres peuvent faire penser

aux films sur les militaires loin du front – ou, à un moindre degré, à ceux sur les espions. Parce que ces productions racontent la vie dans ces pays non-occupés ou libérés, elles traitent des difficultés que peuvent rencontrer les populations civiles. Par exemple, dans *Madame Miniver*, les deux époux Miniver voient leur train de vie drastiquement réduit du fait de la guerre. Mais le film ne met pas en scène de véritable antagoniste. Le pilote allemand dont l’avion s’est écrasé en Angleterre n’intervient que tardivement et brièvement dans le récit. Le principal adversaire du couple Miniver demeure Lady Belton, une richissime aristocrate qui s’oppose à eux pour des raisons sociales, et c’est la guerre qui finira par les réunir. C’est également le cas pour d’autres nombreux films sur ces civils libres : les antagonistes visibles à l’écran s’avèrent souvent être des concitoyens ou des alliés du même camp, mais quasiment jamais des ennemis étrangers à la soldes des nazis ou des Japonais. Dans *Johnny Frenchman*, les Anglais détestent les Français et réciproquement. Pourtant, face aux Allemands et à la guerre, les querelles sont mises de côté. Dans *Les Hommes de la mer*, les marins ne sont pas tous des amis, mais les tempêtes et les risques d’attaques allemandes les rapprochent. C’est sensiblement la même chose dans *Ils étaient tous mes fils* (*All My Sons*, Irving Reis, 1948, USA). Le protagoniste, qui a livré des pièces défectueuses à l’aviation pour éviter la faillite de son entreprise, comprend son erreur à la mort de son fils tombé au front. Le récit se déroule sans véritable antagoniste, et se concentre surtout sur les conflits de cet homme avec ses propres enfants. Les seules exceptions à ce schéma concernent des films qui se déroulent après la Libération. Par exemple, dans *Les Portes de la nuit* comme dans *Manon*, les héros ont affaire à d’anciens collaborateurs, qui s’en sont malgré tout « bien sortis » à la Libération. Dans *Ballade berlinoise*, Otto (Gert Froebe) doit lui affronter Eva Wandel (Ute Sielisch), une femme vénale et profiteuse qui vit de marché noir et de combines.

Si l’on peut rapprocher les films sur les civils libres et ceux sur les militaires hors du front ou les espions et assimilés, la comparaison s’arrête lorsqu’on regarde leur résultat au box-office. Les films sur les civils libres ont un succès plus important (même s’ils n’en ont proportionnellement pas autant que ceux sur les civils occupés ou les résistants). Sur les 30 films, 13 films dépassent la barre du million d’entrées (soit 43 %), et 5 celle des 2 millions (soit 16 %). Pour autant, le nombre de gros échecs est conséquent, avec 14 films (c’est-à-dire près d’un film sur deux) qui recueillent moins de 500.000 entrées.

SUCCE	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	14	3	8	5	30
Pourcentage	0%	47%	10%	27%	16%	100%

Encore une fois, il n'y a pas de corrélation systématique entre le succès des films et les options scénaristiques, le genre, la nationalité des productions, le lieu d'action, la période décrite ou même la présence ou non d'antagonistes. Certaines comédies ou *musicals* peuvent avoir un certain succès quand des films dramatiques ne trouvent pas leur public. Mais les 5 films qui cumulent plus de 2 millions d'entrées sont tous des drames, qu'ils soient très noirs comme *Manon* ou plus légers comme *Madame Miniver*. Tous les films français ont du succès, et *Les Portes de la nuit* et *Manon* recueillent même respectivement 2,5 et 3,4 millions d'entrées⁴⁶¹. La seule surprise est *La Grande meute* et ses 1,7 million de billets vendus, car c'est le seul film de toute la production française sur la Seconde Guerre mondiale à avoir du succès en s'arrêtant sur la « drôle de guerre ». Mais c'est l'ensemble de la production française sur la guerre qui semble plaire aux spectateurs et aux spectatrices français⁴⁶². Ailleurs, sur les 19 productions américaines, 9 dépassent le million, mais seules 3 font plus de 2 millions d'entrées : *Madame Miniver*, *La Valse dans l'ombre* et *Depuis ton départ* (*Since You Went Away*, John Cromwell, 1944, USA). Les films britanniques ont toujours aussi peu de succès, et la vie des Britanniques ne semble plaire au public français que lorsqu'elle est traitée par Hollywood⁴⁶³. Comme à son habitude, le cinéma soviétique ne trouve pas son public dans l'Hexagone, et les deux films italien et allemand le rejoignent dans cette catégorie, *Exodus* et *Ballade berlinoise* faisant moins de 500.000 entrées. Enfin, le choix de la période – l'avant-guerre, la guerre ou l'après-guerre – n'est pas non plus un gage de succès. Sur les 23 films qui se déroulent pendant la guerre, ils ne sont que 9 à dépasser le million d'entrées. Pour l'avant-guerre, si *Le Signe de la croix* est un échec, *Demain viendra toujours* cumule plus de 1,5 million d'entrées et *La Valse dans l'ombre* est l'un des plus grosses performances avec 3,9 millions d'entrées. Et sur les 4 films abordant l'après-guerre, deux sont des succès – *Les Portes de la nuit* et *Manon*. Les 2 autres, *La Naufragée* et *Ballade Berlinoise*, n'en ont aucun.

Il est également intéressant de se pencher sur la distribution. Si ces films sur les civils libres sont les plus paritaires dans la répartition des rôles masculins et féminins, avec respectivement 56 et 44 % des têtes d'affiche, cela ne semble avoir d'influence particulière sur la réception. Par exemple, certains films portés par des stars féminines comme Bette Davis ou

⁴⁶¹ Le succès des *Portes de la nuit* est pourtant relatif. Comme le dit Sylvie Lindeperg, le film eut une « sortie houleuse » en décembre 1946 (*Op. cit.*, p. 205), et ses 2,5 millions d'entrées sont considérés comme un échec, notamment par rapport aux précédentes sorties à succès du cinéaste Marcel Carné, que ce soit *Les Visiteurs du soir* en 1942 et surtout *Les Enfants du Paradis* en mars 1945 – avec 4,7 millions d'entrées.

⁴⁶² D'autres films peuvent ici aussi se dérouler en France, comme *Johnny Frenchman* (RU) ou *Ombres sur Paris* (*To the Victor*, Delmer Daves, 1948, USA). Mais contrairement aux productions hexagonales, ces productions anglo-saxonnes n'ont pas de succès (respectivement moins de 500.000 et 800.000 entrées).

⁴⁶³ Comme c'est le cas dans *Madame Miniver* et *La Valse dans l'ombre*.

Jane Russell n'ont pas de succès⁴⁶⁴, alors que Claudette Colbert, à l'affiche de 3 de ces films, n'a que des résultats inégaux – des 2,4 millions pour *Depuis ton départ* au gros échec qu'est *Le Signe de la croix*. La performance des stars masculines est tout aussi aléatoire. John Wayne n'a toujours pas de succès en 1947 avec *Les Hommes de la mer*, Cary Grant essuie un nouvel échec avec *Mr. Lucky* (H. C. Potter, 1943, USA)⁴⁶⁵ et même Walter Pidgeon, malgré les 3,9 millions d'entrées de *Madame Miniver*, n'arrive pas à dépasser les 500.000 entrées dans *Quand vient l'hiver* (*If Winter Comes*, Victor Saville 1947, USA), malgré la présence à ses côtés de Deborah Kerr. Pour autant, les 5 films les populaires du sous-corpus ont tous des stars en tête d'affiche : Greer Garson et Walter Pidgeon pour *Madame Miniver*, Vivien Leigh et Robert Taylor pour *La Valse dans l'ombre*, Claudette Colbert, Jennifer Jones, Shirley Temple et Joseph Cotten pour *Depuis ton départ*. Côté français, ce sont des films portés par de jeunes vedettes et de futures grandes stars qui dominent le box-office, avec Yves Montand et Serge Reggiani dans *Les Portes de la nuit* et Michel Auclair et le même Reggiani pour *Manon*, le plus gros succès français du sous-corpus.

Manon

Manon est réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1948 et sort sur les écrans français l'année suivante, le 9 mars 1949, la même année que *Le Troisième Homme* et *Jeanne d'Arc*⁴⁶⁶. Le film, avec 3,4 millions d'entrées, figure dans le Top 20 de l'année (à la dixième place) et se révèle l'un des plus gros succès français, derrière *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949, FR), *Barry* (Richard Pottier, 1949, FR), *Le Cœur sur la main* (André Berthomieu, 1949, FR) et *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949, FR/It.), une co-production franco-italienne⁴⁶⁷. Sur l'ensemble des films sur la Seconde Guerre mondiale, c'est le 8^{ème} plus gros succès français, et le second sur les non-combattants derrière *Jéricho*. Pourtant, à bien des égards, le film de Clouzot détonne parmi l'ensemble des films qui nous intéressent ici.

Après une série de cartons de générique⁴⁶⁸, le film s'ouvre sur des plans d'un bateau dans lequel on fait embarquer illégalement des Juifs qui tentent de rejoindre la Palestine.

⁴⁶⁴ Il s'agit de *Femme aimée est toujours jolie* (*Mr. Skeffington*, Vincent Sherman, 1944, USA) et de *L'Esclave du souvenir* (*Young Widow*, Edwin L. Marin, 1946, USA)

⁴⁶⁵ Aussi connu sous le nom de *Pile ou face*.

⁴⁶⁶ Voir Partie II – 4. Les espions et autres combattants.

⁴⁶⁷ Ces films obtiennent respectivement 4,8 millions, 4 millions, 3,6 millions et 6,6 millions d'entrées.

⁴⁶⁸ Dont un qui indique que le film a reçu le Grand Prix du Festival de Venise en 1949. Cependant, au moment de la première sortie du film en mars 1949, le Festival n'a pas encore eu lieu. Il se déroulera entre le 11 août et le 1^{er} septembre 1949. Ce carton est donc un ajout postérieur au générique.

Cependant, deux passagers inattendus sont découverts par l'équipage et amenés au Commandant Mouscat (Henri Vilbert). Il s'agit d'un jeune couple : Robert Desgrieux et Manon Lescaut (Michel Auclair et Cécile Aubry). L'officier en second reconnaît Robert comme un meurtrier recherché par la police française et on décide de l'enfermer avant de le livrer aux forces de l'ordre à Alexandrie. Pourtant, touché par la jeune Manon, Muscat accepte d'écouter leur histoire, que l'on découvre à l'image grâce à deux longs flash-backs.

En 1944, Robert, un jeune FFI dans une ville libérée en ruines, découvre avec son ami le lieutenant Besnard (André Valmy) une jeune femme malmenée en pleine rue par un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants. Les habitants s'apprêtent à la tondre quand Besnard et Robert s'interposent car, même si elle est coupable, elle a le « droit à la justice, comme tout le monde », dit le chef des maquisards (à 18 minutes). La jeune fille, nommée Manon, est confiée à la garde de Desgrieux. D'abord distants et froids, les deux jeunes gens finissent très rapidement par succomber l'un à l'autre et se promettent de fuir ensemble cette ville qu'ils détestent. Robert profite d'un bombardement pour voler une Jeep et le couple part pour Paris, tout juste libérée. Dans la capitale, Manon retrouve son frère Léon (Serge Reggiani), qui semble avoir très bien vécu l'Occupation et fréquente des pontes du marché noir parisien. Très vite, Manon et son nouvel entourage reprochent à Robert de « ne pas savoir vivre » (à 34 minutes) et de n'avoir pas assez d'ambition. Le jeune homme supporte mal son beau-frère et les personnes avec qui il trafique – notamment Monsieur Paul (Raymond Souplex), l'associé de Léon qui tourne autour de Manon. Sur l'insistance des deux Lescaut, Robert finit néanmoins par accepter un « contrat » et part à Oran pour les affaires de Monsieur Paul. Mais ce n'est qu'une excuse pour éloigner le jeune homme. Durant son absence, Monsieur Paul sort Manon et elle finit par coucher avec lui. Quand il le découvre, Robert accepte les excuses de Manon et tous deux décident de déménager. Robert devient « gratte-papier » dans un cabinet comptable et Manon mannequin pour un magasin de vêtements. Robert se rend pourtant compte que sa maîtresse lui ment. Il la suit et la retrouve chez Madame Agnès (Gabrielle Dorziat), la tenancière d'une maison close. Robert hurle sur Manon, l'insulte, lui crache au visage et la gifle. Manon lui explique son comportement, lui disant qu'elle « déteste la misère », ne veut « pas recommencer la vie de [sa] mère » et avoue être « une mauvaise fille » (à 52 minutes). Pris de remords et éprouvant toujours un amour fou pour la jeune femme, Robert s'excuse, pardonne de nouveau et accepte de recontacter Léon pour recommencer les combines qui payent bien mieux que sa comptabilité. Il se lance alors dans le trafic de couvertures et de pénicilline. Pour cela, le couple essaye de rouler le Major Ralph (Daniel Ivernel, non-crédité), un militaire

américain. Celui-ci tombe sous le charme de Manon, et la demande en mariage au moment de sa démobilisation. Ce que la jeune femme accepte, malgré l'amour qu'elle a pour Robert. Pour fuir avec son Américain, Manon demande l'aide de son frère qui enferme Robert dans le sous-sol du cinéma qu'il tient. De nouveau moqué par Léon, Robert finit par l'étrangler et fuit. Il appelle Manon, lui disant qu'elle a « gagné » car il est maintenant un assassin. Malgré les tromperies, les coups et même le meurtre de Léon, ils se réconcilient.

C'est ici que se termine le récit fait au commandant du bateau. Celui-ci, touché par l'histoire du couple, accepte de les laisser fuir et les dépose avec les ressortissants Juifs en Palestine. Dans le désert, le groupe est attaqué par des Bédouins. Seul Robert échappe aux balles, tandis que Manon est mortellement touchée. Robert essaye de porter son cadavre jusqu'à une oasis. Lorsqu'elle meurt finalement, Robert l'enterre dans le sable. Il se confie alors au visage à moitié enseveli de sa maîtresse, avouant qu'il est heureux qu'elle soit morte et que dorénavant elle ne soit plus qu'à lui seul.

Manon fait partie de ces films sur les civils libres après-guerre dans un pays anciennement occupé. Même si la rencontre entre le résistant Desgrieux et Manon se fait avant la fin des hostilités ou la Libération de Paris, la très grande majorité de leur histoire se déroule après l'armistice, et sur 100 minutes de film, il n'y a qu'une seule scène de guerre : un bombardement sur la ville en ruines, alors que militaires américains, FFI et civils fêtent la victoire, peut-être un peu trop tôt (à 26 minutes). Il n'y a pas de dates précises données dans le film, mais on comprend que l'histoire commence à l'été 1944 et se termine avant 1947⁴⁶⁹.

Aussi, l'analyse de *Manon* ne peut se faire sans avoir connaissance des positions idéologiques et les anciennes fonctions professionnelles de son réalisateur pendant l'Occupation, ainsi que la place particulière qu'il a après la Libération au sein de la profession – et en 1948 tout particulièrement. Le cinéaste, dont *Manon* est le 5^{ème} film, est mis en accusation à la Libération à cause de ses activités au sein de la Continental-Films pendant l'Occupation⁴⁷⁰. À la Libération, les nouveaux responsables des studios de cinéma – dont certains ont activement œuvré au sein de groupes de Résistance – décident « d'épurer » la profession. Selon Sylvie Lindeperg :

⁴⁶⁹ La Palestine, où se situent les dernières séquences du film, est encore une colonie britannique ; Israël est créé en 1948.

⁴⁷⁰ La Continental-Films est une société de production française, mais au capital allemand, créée par Joseph Goebbels et servant à la propagande durant la guerre.

la collaboration idéologique des milieux du cinéma s'étant limité au domaine des actualités et à quelques documentaires de propagandes, l'épuration devait logiquement permettre de juger cette minorité de professionnels qui avaient mis leur art au service de l'occupant⁴⁷¹.

Plus loin, elle poursuit :

Finally, cette épuration des professionnels du cinéma fut à la mesure de leur attitude pendant l'Occupation : ambiguë et modérée, à l'exception de quelques épiphénomènes qui marquèrent l'opinion publique⁴⁷².

Mais Henri-Georges Clouzot est plus qu'un de ces « épiphénomènes » : il est un des rares cas de collaboration explicite. En 1943, il avait réalisé *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1943, FR) pour le compte de la Continental. Dans ce film, une petite ville de province est victime d'une série de lettres anonymes dénonçant les travers des habitants – que les faits soient véridiques ou pas – entraînant dans le microcosme de la ville un climat de suspicion. De nombreuses voix – en particulier, celles de résistants et de communistes – y perçoivent une parabole de la délation qui a fortement lieu en France durant l'Occupation. Le film fait polémique et on l'accuse de dénigrer le peuple français. Malgré son succès lors de sa sortie, il est interdit à la Libération. Dans la France d'après-guerre, l'histoire fait grand bruit, dû « au degré de notoriété de l'accusé » et éclate ce que l'on appelle désormais « l'affaire Clouzot ». Selon les mots de Linderperg :

Trois chefs d'inculpations furent retenus contre Clouzot : avoir été une pièce maîtresse du dispositif d'Alfred Greven⁴⁷³ à la Continental, avoir tenu des propos pro-nazis, avoir réalisé *Le Corbeau*, film « anti-national ». Si ce dernier grief ne tint qu'une place minime dans le procès, il divisa violemment le petit monde du cinéma⁴⁷⁴.

Henri-Georges Clouzot échappe toutefois à la prison mais il lui est interdit d'exercer sa profession à vie. Pour autant, grâce à l'intervention de certaines voix⁴⁷⁵, il revient à la réalisation dès 1947 avec *Quai des orfèvres*, qui cumule plus de 5,5 millions d'entrées lors de sa sortie, le 5^{ème} plus gros succès de cette année-là⁴⁷⁶. Deux ans plus tard, *Manon* est encore un succès important avec 3,4 millions d'entrées, qui fera autant de bruit dans les salles que sur le papier.

⁴⁷¹ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 50

⁴⁷² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷³ Réalisateur et producteur allemand, il est celui que Goebbels mis à la tête de la Continental-Films pour la diriger. Il participa entre autre à la production pour la firme du *Corbeau*, mais aussi de *La Main du Diable* (Maurice Tourneur, 1942, FR) ou *Au bonheur des dames* (André Cayatte, 1943, FR).

⁴⁷⁴ Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 56

⁴⁷⁵ Entre autres, on peut citer Pierre Bost, Henri Jeanson, Simone de Beauvoir ou Jean-Paul Sartre.

⁴⁷⁶ Derrière les deux volets du *Bataillon du ciel*, *Pour qui sonne le glas*, *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947, FR) et *Pas si bête* (André Berthomieu, 1947, FR)

L'après-guerre décrit par le film s'éloigne par de nombreux points de ce qu'on a pu voir jusque-là dans de nombreux films, français ou étrangers, et d'abord par le choix des personnages principaux, très librement inspirés du roman de l'Abbé Prévost.

Robert Desgrieux en est le personnage principal, même si le titre du film se réfère à sa maîtresse et bien que Michel Auclair soit placé sur l'affiche après Serge Reggiani (Léon) et Cécile Aubry (Manon)⁴⁷⁷. Faire du chevalier de l'Abbé Prévost un résistant de 1944 engagé pour « faire quelque chose de bien, de dangereux » (à 14 minutes) est à double tranchant. D'un côté, les résistants sont les seuls combattants que l'on voit armés. Dans les séquences de 1944, Desgrieux et le lieutenant Besnard circulent constamment la mitraillette en bandoulière, tandis que les rares militaires que l'on peut voir sont des Afro-Américains jouant au basket. Ces résistants semblent jouir d'une autorité et d'une légitimité auprès des populations civiles plus grande que les soldats américains. Mais la figure du résistant est mise à mal dès le début. Contrairement aux représentations dominantes à l'époque, le film s'attarde sur un résistant présenté comme isolé⁴⁷⁸. Même s'il semble lié d'amitié avec son supérieur – on retrouve ici la hiérarchie maquisarde – cette amitié est montrée comme fragile. Desgrieux, pour les beaux yeux d'une jeune fille, n'hésite pas à trahir ses frères d'armes, les voler (la Jeep) et fuir le combat. Il fait certes remarquer qu'il a perdu avec le lieutenant Besnard un « copain », mais se laisse facilement rassurer par le fait qu'il a gagné en échange une « amie » (à 25 minutes). La fraternité résistante, élaborée dans les héroïques récits filmiques et littéraires avant même la fin de la guerre, est ainsi démontée dès les premières scènes du premier flash-back. La suite du récit de Desgrieux ne tente jamais de la reconstruire. Il n'a de lien avec aucun groupe résistant, et le public, dans la suite de ses aventures, ne voit qu'un homme aigri et seul, qui ne tire aucun profit de son expérience de la guerre, ni humain, ni social. Hormis Manon, le résistant isolé n'a affaire qu'à des personnages peu recommandables qui semblent avoir tiré profit de la guerre par le marché noir, voire la collaboration.

Ces trafiquants ou collaborateurs, volontairement confondus dans le récit, sont d'abord représentés à travers le personnage de Léon Lescaut, le frère de Manon, interprété par la tête d'affiche Serge Reggiani⁴⁷⁹. Quand Robert et Manon le retrouve à Paris, Léon vit dans un certain luxe, entouré d'hommes d'embonpoint et de jeunes femmes légèrement vêtues. La

⁴⁷⁷ Dans le générique de début, le nom de Michel Auclair apparaît cependant avant celui d'Aubry, mais toujours après Reggiani.

⁴⁷⁸ Il faut aussi remarquer que *Manon* est réalisé en 1948, c'est-à-dire après la grande période des films de Résistance, entre 1944 et 1947.

⁴⁷⁹ Le même Serge Reggiani qui interprète le personnage du collaborateur Guy Sénéchal dans l'autre grand succès français, *Les Portes de la nuit*.

présentation de ce personnage dans un tel environnement, juste après l'encart sur la Libération de Paris (à 29 minutes) ne laisse aucun doute sur ses activités durant l'Occupation. Dans toutes leurs scènes communes, Desgrieux et Léon Lescaut ne cessent de s'opposer, comme on oppose toujours le résistant du collaborateur. Mais ici c'est toujours le collaborateur qui l'emporte. Desgrieux, notamment poussé par les besoins de sa maîtresse, n'a pas d'autre choix que de laisser la main à son adversaire. Léon Lescaut devient de la sorte la figure antagoniste du film et le principal opposant de Robert Desgrieux, allant jusqu'à faire de ce résistant un rouage dans la machinerie du trafic de l'après-guerre. La seule fois où Robert arrive à dominer Léon, c'est quand il finit par le tuer, en l'étranglant de dos et par surprise (à 69 minutes). Si ce meurtre ne met pas vraiment à mal la relation amoureuse entre Robert et Manon, c'est le point culminant de la déshumanisation du jeune homme, poussé à bout et désormais moralement irrécupérable – alors que le résistant est synonyme de héros irréprochable et courageux dans la très grande majorité des films sur la Seconde Guerre mondiale.

Reste le cas de Manon Lescaut, celle qui donne son titre au film et autour de laquelle tourne tout le récit. La première fois qu'elle apparaît dans les scènes en flash-back⁴⁸⁰, lors de sa rencontre avec Robert, elle est traînée de force à travers la rue par des hommes et des femmes. Très vite, Robert comprend qu'elle va se faire tondre sur la place publique. Si elle-même en réchappe, ce n'est pas le cas pour d'autres. À 21 minutes, Robert et la jeune fille voient passer dans la rue deux autres femmes tondues et emmenées par des hommes, des femmes, des enfants et des FFI. Pour la première fois peut-être, le film de Clouzot montre ce qui avait été jusqu'à présent dissimulé : les sévices réservés aux femmes à la Libération. Dans son chapitre sur « les vengeances contre les femmes et les enfants » de son *Europe barbare*, l'historien Keith Lowe explique que :

Dans la plus grande partie de l'Europe de l'Ouest, la vengeance contre les collaborateurs demeura un phénomène assez limité ; d'ordinaire, elle fut perpétrée par des individus ou des petits groupes de partisans qui avaient des comptes particuliers à régler. En réalité, la vengeance de masse [...] demeura plutôt rare, et se limita généralement aux régions où le processus de libération avait été particulièrement violent. [...] La seule exception majeure, constatée dans toute l'Europe de l'Ouest, fut le traitement réservé aux femmes qui avaient couché avec des soldats allemands. Ces femmes universellement considérées dans des traîtresses [...] n'avaient pas nécessairement commis de crimes passibles de poursuites judiciaires. Quand leurs communautés se retournèrent contre elles après la guerre, très peu de gens acceptèrent de prendre leur défense ; des policiers ou des soldats alliés, pourtant presque toujours présents, préférèrent s'effacer et permettre à la foule d'agir à sa guise : en fait, dans certaines villes, les autorités considéraient les mauvais traitements infligés à ces femmes comme un exutoire utile à la vindicte populaire, et les encouragèrent. De tous les actes de vengeance perpétrés contre des

⁴⁸⁰ On l'a déjà vue auparavant, dans les scènes se déroulant dans le bateau – où notamment elle payait un matelot pour pouvoir passer des nuits dans la geôle de son amant Robert, emprisonné par le commandant.

collaborateurs en Europe de l'Ouest, ceux-ci furent très nettement les plus publics et les plus répandus. La stigmatisation de ces femmes tenait à de nombreuses raisons, parfois sans rapport avec les actes de trahison véritables qu'elles étaient censées avoir commis. Leur châtement [...] en dit long sur la perception que la société européenne finit par se forger d'elle-même après la guerre⁴⁸¹.

Ainsi, Manon peut être vue comme une victime civile, elle est aussi victime en tant que femme. Pourtant si « publics » et « répandus », ces sévices réservés aux femmes sont totalement absents des représentations cinématographiques, et *Manon* de Clouzot fait figure d'exception⁴⁸². Et d'après son héros résistant, « ce n'est pas beau à voir » (à 21 minutes). Mais contrairement à celles dont parle Lowe, Manon est présentée comme coupable de ce qu'on lui reproche. La misogynie flagrante du film fait de son personnage féminin une figure de fille facile, qui pratique la mythomanie comme un mode de vie. Lorsqu'à 29 minutes, elle confie timidement à Robert que « c'est la première fois [qu'elle est] dans une chambre seule avec un garçon », on ne peut y voir qu'un des nombreux mensonges qu'elle profère durant le film – elle qui s'avoue déjà coupable d'avoir dansé avec des soldats allemands, pas tous « si méchants » à ses yeux (à 20 minutes). Passées ces scènes de 1944, Manon n'est jamais montrée comme une victime, mais comme la source principale des nombreux ennuis de son amant Robert Desgrieux. C'est d'abord elle qui pousse le résistant à trahir ses camarades, pour ensuite lui refuser tout ce qu'il souhaite (comme vivre à Clermont-Ferrand) et l'impliquer dans une série de mésaventures qui l'emmèneront jusqu'à l'illégalité, le meurtre et la mort. Le récit de Desgrieux en flash-back est construit sur cette idée. C'est pour justifier sa fuite et le crime dont on l'accuse que Robert raconte au commandant du bateau sa rencontre et son histoire d'amour avec Manon – celle-ci étant à ses yeux (et par-là, aux yeux de tous) la justification de ses actes. Pour Geneviève Sellier et Noël Burch, cela sert surtout à démontrer – comme dans beaucoup de films de cette après-guerre – que « seule la femme est coupable⁴⁸³ ».

L'image de la femme tondue, si elle n'est pas ou peu représentée, n'existe pas moins dans l'imaginaire collectif de l'époque. Alain Brossat, l'auteur d'une des rares recherches sur le sujet en France, la décrit succinctement ainsi : une « gamine amoureuse et "inconsciente" [qui] devient sans ambages une "informatrice de la Gestapo" sur laquelle vont s'abattre toutes

⁴⁸¹ Keith Lowe, *Op. cit.*, p. 192-193.

⁴⁸² C'est peut-être la seule fois, dans l'entièreté du corpus des 302 films sur la Seconde Guerre mondiale, qu'une victime est considérée ainsi par son simple sexe. Dans *L'Ange qu'on m'a donné*, la tonte des femmes n'y est qu'une allusion, faite à travers des jeux d'enfants (voir Partie III – 6. Les enfants comme victimes).

⁴⁸³ Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 235.

les hontes, tous les ressentiments de la Libération⁴⁸⁴ »⁴⁸⁵. Surtout, il l'oppose à l'héroïne, dans son chapitre sur « la sainte et la catin » :

Il n'est pas besoin d'avoir blanchi sous le harnais du structuralisme pour le comprendre : dans le paysage mental qui se met en place à la Libération, la salope qui a fauté avec l'ennemi se voit, entre autres, assigner le redoutable honneur de rehausser le mérite de l'héroïne, la martyre qui endura, combattit et mourut pour la France. Elle est, avant tout, un *négatif*. D'où les clichés dans lesquels l'enferme la *vox populi* qui l'accable [...]. Son crime est constitué avant tout par contraste avec d'autres destins, il est d'avoir vécu (« fait la vie ») pendant que d'autres mouraient, d'avoir joui pendant que d'autres souffraient⁴⁸⁶.

Seulement, il n'y a pas de femme « martyr » ou de « sainte » dans le film. Ce serait une erreur de voir dans le personnage de Manon une figure de victime de la guerre. Ici, la jeune femme irresponsable n'est au final victime que d'elle-même. Le discours que tient le film de Clouzot sur et à travers son personnage est double. Si on peut y voir les sévices qu'endurent des milliers de femmes à la libération, *Manon* ne fait pas de leur cas le centre de son récit. Cela dit, montrer que des femmes aient été victimes à la Libération peut apparaître comme une manière pour Clouzot de régler ses comptes avec l'épuration dont il a été lui-même « victime » au même moment. Cette idée est d'autant plus forte qu'elle est renforcée par l'utilisation du résistant esseulé (Robert) et du collaborateur qui a réussi (Léon), qui mettent tous les deux à mal les habituelles représentations consensuelles vues jusqu'ici. Pour Noël Burch et Geneviève Sellier, la « victimisation » de Manon, qui n'échappe que de peu à la folie de ses concitoyens, est tout aussi utile au cinéaste :

L'utilisation de l'épisode des femmes tondues dans un film de 1948, de la part d'un cinéaste fortement compromis avec l'occupant, n'est évidemment pas neutre : il s'agit d'abord de rappeler les « horreurs » de la Libération, pour faire oublier celles, bien plus réelles, de l'Occupation⁴⁸⁷.

Toutefois, dans son film comme dans la majorité des autres productions de l'époque, ceux qui souffrent héroïquement de la guerre restent les hommes. C'est aussi pour cela que Clouzot n'a que la place de la « catin » à offrir à son héroïne. C'est n'est donc qu'en tant que coupable, responsable de la chute de son héros, que Manon ne peut être présentée. Pour Burch et Sellier, c'est là un des principaux axes par lequel il faut véritablement analyser *Manon*. En faisant de la jeune fille la principale source des malheurs de son protagoniste principal, le film (ainsi que son précédent) permet aussi au cinéaste « de refaire brillamment surface » en faisant

⁴⁸⁴ Alain Brossat, *Les Tondues, un carnaval moche*, Éditions Manya, Paris, 1992, p. 80.

⁴⁸⁵ On appréciera la terrible ressemblance entre la description de la gamine amoureuse et inconsciente de Brossat et la Manon / Cécile Aubry décrite tout le long du film de 1949.

⁴⁸⁶ Alain Brossat, *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁸⁷ Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 235.

de « la malfeasance des femmes » un « thème éminemment consensuel qui permet d'oublier les divergences idéologiques et les comportements douteux⁴⁸⁸ ».

Au moment de sa sortie, *Manon* fait énormément parler de lui, et on trouve encore aujourd'hui un nombre impressionnant d'articles disponibles à la consultation⁴⁸⁹. Les critiques sont particulièrement partagées, parfois au sein même d'une même rédaction. C'est en général la presse de gauche qui a du mal à apprécier le film, et on ne peut que voir dans cela l'animosité qu'il peut rester entre certains et le cinéaste, ouvertement de droite. Alors qu'en mars 1949, la production française sur la Seconde Guerre mondiale a drastiquement ralenti, la vision de Clouzot à propos des victimes de la guerre et de l'après-guerre détone et c'est sur le ton pessimiste du film, qui n'était pas visible ailleurs, que reviennent le plus de critiques. Dans *Cinémonde*, on parle de spectateurs « écrasés⁴⁹⁰ » par le film, et Robert Chazal parle des « vices » et l'« amour de la pourriture » de Clouzot tout en reprochant au cinéaste son « goût de l'ignoble⁴⁹¹ ». Notamment, le journaliste regrette qu'à « peu près constamment, toute la galerie de dépravés qui n'auraient dû constituer qu'une toile de fond, passe au premier plan⁴⁹² ». Dans *France Soir*, André Lang reconnaît qu'on peut reprocher à *Manon* « son odeur de mort et de pourriture qui imprègne et altère plus ou moins fortement les images les plus plaisantes, sa cruauté, son absence de foi et de miséricorde, son mépris de toute poésie autre que l'esthétique et la visuelle⁴⁹³ ». Jean-Pierre Vivet, dans *Combat*, parle de « la brutalité de cette vision d'un Paris livré au marché noir et à la prostitution », mis en scène avec « dureté » et « noirceur » et des « personnages particulièrement ignoble⁴⁹⁴ ». Yvonne Genova du *Soir* regrette elle « l'image du monde moderne que nous présente le film de Clouzot [qui] est assez peu encourageante⁴⁹⁵ ». Encore, Armand Monjo de *L'Humanité*, très critique envers le film, ne retient de « *Manon*, histoire d'amour » que « le fatalisme du désespoir⁴⁹⁶ ». Mais si cette vision désespérée ou désespérante de l'après-guerre dérange, le succès de *Manon* n'en est pas moins retentissant. Les trois comédiens en têtes d'affiche n'y sont évidemment pas étrangers. Même Cécile Aubry, bien moins connue que Serge Reggiani ou Michel Auclair et dont c'est le véritable premier

⁴⁸⁸ Noël Burch et Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 233.

⁴⁸⁹ Dans le corpus total des 302 films, il est l'un pour lequel il y a le plus de sources disponibles quant à sa réception critique.

⁴⁹⁰ *Cinémonde*, numéro 753, 10 janvier 1949, p. 14.

⁴⁹¹ Robert Chazal, *Cinémonde*, numéro 763, 21 mars 1949, p. 16.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ André Lang, *France Soir*, 5 mars 1949.

⁴⁹⁴ Jean-Pierre Vivet, *Combat*, 10 mars 1949.

⁴⁹⁵ Yvonne Genova, *Le Soir*, 19 mai 1949.

⁴⁹⁶ Armand Monjo, *L'Humanité*, 12 mars 1949.

film, suscite un très grand intérêt⁴⁹⁷. Surtout, le succès du sombre film de Clouzot résonne étrangement avec celui, encore plus important, qui couronnera *Le Troisième Homme* la même année, à peine quelques mois plus tard. Le film de Carol Reed et celui de Clouzot ne se partagent pas uniquement les hautes places du box-office de l'année 1949⁴⁹⁸. Ainsi, on peut rapprocher ces deux œuvres grâce à ce même ton pessimiste de l'après-guerre qu'ils partagent. Mais on y retrouve surtout cette même envie de redéfinir le conflit (avec des relents d'anticommunisme) et cette volonté d'inscrire non pas de nouvelles victimes, mais bien davantage et surtout de nouveaux coupables dans le paysage des représentations cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale.

Madame Miniver

Le succès étranger le plus important de ce sous-corpus, *Madame Miniver*, est dans son esprit, aux antipodes de *Manon*, bien qu'ils traitent tous les deux des civils libres comme victimes. *Madame Miniver* est tout d'abord une œuvre de propagande américaine datant de 1942, tandis que *Manon* est réalisé en France en 1948, quatre ans après la Libération. Les deux films ne sont pas vus à la même période. Le film de Wyler sort sur les écrans français relativement tôt après la Libération, en novembre 1946, au moment où paraissent les premiers films au sujet des victimes civiles de la Seconde Guerre mondiale. *Manon* arrive beaucoup plus tard, en mars 1949, quand cette thématique devient plus rare. De plus, alors que le film de Clouzot dépeint l'après-guerre dans une tonalité noire, le film réalisé par William Wyler opte pour un ton optimiste et même parfois léger pour dépeindre l'Angleterre durant la guerre. Dans *Manon*, si l'on assiste également aux déboires amoureux d'un couple de jeunes gens à peine sortis de l'adolescence, *Madame Miniver* nous présente un couple plus âgé, parent de trois enfants – dont l'un pourrait avoir l'âge de Robert Desgrieux – et dans une situation socio-professionnelle plus stable et enviable. Au final, même en abordant tous deux la question des civils libres, le discours du film de Wyler reste très différent de celui de Clouzot.

Comme l'indique le carton qui l'ouvre, le film raconte « l'histoire d'une famille anglaise bourgeoise » qui « commence à l'été 1939⁴⁹⁹ ». Lors d'une sortie en ville, Madame Kay

⁴⁹⁷ Par exemple, l'actrice sera notamment mise fortement en avant dans les pages de *Cinémonde*, qui lui consacre un nombre relativement important d'articles, de photos et de couvertures, avant même la sortie du film.

⁴⁹⁸ Ils sont respectivement les 3^{ème} et 10^{ème} plus gros succès en France de l'année 1949. Ce sont les deux films sur la Seconde Guerre mondiale qui auront le plus de succès cette année-là.

⁴⁹⁹ Le carton continue avec : « [...] quand le soleil illuminait un peuple heureux et insouciant qui travaillait et se distraignait, élevait ses enfants, soignait son jardin, dans une Angleterre heureuse qui bientôt lutterait désespérément

Miniver (Greer Garson) hésite à acheter un chapeau, à cause de son prix exorbitant. Elle finit par craquer et retourne en train dans sa banlieue, où elle rencontre Lady Bolton (Dame May Whitty), une vieille aristocrate acariâtre. À la gare, le chef de gare Ballard l'interpelle et lui montre une rose qu'il cultive et améliore depuis des années, dans l'optique de la présenter au concours floral annuel. Touché par la sympathie de Kay, il lui demande l'autorisation de nommer sa rose de son nom : la Miniver. De son côté, Clem Miniver, le mari architecte de Kay, voudrait s'offrir une nouvelle voiture, bien qu'il juge cette dépense excessive. Comme son épouse, il finit par se laisser tenter malgré tout. Les deux époux se retrouvent le soir chez eux, avec leurs trois enfants : Judy, 10 ans ; Toby, 6 ans ; et Vin, qui à la vingtaine, étudiant dans la prestigieuse université d'Oxford⁵⁰⁰. Alors que Vin raconte ses leçons à ses parents, arrive la jeune Carol Belton (Teresa Wright), la petite-fille de Lady Belton. Pour ne pas vexer sa grand-mère, elle voudrait que l'on persuade M. Ballard de retirer sa rose du concours. S'en suit une dispute entre Vin et Carol au sujet de la lutte des classes, sous l'œil amusé des époux Miniver. Au fil des scènes entre les deux jeunes gens, une romance s'installe. Mais Carol doit partir en Écosse pour tout l'été, et Vin et elle promettent de s'écrire. Après une ellipse, on apprend l'invasion de la Pologne et l'entrée en guerre du Royaume-Uni (à 34 minutes). Malgré les mauvaises nouvelles, Vin est aux anges : il vient de retrouver Carol et les deux semblent de plus en plus amoureux, au point même d'échanger un baiser. Toutefois, c'est au tour de Vin de quitter la ville. À table, il fait part à ses parents de sa volonté de s'engager dans l'armée de l'air. De son côté, Kay Miniver a affaire plusieurs fois à Lady Belton. Celle-ci digère mal le fait que Ballard refuse de se retirer du concours et pour la vieille femme, la guerre est de mauvais augure car « avec [elle], les petites gens vont se sentir importants » (à 46 minutes). Quant à Clem, il est engagé dans les LDV, les *Local Defense Volunteers*⁵⁰¹. Lorsqu'on apprend qu'un avion allemand a été abattu dans les parages et que le pilote n'a pas été retrouvé, il part en battue toute la nuit avec ses coéquipiers. Après leurs missions respectives, Clem et son fils, qui est désormais « l'officier d'aviation Miniver », rentrent chez eux (à 50 minutes). Les deux hommes retrouvent Kay, mais aussi Carol : la relation entre elle et Vin est désormais officielle, puisque Vin lui demande sa main, à table, devant tous les Miniver. Toutefois, le retour au foyer est de courte durée. Vin est rappelé à sa base le soir même. Kay, malgré sa force de caractère, avoue à son

pour son mode de vie et pour la vie elle-même ». En anglais : « This story of an average English middle-class family begins with the summer of 1939; when the sun shone down on a happy, careless people, who worked and played, reared their gardens in that happy, easy-going England that was so soon to be fighting desperately for her way of life and for life itself ».

⁵⁰⁰ L'acteur est en fait plus âgé. Au moment du tournage, il a déjà 26 ans.

⁵⁰¹ Il s'agit d'une formation paramilitaire britannique, destinée à se défendre contre un possible débarquement allemand en Angleterre, et constituée entre autres de civils volontaires.

mari qu'elle est très inquiète pour leur fils. Puis, c'est au tour de Clem d'être appelé pour une mission de plusieurs jours : il doit rejoindre la ville en bateau – c'est le début de l'opération Dynamo, lors de la bataille de Dunkerque⁵⁰². Kay se retrouve seule chez elle avec ses deux jeunes enfants, sans son mari ni son fils partis à la guerre, et sans ses domestiques, eux aussi engagés⁵⁰³. Un matin, alors que Judy et Toby dorment encore, Kay est prise en otage par le pilote allemand que les LDV n'avaient pas réussi à retrouver. Après l'avoir menacée avec son arme et avoir dévalisé le réfrigérateur des Miniver, le pilote s'évanouit. Kay le désarme, appelle la police, et s'occupe de lui. Le soir même, Clem est de retour, complètement épuisé mais fier de ce qu'il vient d'accomplir dans la Manche. Lady Belton, mise au courant des fiançailles entre Carol et Vin, débarque contrariée chez les Miniver. Après avoir discuté, les deux femmes finissent par se réconcilier. Après une nouvelle ellipse, on assiste au retour de Carol et Vin de leur lune de miel en Écosse. Carol et sa désormais belle-mère s'entendent à merveille, et montrent toutes les deux la même inquiétude pour Vin à l'armée. Plus tard a enfin lieu le concours floral, duquel Ballard a refusé de se désinscrire. Lady Belton, touché par les paroles de Kay Miniver et les taquineries de son nouveau petit-gendre, cède son premier prix au chef de gare. Au même moment on annonce qu'un bombardement va avoir lieu. Lady Belton offre la protection de ses caves à l'ensemble de ses concitoyens, elle qui détestait jusqu'alors les gens qui n'étaient pas de sa classe sociale. Kay et Carol ramène Vin à l'aérodrome en voiture. Les deux femmes ont le sentiment qu'elles risquent de ne jamais revoir Vin. Sur le chemin du retour, la voiture est mitraillée par un avion et Carol est touchée. Amenée d'urgence chez les Miniver, la jeune femme meurt dans les bras de Kay. Mis au courant, Vin est de retour le lendemain matin. Avec ses parents, il va à l'église où il rejoint une Lady Belton effondrée de cette perte, alors que le prêtre rend hommage dans son prêche à tous les civils morts durant l'attaque, y compris Carol, le chef de gare Ballard, ainsi qu'un certain George West, choriste à l'église. Le

⁵⁰² Ce que l'on appelle la bataille de Dunkerque a eu lieu entre le 21 mai et le 4 juin 1940. D'après le film, « 400.000 [soldats britanniques] sont amassés sur les plages [françaises] et bombardés par les tirs d'artillerie et les avions. Leur seule chance de survie, c'est vous [les civils anglais qui peuvent conduire un bateau]. [Leur] destination est Dunkerque ». Ces civils devront traverser « 65 kilomètres de mer à découvert [...] à bord de petits bateaux. L'armée et l'aviation ennemies [leur] rendront la tâche difficile ». Dans *Madame Miniver*, cette opération militaire où des civils prennent une part active au combat se passe hors-champ. Mais ce n'est pas le cas dans d'autres films, où l'opération Dynamo est le centre du récit, comme *Dunkerque* (*Dunkirk*, Leslie Norman, 1958, US / RU), *Reviens-moi* (*Atonement*, Joe Wright, 2007, FR / RU) ou plus récemment *Dunkerque* (*Dunkirk*, Christopher Nolan, 2017, US / RU / FR / Hollande).

⁵⁰³ À 53 minutes, la servante Gladys a déposé sa démission auprès des Miniver pour s'engager dans les WAAF : les *Women's Auxiliary Air Force*. Plus tard, c'est la cuisinière Ada qui les quittera pour devenir cantinière pour l'armée.

film se clôt sur le toit éventré du bâtiment, avec un carton indiquant : « L'Amérique a besoin de vous. Achetez des bons du trésor⁵⁰⁴ ».

Avant de se pencher plus précisément sur la vision que le film donne de la Seconde Guerre mondiale et de ses victimes, on peut noter dans un premier temps l'aura dont a bénéficié le long-métrage de Wyler à sa sortie en France. Le film est projeté à Paris à partir du 15 novembre 1946, c'est-à-dire durant cette période faste des années 1946-1947 qui voit fleurir un très grand nombre de productions sur la guerre, dont beaucoup rencontreront le succès. *Nuits d'alerte* et *Le Père tranquille* sont sortis le mois précédent, *Rome, ville ouverte* est visible la même semaine, et *Les Cinq Secrets du désert* et *Les Portes de la nuit* sortent les semaines suivantes – pour ne citer que les films qui dépassent les 2 millions d'entrées. Même si un cinéaste renommé comme Wyler ou un casting prestigieux ne sont pas des garanties de succès, cela reste des atouts dont profite *Madame Miniver*. Greer Garson, l'interprète de Kay Miniver, est à l'époque du tournage une grande star Outre-Atlantique. Elle est moins connue en France même si elle est appréciée et souvent visible dans les photographies des magazines. Toutefois, c'est surtout *Madame Miniver* qui va la rendre célèbre dans l'Hexagone⁵⁰⁵. L'impact du film est tel qu'à de nombreuses reprises, c'est sous le nom de Madame Miniver que Greer Garson est désignée, notamment dans les pages de *Cinémonde*⁵⁰⁶. Les autres films de l'actrice – qui sortent pour la plupart après *Madame Miniver* – seront nombreux à rencontrer le succès. On peut citer *Prisonnier du passé* (*Random Harvest*, Mervyn LeRoy, 1942, USA), *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943, USA), *Les Oubliés* (*Blossoms In The Dust*, Mervyn LeRoy, 1941, USA), *La Dynastie des Forsythe* (*That Forsythe Woman*, Compton Bennett, 1949, USA), *La Belle Imprudente* (*Julia Misbehaves*, Jack Conway, 1948, USA), *La Vallée du jugement* (*The Valley of Decision*, Tay Garnett, 1945, USA) ou encore *La Femme de l'autre* (*Desire me*, George Cukor, 1947, USA) et *L'Aventure* (*Adventure*, Victor Fleming, 1945), qui abordent tous les deux la Seconde Guerre mondiale⁵⁰⁷. De plus, elle partage l'affiche de 8 films avec le même Walter Pidgeon qu'on trouve déjà à ces côtés dans *Madame Miniver*⁵⁰⁸. Un peu comme sa

⁵⁰⁴ « America needs your money. Buy defense bonds and stamps every pay day ».

⁵⁰⁵ *Au revoir Mr Chips* (*Goodbye, Mr Chips*, Sam Wood, 1939), son premier film, est sorti en France avant le début de la Seconde Guerre mondiale.

⁵⁰⁶ On peut par exemple la voir ainsi nommée dans les numéros 674 (1^{er} juillet 1947, p. 6), 684 (9 septembre 1947, p. 10-11) ou 735 (31 août 1948, p.4-5) de *Cinémonde*.

⁵⁰⁷ Le premier est un film sur les prisonniers de retour, avec Robert Mitchum, qui cumule 1,3 million d'entrées (voir Partie III – 4. Films sur le retour des prisonniers et déportés). Le second s'intéresse au sort des militaires hors du front (voir Partie II – 2. Films sur les militaires hors du front).

⁵⁰⁸ Greer Garson et Walter Pidgeon forment ce qu'on peut appeler un des couples « mythiques » du cinéma de cette époque. Ils partageront ensemble l'affiche de 8 films, dont *Madame Curie*, *Madame Parkington*, *Les Oubliés*, *La Dynastie des Forsythe*, en plus de *Madame Miniver* et de sa suite, *L'Histoire des Miniver* (*The Miniver Story*, H. C. Potter, 1950, USA) sorti en 1951 en France avec 1,4 millions d'entrées.

partenaire, la carrière de Walter Pidgeon prend son envol après la Libération, et *Madame Miniver* marque le début de son succès auprès du public français⁵⁰⁹. Dans le même ordre d'idées, on ne peut rapprocher que prudemment le succès de *Madame Miniver* avec celui de *Les Plus Belles Années de notre vie*, l'autre réalisation à succès de William Wyler, abordée précédemment⁵¹⁰. Aux États-Unis comme en France (et ce malgré les sorties différées dans l'Hexagone), le premier sort avant le second⁵¹¹. Si ce n'est pour le cas de la distribution française, on peut parier que c'est le succès de *Madame Miniver* qui aidera en partie celui des *Plus Belles Années de notre vie*. Cette hypothèse est notamment appuyée par les nombreuses références faites au premier dans les articles traitant du second, avant sa sortie en 1947. Pourtant, on constate à la lecture des différents articles de presse que *Madame Miniver* reste lui-même un film très attendu. Comme ses acteurs, le réalisateur est mis en avant par la presse – spécialisée ou non –, conférant au film un gage de qualité. À cela, il faut aussi rajouter la réputation prestigieuse ayant pu être associée au film – jusqu'en France – grâce à ses victoires lors de la Cérémonie des Oscars en 1943, que la presse française n'aura de cesse de rappeler. Si *Les Plus Belles Années de notre vie* reste un des films les plus récompensés de l'histoire des Oscars avec 9 statuettes (lors de la Cérémonie de 1947), *Madame Miniver* est aussi un lauréat important avec 13 nominations et 7 Oscars en 1943 (dont celui du Meilleur film, du Meilleur réalisateur pour William Wyler et de la Meilleure actrice pour Greer Garson)⁵¹². Tout cela, couplé aux retours américains dithyrambiques sur le film – sorti depuis déjà quelques années –, participe à installer une attente enthousiaste autour de *Madame Miniver*, comme le souligne François Chalais dans *Carrefour* :

Attendue pendant quatre années, sans cesse annoncée puis reculée, devenue par la force des différents suffrages universels cinématographiques le symbole du fruit défendu (on nous disait : « Pensez, si vous ne signez pas les accords Blum-Byrnes, que nous ne verrez jamais *Mrs Miniver* »), voici enfin l'œuvre de M. William Wyler⁵¹³.

⁵⁰⁹ Walter Pidgeon est aussi en tête d'affiche de 4 productions abordant la Seconde Guerre mondiale sur la période 1944-1950 : *Tragique décision*, *Chasse à l'homme*, *Quand vient l'hiver* (*If Winter comes*, Victor Saville, 1947) et *Madame Miniver*. Cependant, seul ce dernier aura du succès.

⁵¹⁰ Voir Partie II – 2. Les militaires hors du front.

⁵¹¹ *Madame Miniver* est produit en 1942. Il sort aux États-Unis à partir du 4 juin 1942 et en France le 15 novembre 1946. *Les Plus Belles Années de notre vie* est produit en 1946. Il sort aux États-Unis le 21 novembre 1946, et le 3 octobre 1947 en France.

⁵¹² Il faut encore ajouter le parfum de scandale qui entoure la liaison de Greer Garson avec Richard Ney, 12 ans plus jeune qu'elle et qui joue son fils Vin dans *Madame Miniver*. Les deux comédiens ont dû cacher leur relation pendant la promotion américaine du film, le studio craignant que celle-ci nuise à la publicité. Ils se marient en 1943 et se séparent en 1947 – après la sortie française de *Madame Miniver*.

⁵¹³ François Chalais, *Carrefour*, 21 novembre 1946.

Si cette attente peut (à de rares occasions) amener des déceptions, comme pour le critique des *Lettres Françaises*⁵¹⁴, le film de Wyler reçoit néanmoins un accueil plus que favorable dans la presse française. Beaucoup remarquent la dimension propagandiste de l'œuvre réalisée en 1942, mais lui reconnaissent cependant de grandes qualités. Henri Jeanson, sous le nom d'Huguette ex-Micro, parle de « chef d'œuvre » dans *Le Canard Enchaîné* : « ce film de circonstance [...] prouve péremptoirement que les films de propagande ne vieillissent pas lorsqu'ils sont conçus, interprétés et portés à l'écran par des gens de talent ». Pour lui, le film est « un ouvrage d'une exemplaire dignité⁵¹⁵ ». Selon H. Michel dans *L'Éducation Nationale*, *Madame Miniver* est « un beau film, en vérité, à voir et à faire voir⁵¹⁶ ». D'autres veulent oublier la motivation propagandiste du film de Wyler pour ne voir que ses qualités, comme Jean-Jacques Gautier du *Figaro* : « Quelle compréhension, que de sensibilité dépensée, quel art dépouillé de toute idée de propagande, quelle humanité ! C'est bien simple, il y a tout dans *Madame Miniver*⁵¹⁷ ». Cependant, ils sont surtout nombreux à noter que *Madame Miniver* offre une vision bien différente des victimes de la guerre. En faisant de Kay Miniver et sa famille bourgeoise le symbole du peuple britannique pendant le conflit, le film tranche avec les autres représentations filmiques des victimes combattantes ou non-combattantes.

Le scénario est dense. On y retrouve toute une série de sous-intrigues concernant les différents protagonistes, qu'ils soient des adjuvants ou des opposants. En revanche, le poids de la guerre se fait paradoxalement moins sentir que dans les films qui se passent après le conflit comme *Manon* ou *Le Troisième Homme*. En dressant un schéma actantiel de *Madame Miniver*, on peut distinguer trois quêtes principales pour le personnage de Kay Miniver : familiale (maintenir le train de vie de sa famille), sociale (le concours de fleurs) et patriotique (l'affrontement avec le pilote allemand). Dans ces trois quêtes, la Seconde Guerre mondiale et ceux qu'elle entraîne sont toujours présents. Pourtant, cette guerre n'a pas le même rôle dans chacune de ces quêtes. On peut naturellement la considérer comme étant le principal opposant au personnage de Kay Miniver dans sa quête familiale. C'est elle qui met à mal le mode de vie des Miniver que Kay essaye coûte que coûte de préserver – c'est aussi elle qui va perturber l'histoire d'amour et le mariage de Carol Bolton et Vin Miniver, la sécurité de ses jeunes enfants, la vie de son mari engagé ou même la sienne. Pourtant, c'est cette même guerre qui peut se montrer comme un adjuvant dans les deux autres quêtes de Kay Miniver. C'est grâce à

⁵¹⁴ « Une grande déception [...] qui confirme la piètre opinion que nous avons acquise sur les "grandes parades" de la propagande américaine », *Les Lettres Françaises*, 13 décembre 1946.

⁵¹⁵ Henri Jeanson (sous le nom d'Huguette ex-Micro), *Le Canard Enchaîné*, 15 novembre 1946.

⁵¹⁶ H. Michel, *Éducation Nationale*, 13 décembre 1946.

⁵¹⁷ Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 15 novembre 1946.

elle qu'elle arrive à neutraliser les clivages de classe à travers le concours de roses, où l'aristocrate cède sa place au chef de gare face à l'adversité. C'est aussi grâce aux événements que Kay peut prouver son courage et sa force de caractère – autant à son entourage qu'à elle-même. Dans le film toutefois, les scènes où la guerre intervient directement ne sont que de brefs épisodes, parmi les scènes les plus courtes du long-métrage. Par exemple, le départ de Clem pour Dunkerque se déroule quasi-uniquement hors-champ, résumant l'Opération Dynamo au bateau des Miniver criblé de balles. Au même moment, alors qu'on entend parler de lui depuis quelques séquences, le face-à-face entre Kay et le pilote allemand, même s'il installe un climat de suspense, se résout néanmoins assez tôt et rapidement⁵¹⁸. Encore, on peut dire de la bataille aérienne finale qu'elle est l'illustration parfaite d'une guerre trop proche, qui finit par atteindre cette population anglaise. Ici aussi, les séquences sur le concours de fleurs, que ces bombardements viennent interrompre, ou celles du lendemain de l'attaque restent plus longues que celle de ladite attaque⁵¹⁹. En fait, cette mise en retrait de la guerre et de ses victimes traditionnelles sert principalement à mettre en avant une autre catégorie de victimes que le film décrit comme principales : les civils – dont les Miniver, et tout particulièrement Kay, se font les représentants. Par la narration et le découpage, les spectateurs et les spectatrices peuvent aisément se projeter dans les différents membres de la famille Miniver, même après la Libération. Toute la force de *Madame Miniver* réside dans cette identification facilitée qui, comme le reconnaissent certains critiques, dépasse le simple contexte de l'œuvre de propagande.

À l'inverse de beaucoup de films sur les combattants, cette identification aux personnages ne passe pas ici par l'héroïsme. Celui-ci est éclipsé tout autant que la guerre qui l'entraîne et c'est plus dans le quotidien de cette famille bourgeoise que le public se retrouve. Le réalisateur semble s'amuser de ce parti-pris et des attentes que le public peut avoir d'un film sur la guerre. Que ce soit à travers les relations entre Kay et Clem, entre le couple et leur fils aîné qui s'engage dans l'armée ou dans l'histoire d'amour entre ce dernier et Carol Beldon : tout est mis en place pour susciter l'inquiétude face aux risques que représente le fait de faire la guerre. Et le fait de justement la laisser se dérouler hors-champ participe de ce suspense. Tout

⁵¹⁸Toute la séquence avec le pilote allemand, interprété par Helmut Dantine, se déroule entre la 69^{ème} minute, où Kay Miniver le surprend endormi dans un bosquet, et la 80^{ème} minute, lorsque la police emmène le prisonnier. Soit 11 minutes, pour une durée totale de 2 heures et 13 minutes.

⁵¹⁹ Le concours de fleurs de déroule de la 106^{ème} à la 118^{ème} minute ; l'attaque à proprement parler, jusqu'à 123 minutes ; les scènes de deuil du lendemain (chez les Miniver puis lors du prêche final du pasteur à l'église), jusqu'à 132 minutes. Soit, respectivement : 12 minutes pour le concours, 5 minutes pour l'attaque, et 9 minutes pour le deuil.

le long du film, on nous montre Kay Miniver et Carol Beldon constamment inquiètes du sort des hommes qui les entourent. Kay trouve son fils trop jeune pour le combat, sursaute à chaque bruit d'avion qu'elle entend dans le ciel, attend patiemment le retour de son mari de Dunkerque ou ne sait plus quoi répondre pour réconforter son dernier. Elle se fait constamment du souci pour sa famille et son entourage. De son côté, le film montre Carol peut-être plus avertie : en acceptant son histoire d'amour avec Vin, elle sait pertinemment qu'elle risque de souffrir s'il meurt au combat – comme sa grand-mère aigrie a souffert toute sa vie de la mort de son fiancé lorsqu'elle avait le même âge. À 74 minutes, on retrouve justement Kay et Carol discutant dans la chambre du jeune homme. Elles sont seules, alors que leur conjoint se battent – Vin dans l'armée de l'air et Clem parmi les *Local Defense Volunteers*. Aucune des deux n'a « peur d'affronter la réalité » :

Carol – [Vin] peut être tué à chaque instant. On doit accepter cette éventualité. [...] On sait que chaque moment doit être précieux. Nous ne devons pas perdre notre temps à trembler. [...] Si je dois le perdre, j'aurai tout le temps de pleurer. J'aurais toute la vie pour pleurer.

Cette inquiétude qu'ont les femmes pour leurs hommes peut être perçue dans le film comme une inquiétude plus générale : celle que peuvent avoir les non-combattants pour ceux qui font la guerre. C'est de cela que traite le film, bien plus que du sort des combattants. Le film de William Wyler opère ainsi un retournement de situation et une redéfinition des victimes de la guerre. Le film prévenait de cela dès son ouverture, avec son carton annonçant « une Angleterre heureuse qui bientôt lutterait désespérément pour son mode de vie et pour la vie elle-même » – faisant de cette quête familiale la quête principale du film. Plus tard, c'est le pasteur à l'église qui prévient du même constat, dans le premier de ses deux prêches visibles à l'écran. Quand il annonce l'engagement du Royaume-Uni dans la guerre contre l'Allemagne nazie, à 34 minutes, il encourage ses ouailles – toutes ses ouailles – à s'engager à leur manière. Pas seulement aux combattants : « nos ancêtres se sont battus pour la liberté qui est aujourd'hui la nôtre. Et c'est à nous de la défendre de nouveau ». Cette reconsidération des victimes de la guerre éclate dans les scènes finales, inscrivant à jamais le fait qu'un civil non-combattant est tout autant victime de la guerre que les combattants. Tandis que Kay et Carol imaginent Vin abattu au-dessus d'eux, c'est Carol qui meurt, touchée par les balles ennemies. Dans *Madame Miniver*, ceux qu'on peut voir en uniforme (comme Vin) ou les armes à la main (comme Clem) survivent aux combats. Ce sont ceux qui restaient à l'arrière qui payent de leur vie : Carol Belton, James Ballard ou l'enfant de chœur. De la sorte, ces civils non-combattants, ici libres, deviennent dans le film les véritables victimes de la guerre. Le dernier prêche du pasteur, qui clôt le film, insiste lourdement sur cette idée :

Le pasteur – Nous, les habitants de ce petit coin de l'Angleterre, avons perdu des êtres qui nous étaient très chers. [...] Nombre de maisons ont été détruites et la vie des gens, jeunes et moins jeunes, a été arrachée. Chaque foyer a, d'une manière ou d'une autre, été frappée. Et pourquoi ? Vous vous êtes probablement déjà posé cette question. Pourquoi, nous demandons nous, fallait-il que ce soit eux qui succombent ? Des enfants, des personnes âgées, une jeune femme dans la fleur de l'âge ? Pourquoi ceux-là ? Sont-ils nos soldats ? Sont-ils nos combattants ? Pourquoi ont-ils été sacrifiés ? Je vais vous dire pourquoi. Parce que ce n'est pas juste une guerre de soldats en uniforme, c'est une guerre du peuple. De tous les peuples. Et cette guerre doit être menée sur le champ de bataille, ainsi que dans nos villes et nos villages. Dans nos usines et nos fermes. Chez nous et dans le cœur de chaque homme, de chaque femme, de chaque enfant qui aime la liberté. Nous avons enseveli nos défunts, mais nous ne les oublierons pas. Ils nous donneront la force infaillible de nous libérer, nous et nos descendants, de la tyrannie et de la terreur qui nous menacent. C'est une guerre du peuple. C'est notre guerre. Nous sommes les combattants. Combattons-les ! Combattons avec la force qui est en nous. Et Dieu défende la juste cause.

Il existe autour du film plusieurs légendes, dont celle racontant que ce discours final avait été imprimé par les Alliés et les tracts parachutés au-dessus de l'Europe occupée⁵²⁰. Si nous n'avons pas pu trouver de sources officielles à ce sujet, il reste néanmoins le fait qu'en près de 5 minutes et quelques plans, cette tirade résume à elle seule tout le discours du film de William Wyler et de sa nouvelle considération des victimes de la guerre, structurant son récit autour de cette quête familiale à laquelle s'oppose la Seconde Guerre mondiale. Tout y est : le genre (« chaque homme, chaque femme »), l'âge (« des enfants, des personnes âgées »), la condition sociale (les victimes sont l'enfant de chœur, la chef de gare, la descendante de la noblesse britannique), etc. Il insiste beaucoup sur l'opposition qui, d'après le pasteur et le film, il n'y a plus lieu de faire entre une « guerre de soldats en uniforme » et une « guerre du peuple ». De cette façon, Kay Miniver mène aussi un combat. Si ce long monologue est symptomatique d'un grand nombre de films de propagande produits pendant la guerre, celui-ci reste d'actualité même après-guerre – particulièrement en France, où son public a conscience de ce que peut être « une guerre du peuple » ou de la « tyrannie » de la guerre et l'Occupation. Il est facile de penser que le succès que le film a pu avoir aux États-Unis, en France ou ailleurs en Europe aussi résulte de cette orientation nouvelle au sujet des victimes : le peuple tout entier, victime potentielle de l'Axe. Puisqu'elle illustre très bien, avec la qualité d'une grosse production américaine, cette idée que tout un chacun a souffert de cette guerre, « leur » guerre à eux dont ils étaient les « combattants », même sans avoir combattu sur le front, même sans avoir pris les armes.

⁵²⁰ Dans la rubrique « Trivia » de la page IMDb du film, il est dit que ce discours final du pasteur aurait été publié dans des magazines comme *Time* ou *Look*. Il aurait aussi été radiodiffusé sur la volonté de Roosevelt et enfin parachuté au-dessus de l'Europe occupée. Le site précise aussi que ce discours est désormais connu sous le nom de « The Wilcoxon Speech », d'après le nom de Henry Wilcoxon, l'interprète du pasteur dans le film.

Johnny Frenchman

Cette vision consensuelle qu'offre *Madame Miniver* au public français ne se retrouve pas dans toutes les productions concernant les civils libres. Un certain nombre de films, avec des conditions de productions semblables au film de William Wyler, ne vont pas trouver le même succès. Celui de *Madame Miniver* résidant en grande partie sur la possibilité pour le public de s'identifier aux différents personnages de victimes, il est intéressant de se pencher sur un film qui traite un thème comparable mais n'a pas trouvé son public en France. *Johnny Frenchman*, production britannique réalisée par Charles Frend en 1945 et sorti dans l'Hexagone le 19 juin 1946, sans obtenir plus de 500.000 entrées. En mettant en scène entre autres des personnages de Français interprétés par des acteurs français, il pouvait espérer un certain écho parmi le public français. Ce n'a pas été le cas.

Mars 1939. En Cornouailles, toute la vie tourne autour de la pêche. Sue Pomeroy (Patricia Roc) est la fille de Nat (Tom Walls), un pêcheur anglais qui fait office au village de chef, respecté et écouté par tous. Autour de Sue tourne Bob (Ralph Michael), pêcheur lui aussi et amoureux de la jeune fille depuis l'enfance. Un matin sont signalés au large des « *Froggies* », les « *Johnny Frenchman* » du titre : des Français, qui viennent pêcher bien trop près des côtes anglaises. Nat et les autres connaissent très bien ces Français menés par Florie Kervarec (Françoise Rosay) et une véritable animosité règne entre les habitants de Cornouailles et ceux de Lanec, en Bretagne. Après une altercation, une plainte est déposée contre les Français accostés au port, mais ces derniers arrivent à fuir avec le butin de leur pêche. Toutefois, alors qu'un énorme banc de rouget est signalé un peu en amont du village, ces mêmes Français vont contre toute attente venir prêter main forte aux Anglais en difficulté. On les retrouve ensemble au pub de Cornouailles, fêtant la prise. Nat et Florie, les deux « chefs », trinquent ensemble. S'ils semblent ne pas s'apprécier, ils se respectent. De son côté, Bob profite de l'occasion pour revenir vers Sue mais cette dernière est aussi accaparée par Yan (Paul Dupuis), le fils de Florie. Les Anglais sont invités à venir prendre part à un concours de lutte organisé à Lanec. Après une ellipse, on les retrouve accostant en Bretagne le 7 juin 1939. Les Anglais et les Français partagent un repas, durant lequel Florie et Nat prennent la parole en appelant à une solidarité entre Anglais et Français. Pour Nat, « il n'est plus question de Napoléon, mais d'Hitler » (à 33 minutes). Malgré ces belles paroles, on sent quand même une certaine tension. Nat le reconnaît : « les Anglais et les Français ne sont pas fait pour se mélanger ». À leur retour en Cornouailles, la nouvelle tombe : la guerre est déclarée (à 42 minutes) et Bob est appelé sous les drapeaux. Avant son départ, il demande Sue en mariage. Si celle-ci dit ne pas pouvoir répondre « pour le

moment », cela ne les empêche pas d'échanger enfin un baiser. Nouvelle ellipse. Le 17 juin 1940, dans l'auberge que tient Florie, les Français écoutent à la radio l'allocution du Maréchal Pétain et l'annonce de l'armistice française quand des soldats britanniques en fuite débarquent dans l'auberge. Florie, qui dit faire confiance à Pétain, accepte de les nourrir et de leur offrir à boire, mais refuse de leur prêter un bateau. Pour autant, quand des soldats allemands arrivent à l'improviste, elle les cache dans sa cave. La nuit tombée, Yan – qu'une jambe cassée a empêché de partir sur le front – décide de ramener les Anglais à Cornouailles avec son bateau de pêche. Pour lui, aider ces soldats est une « obligation » (à 49 minutes). Arrivé en Angleterre, il est fêté en héros et Sue, le reconnaissant, lui saute au cou et l'embrasse devant toute la foule. Nat en est outré et force sa fille à rompre avec ce Français, surtout que son fiancé Bob est au front. Plus tard, les habitants de Cornouailles voient au loin un bateau de pêche plein d'hommes et de femmes : c'est Florie qui amène des réfugiés français, suivant les ordres du « boss » Charles de Gaulle. C'est ainsi que 46 exilés s'installent à Cornouailles. La cohabitation est difficile. Un soir, Bob arrive au village en permission. Suite aux rumeurs concernant Sue et Yan, une bagarre éclate entre les deux hommes. Le lendemain, Bob s'excuse auprès de Sue et repart au front. De son côté, Yan se confie à sa mère qu'il est amoureux de Sue. Contrairement à Nat qui ne veut pas entendre parler de cette relation, Florie l'accepte et la comprend. Alors que son fils part secrètement à Londres pour s'engager parmi les Forces Françaises Libres, sa mère joue les entremetteuses. Convaincue par cette dernière, Sue rejoint Yan et ils se marient. Florie est de plus en plus respectée et appréciée à Cornouailles – et elle se sent de son côté de plus en plus à l'aise en Angleterre. À tel point qu'elle n'hésite pas lorsqu'une mine sous-marine apparaît à la dérive au large. Elle embarque avec ses hommes dans son bateau et va tenter d'aller « pêcher » l'explosif qui menace de venir s'échouer au milieu du port. Elle réussit et Florie est portée en triomphe à son retour sur la terre ferme. Nat propose que tous aillent fêter ça au pub, à la gloire des Français. Mais surprise, à l'intérieur, ils retrouvent Yan et Bob qui ont commencé sans eux. Les deux hommes, après s'être retrouvés par hasard lors d'une mission en France, se sont expliqués et Bob a accepté le mariage de Yan et Sue. Anglais et Français trinquent ensemble, à la solidarité entre leurs deux peuples. Quand la guerre se termine enfin, les Français repartent chez eux sous les hourras des Anglais (c'est le dernier plan du film). C'est le début d'une nouvelle amitié entre ces deux villages de pêcheurs.

On peut trouver dans *Johnny Frenchman* certains éléments susceptibles de plaire au public français. En illustrant la vie de ces civils britanniques – comme le faisait avec succès *Madame Miniver* – le film de Charles Frend semble convenir aux attentes concernant la

représentation de ces victimes. Surtout, en mettant en scène des Français, joués par des Français parlant français dans la version originale, l'identification est favorisée. Un acteur comme Paul Dupuis (Yan) n'est certes pas une star ni même une vedette en France, mais Françoise Rosay, avec une carrière sur les écrans entamée depuis 1911⁵²¹, est connue du public français. On a notamment pu la voir, en tête d'affiche ou dans des seconds rôles remarquables, chez Claude Autant-Lara, Jean Choux, André Berthomieu, Marcel Carné, Julien Duvivier ou Jean Dréville. Sur les affiches de *Johnny Frenchman*, c'est son portrait qui figure en grand, le visage souriant, et son nom apparaît significativement en premier au générique, avant celui de Tom Walls et Patricia Roc⁵²². Cette dernière n'est pas non plus une inconnue pour le public français. Après la Libération, elle apparaît en France dans un certain nombre de films⁵²³. *Cinéma* l'associe par exemple à Anne Crawford, Vivien Leigh ou Raymond Massey dans un même article, comme quatre des « huit merveilles de Londres »⁵²⁴. Dans la rubrique de courrier « Potinons », certains lecteurs ou lectrices demandent des renseignements sur la vie et la carrière de la jeune comédienne. Autre point important : l'histoire que raconte le film. *Johnny Frenchman* se veut bienveillant envers ses protagonistes, qu'ils soient anglais ou français. Si Nat, Sue et Florie sont bien des civils d'un pays libre (Florie s'exile en Angleterre après juin 1940), on peut aussi voir évoluer des personnages comme Bob ou Yan : le premier servant sous l'uniforme de la Royal Navy quand le second s'engage dans les FFL. Si à l'annonce de l'Armistice du 17 juin 1940, Florie semble vouloir respecter ce que dit le Maréchal Pétain (« Pétain a dit d'arrêter. Il est le Maréchal. Il doit bien savoir. C'est fini » à 46 minutes), elle prend très vite le parti du Général de Gaulle. Tout comme son fils qui, s'il n'a pas pu se battre entre 1939 et 1940, voit dans la Résistance le meilleur moyen de se rattraper, et ce dès juin 1940 (en commençant par ramener chez eux les derniers soldats britanniques). Dans le même ordre d'idée, c'est bien Florie – et non Nat, un autre Anglais ou même un militaire – qui sauve tout le port de Cornouailles à la fin, lorsque la mine menace d'exploser dans le port : une femme française, mère de famille et d'un milieu social simple. L'histoire d'amitié, de solidarité et de respect entre les pêcheurs de Cornouailles et ceux de Lanec est évidemment la métonymie de l'alliance entre les peuples anglais et français telle qu'elle a été incarnée par de Gaulle à Londres. Si dans le film c'est

⁵²¹ Sa première apparition remonterait à *Falstaff*, d'Henri Desfontaines et Clément Maurice, en 1911.

⁵²² Sur d'autres affiches, ce sont les visages des trois comédiens principaux qui apparaissent dans des proportions équivalentes, mais sur un fond bleu, blanc et rouge rappelant la nationalité de Françoise Rosay et l'importance de son personnage.

⁵²³ Elle participe notamment à 4 films sur la Seconde Guerre mondiale : *Ceux de chez nous* (*Millions Like Us*, Sidney Gilliat et Frank Launder, 1943, RU), *Deux mille femmes* (*Two Thousand Women*, Frank Launder, 1944, RU), *Retour à la vie* (segment « *Le Retour d'Antoine* »), Collectif, 1949, FR) et *Johnny Frenchman*.

⁵²⁴ « Les huit merveilles de Londres », *Cinéma*, numéro Spécial Cannes 1947, p. 28.

Florie et ses pêcheurs français qui sauvent le port anglais, c'est pour montrer que les Anglais ont aussi gagné de cette alliance – une vision très consensuelle, qui ne devrait déplaire au public de l'Hexagone. Dans *Johnny Frenchman*, ceux qui comme Florie ou Yan fuient la France ne sont pas des lâches, des traîtres ou des opportunistes. Au contraire, ils font partie de ceux qui continuent à se battre, même en dehors du territoire. Une vision qui concorde avec tout ce que le cinéma français a montré, qu'il s'agisse des combattants ou des non-combattants. De plus, en illustrant l'avant-guerre et la guerre⁵²⁵ du point de vue des civils, *Johnny Frenchman* prend lui aussi le parti de ne pas frontalement montrer à l'image les combats armés. De la guerre, on ne voit que quelques soldats en uniforme dans l'auberge de Florie (à 45 minutes) et on ne fait qu'entendre parler de l'engagement de Bob et Yan, leurs faits d'armes étant toujours hors-champ. La seule manifestation de la guerre est la mine sous-marine. Comme l'attaque finale de *Madame Miniver*, elle n'intervient qu'à la fin du film – la différence entre les deux films résidant dans le dénouement de la séquence, bien moins dramatique dans *Johnny Frenchman* que dans *Madame Miniver*.

Les raisons de l'échec commercial sont à chercher ailleurs. Sans stars, sans réelle couverture médiatique lors de sa sortie⁵²⁶ et souffrant peut-être de la rude concurrence des nombreux succès de l'été 1946⁵²⁷, *Johnny Frenchman* ne trouve pas son public en France. De plus le ton léger du film l'éloigne de bien d'autres productions sorties jusque là – qu'elles concernent les civils ou d'autres victimes de la guerre⁵²⁸. Dans *Johnny Frenchman* aucun mort n'est à déplorer. Le seul moment dramatique concerne le soldat britannique blessé à l'auberge. Même lorsque Florie s'exile finalement en Angleterre, à 59 minutes, elle le fait avec un sourire et sans relever les sacrifices que cela peut impliquer pour elle. Plus généralement, le récit, les relations entre les personnages, les péripéties : tout se fait sur le ton léger de la comédie. De

⁵²⁵ Ainsi que l'après-guerre, mais très rapidement lors d'un dernier plan qui ne dure que quelques secondes, à la fin du film.

⁵²⁶ Parmi les diverses sources possibles, on ne trouve que quelques rares publicités au sujet des projections du film dans des salles Gaumont dans *Cinéma* (qui juge le film juste « bon » un mois après sa sortie (*Cinéma*, numéro 622, 2 juillet 1947), deux courts articles dans *L'Écran Français* (numéro 2, 11 juillet 1945 ; numéro 52, 26 juin 1946) ou un « film raconté » plus de 3 ans après sa sortie (*Le Film Raconté*, numéro 172, 22 septembre 1949).

⁵²⁷ Les mois précédents la sortie de *Johnny Frenchman*, le public français fait un accueil triomphal à des films français comme *Jéricho*, *Les Démones de l'aube*, *Un ami viendra ce soir*, *Les Clandestins* ou encore *Les J3* (Roger Richebé, 1945, FR), mettant en scène des militaires, des résistants ou même des enfants et des adolescents. Plus tard suivront, toujours avec autant de succès, *Requins d'acier*, *Nuits d'alerte* et *Le Père tranquille* – ainsi que la production américaine de Julien Duvivier *L'Imposteur*, mettant en scène Jean Gabin dans le rôle d'un soldat français.

⁵²⁸ Dans le registre de la comédie, il y a certes *Le Dictateur*, sorti en avril 1945, mais le film reste avant tout un film de Charlie Chaplin. En juin 1946, des films plus légers comme *Le Père tranquille* ne sont pas encore sortis et les autres films à succès de la saison ont tous une tonalité sérieuse ou dramatique.

plus, le triangle amoureux entre Sue, Yan et Bob, qui vise à introduire une dimension romantique, crée un malaise. L'histoire d'amour met en scène un homme (un Français, de surcroît) qui « vole » la fiancée d'un soldat britannique parti au front. Malgré la réconciliation finale, *Johnny Frenchman* raconte l'histoire d'un homme amoureux d'une femme, qui doit la quitter pour aller faire la guerre, tandis qu'un étranger débarque chez lui et prend sa place. Cela peut rappeler au public français (tout particulièrement aux spectateurs) une des angoisses majeures des prisonniers et exilés : la peur de l'infidélité des femmes durant les années de guerre ou d'Occupation. Pour l'historien Fabrice Virgili, cette peur relève d'un « fantasme » qui s'exprime à la Libération sous forme de représailles contre les femmes accusées (à tort ou à raison) de « collaboration horizontale ». L'auteur explique que :

Pour l'individu qui y participe, les tontes favorisent une affirmation de soi par la présence et l'action. Cette affirmation passe par l'extériorisation de sentiments partagés collectivement, mais vécus intimement, tels la peur, la haine, la jalousie, l'humiliation, la culpabilité ; la réintégration dans une communauté morcelée par la guerre et qui retrouve une unité par la force de l'instant ; la possibilité d'enrichir une identité individuelle passablement déstabilisée par la guerre⁵²⁹.

Dans *Johnny Frenchman*, l'histoire d'amour entre Sue, Yan et Bob réactive cette « peur », cette « haine », cette « jalousie », cette « humiliation » et cette « culpabilité » en mettant un Français dans le rôle de l'occupant étranger. De plus, pour un certain nombre de Français – et particulièrement Charles de Gaulle –, l'alliance entre la France et le Royaume-Uni n'est pas simple malgré les circonstances de la guerre, comme en témoigne cette anecdote « originale » que relève Alain Brossat dans son livre *Les Tondues, un carnaval moche* : dans certaines régions, et en particulier dans le Nord de la France, certaines femmes n'ont pas été tondues après la révélation de leurs amours franco-germaniques. En s'appuyant sur le témoignage d'Estelle, une enfant née en 1945 de l'union entre sa mère et un soldat allemand, il s'interroge :

Pourquoi les filles de S...-Plage ne furent pas tondues à la Libération ? Estelle formule une hypothèse : il semble bien que, traditionnellement, dans la région [du Nord-Pas-De-Calais], l'« ennemi héréditaire », c'est l'Anglais et non l'Allemand. [...] Après le départ des Allemands, se souvient la mère d'Estelle, ce sont les Anglais qui ont pris la relève. Mais eux, contrairement aux soldats de la Wehrmacht, donnaient aux cochons, et non aux gens du village, leurs excédents de nourriture...⁵³⁰

⁵²⁹ Fabrice Virgili, *La France « virile », des femmes tondues à la Libération*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2000, p. 299.

⁵³⁰ Alain Brossat, *Les Tondues, un carnaval moche*, *Op. cit.*, p. 282. Notons cependant, à la même page : « Les filles de S...-Plage n'ont pas été tondues, mais l'héritage individuel de ces "histoires" trop minuscules pour faire Histoire ne s'en porte pas moins comme un fardeau ».

En voulant proposer une illustration positive de l'alliance entre Anglais et Français face à Hitler et l'Allemagne nazie – car il n'est « plus question de Napoléon » comme le clame Nat – *Johnny Frenchman* rate sa cible en France. Contrairement à d'autres films comme *Madame Miniver*, il réactive involontairement l'humiliation, la rancune et la fierté mise à mal d'une large partie du public français.

Libres de quoi ?

L'accueil réservé à ces films ne semble pas montrer une vision constante. Il est difficile de définir quel type de civils libres recueille ou non les faveurs du public français. On peut trouver de nombreux points communs entre la famille Miniver de William Wyler et les pêcheurs anglais et français de Charles Frend. Pourtant, les deux films sont l'illustration des différences de réception. On a fait l'hypothèse que pour *Johnny Frenchman*, ce sont les mauvais souvenirs ravivés par le film qui ont pu détourner le public, tandis que la facture hollywoodienne de *Madame Miniver*, associée avec ses stars et sa large couverture médiatique, explique le grand succès du film. Avec *Manon*, ce sont ses jeunes premiers et l'« affaire Clouzot » qui attirèrent le public. Pour autant, *Manon* – comme *Les Portes de la nuit* – font figures d'exception. Les Français libérés que les deux films montrent n'ont pas la même signification pour le public que les citoyens anglo-saxons que l'on peut apprécier dans des films à succès comme *Madame Miniver*, *Depuis ton départ* ou encore *Tendre symphonie*. Contrairement aux films sur les civils occupés, la grande majorité des films sur les civils libres pendant la guerre doivent en premier lieu réussir à capter l'attention de ce public français qui peut ne pas se retrouver dans ses protagonistes. La guerre et l'arrière qui y sont montrés ne ressemblent en rien à ce qu'ont pu vivre les spectatrices et les spectateurs français. Pour ce public, la Seconde Guerre mondiale est depuis 1940 synonyme d'Occupation, avec ses uniformes allemands à chaque coin de rue, ses suspicions, ses restrictions, ses collaborateurs et ses soldats de l'ombre.

Il est indéniable que les victimes visibles dans les films sur les civils libres ont de nombreux points communs avec celles des films sur les civils occupés. Pour autant, il y a d'autres rapprochements perceptibles. Comme avec les civils occupés et les résistants armés, ces civils des pays libres ou libérés ont aussi de grandes ressemblances avec ce qui est visible dans de nombreux films sur les militaires hors du front. Après tout, ces films montrent tous l'arrière des fronts, avant, pendant ou après la guerre. Y sont proposés ce même large panel de victimes : des hommes toujours, mais aussi des femmes, des enfants, des jeunes ou des plus

âgés, etc. Ce sont aussi des films qui apparaissent sensiblement au même moment, quand passé 1947 les grandes fresques militaires ou résistantes commencent à s'essouffler. Encore, ce sont également des corpus largement dominés par les productions anglo-saxonnes. Leur principale différence réside dans la réception qu'ils ont auprès du public français. Ici, près d'un film sur deux est un succès, avec plus d'un million d'entrées en France, quand au sujet des militaires hors du front ils étaient bien plus rares et exceptionnels. Les raisons du succès de ces civils libres semblent résider, comme on peut le voir dans *Madame Miniver*, *Manon* ou ailleurs, dans l'inclusion de tout un chacun comme victime de la Seconde Guerre mondiale – ceux que n'arrivaient pas à faire la plupart des productions sur les militaires à l'arrière. Au final, les films sur les civils libres sont un entre-deux entre la vision qu'offrent les films sur les civils occupés (où tout le monde est victime de la guerre) et celle que donne un certain nombre de films sur les militaires hors du front (qui souvent ne font de la guerre qu'un prétexte narratif).

3. Les prisonniers et les déportés

À la suite de ces grandes catégories de victimes qui regroupent beaucoup de films, on arrive enfin à des sous-groupes minoritaires. Les 4 derniers groupes de films sont particuliers. Ils proposent un nombre peu important de films, avec seulement 9 long-métrages pour chacun d'eux, contre plusieurs dizaines pour les précédents. Ceci s'explique par la particularité des victimes traitées, leur spécificité expliquant leur sous-représentation. Mais cela rend les statistiques moins significatives. Ces dernières ne se montrent véritablement pertinentes que lorsque qu'elles englobent l'ensemble de ces victimes spécifiques, soit à travers les 36 films abordant autant les prisonniers et les déportés, les prisonniers de retour, les victimes de l'antisémitisme ainsi que les enfants. C'est ainsi que ces cas particuliers ont été traités dans la première partie de cette étude⁵³¹. Pour autant, on analysera ici ces victimes séparément dans la mesure du possible, malgré leur statut d'exception et de cas particuliers.

Dans les films abordant le sujet des prisonniers et des déportés, on trouve des hommes et des femmes qui, pour une raison ou une autre, se retrouvent enfermés.e.s dans les geôles ennemies. Cela dit, rares sont les films qui font une distinction entre les prisons (militaires ou civiles) et les différents camps (allemands, japonais ou autres). De plus, une des particularités de ces victimes est leur double caractérisation. Dans certains cas, ces prisonniers et déportés sont réellement des victimes non-combattantes – c'est-à-dire des civils enfermés pour une quelconque raison. Dans d'autres, il s'agit de militaires ou de résistants. S'ils peuvent être considérés comme des combattants, ils sont néanmoins désarmés. Dans tous les cas ils restent définis en tant que prisonniers et non comme des combattants⁵³². Tous ces films vont montrer les conditions de vie des prisonniers et des déportés, sans réelle distinction entre les anciens combattants et les non-combattants. Toutes ces victimes, quelle que soit leur implication dans le conflit, vont donc servir à montrer quels combats peuvent être menés par ces hommes et ces femmes malgré le fait qu'ils ou elles soient enfermés.e.s, et ainsi illustrer la vie et la lutte dans les prisons et les camps.

Au nombre de 9, ces films ont la particularité d'être présents sur toute la période étudiée, de façon irrégulière. Ils sont 3 à sortir avant 1947, et 6 à partir de 1948.

⁵³¹ Voir Partie I – 2. Naufrages et sauvetages – définitions des victimes de la Seconde Guerre mondiale.

⁵³² Contrairement à d'autres films qui peuvent mettre en scène des prisonniers derrière les barreaux, montrés comme des combattants. C'est par exemple le cas de *Prisonniers de Satan* (sur des militaires hors du front) ou de *Baraque n.1* (sur des résistants).

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur P&D	0	2	1	0	2	1	3	9
Pourcentage sur la production de P&D	0%	22%	11%	0%	22%	11%	11%	100%

4 sont tournés après la Libération contre 5 avant la fin de la guerre, mais *La Dernière Chance* (*Die Letzte Chance*, Leopold Lindtberg, 1944, Suisse), *Matricule 217* (*Tchelovek n. 217*, Mikhaïl Romm, 1944, URSS) et *La Septième croix* (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann, 1944, USA) sont réalisés en 1944, alors que le vent a déjà bien tourné en faveur des Alliés. Seuls *Sublime sacrifice* (*Pastor Hall*, Roy Boulting, 1939, R-U) et *La Pagode en flammes* (*China Girl*, Henry Hathaway, 1942, USA) sont produits avant que l'issue de la guerre soit connue – sans connaissance du sort réservé aux prisonniers et aux déportés.

Concernant la nationalité de ces films, on a affaire ici aussi à un mélange disparate. Si 4 des 9 films sont américains, on remarque qu'il ne s'agit pas de grosses productions hollywoodiennes, malgré des réalisateurs ou des têtes d'affiche connus des cinéphiles mais peut-être moins du grand public : Fred Zinnemann et Spencer Tracy pour *La Septième Croix*, ou Henry Hathaway et Gene Tierney pour *La Pagode en flammes*. Cela dit, si ces 4 productions totalisent presque la moitié des films sur les prisonniers et les déportés, elles ne représentent que 2,5 % de la production états-unienne visible sur les écrans français sur la Seconde Guerre mondiale, qui préfère les personnages combattants⁵³³. À côté d'eux, on retrouve d'autres pays producteurs comme l'U.R.S.S. (*Matricule 217*), le Royaume-Uni (*Sublime sacrifice*) ou l'Italie avec *Femmes sans nom* (*Donne senza nome*, Géza von Radványi, 1950, Italie). Mais aussi des pays aux productions plus rares, comme la Suisse ou la Pologne, avec *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1947, Pologne). Le plus frappant reste l'absence de films français⁵³⁴, alors qu'il y en a 3 concernant ces mêmes prisonniers, mais de retour au pays après la Libération⁵³⁵. Ce fait peut être surprenant quand on sait que la France a été militairement défaite dès juin 1940, qu'il y a eu plus d'un million de prisonniers de guerre, que le Service de Travail Obligatoire (STO) fut mis en place à partir de juin 1942 et que le gouvernement de Vichy participa activement à la déportation des résistants, des Juifs, des

⁵³³ On note aussi que ces films ne mettent pas uniquement en scène des personnages anglo-saxons. Spencer Tracy joue le rôle d'un Allemand dans *La Septième Croix* tandis que Gene Tierney est une Chinoise dans *La Pagode en flammes*.

⁵³⁴ Certaines sources indiquent cependant que *Femmes sans nom* est une production franco-italienne. Un personnage de Française y est mis en scène parmi d'autres : Yvonne (interprétée par Simone Simon). On y retrouve aussi Françoise Rosay (vu dans *Johnny Frenchman*) dans le rôle de « la comtesse ».

⁵³⁵ Voir Partie III – 4. Les prisonniers de retour.

Tziganes, des homosexuels, etc. Pourtant, il s'agit d'une page sombre de l'histoire du pays, humiliante ou honteuse, que personne n'a envie d'évoquer⁵³⁶.

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	0 film	soit 0% des P&D	0% des 38 films FR sur la 2GM
US	4 films	soit 45% des P&D	2,5% des 155 films US sur la 2GM
RU	1 film	soit 11% des P&D	2,5% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 11% des P&D	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 11% des P&D	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	2 films	soit 22% des P&D	9,5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

La scénarisation de ces histoires et le genre cinématographique utilisé sont plus attendus. Sans exception, les 9 films optent pour le ton grave du drame, souvent avec un final tragique : plus de la moitié de films se terminent même sur la mort d'une des têtes d'affiche. Indépendamment du genre, trois schémas sont observables dans ces films :

- Dans le premier cas, le film se déroule quasi-intégralement dans un camp ou une prison. Les films servent exclusivement à montrer le quotidien des détenus. Les 3 films qui optent pour ce schéma-là, *La Dernière Étape*, *Captives à Bornéo* (*Three Came Home*, Jean Negulesco, 1950, USA) et *Femmes sans nom* montrent des femmes emprisonnées dans des camps réservés aux femmes. On n'a donc aucune réelle illustration d'hommes en prison⁵³⁷.
- Dans le second cas, le plus important en nombre de films, les prisonniers ou déportés ne restent pas entre les murs ou derrière les barbelés. Ces films montrent leur évasion ou leurs tentatives d'évasion. C'est le cas pour *Sublime créature*, *La Dernière Chance*, *La Septième croix* ou *La Pagode en flammes*. Dans ces 4 films, ce sont des hommes qui s'illustrent dans ce refus de rester captifs⁵³⁸.
- Enfin, deux films montrent le cas de prisonniers chez l'habitant. Dans *Matricule 217*, Tatiana (Elena Kouzmina) est une prisonnière soviétique amenée dans une petite ville allemande où elle est forcée de travailler sous la surveillance et les coups

⁵³⁶ Plusieurs chiffres sont données quand à ces prisonniers et ces déportés en France, dans des fourchettes plus ou moins larges. On acceptera ici le nombre de 1,8 millions de prisonniers de guerre, 650.000 travailleurs et 160.000 déportés dits « raciaux », soit plus de 2,6 millions de potentiels prisonniers et déportés français.

⁵³⁷ On notera que si *Femmes sans nom* se déroule bien à l'intérieur d'un camp, il s'agit d'un camp de personnes déplacées (DP) à la Libération.

⁵³⁸ Comme on le verra plus bas, *La Dernière Chance* met aussi en scène de femmes et des enfants échappés ou qui risquent l'enfermement. Mais c'est bien sur les 3 militaires que le film s'attarde le plus – insistant même sur le risque que ces civils font peser sur les hommes.

d'un épicier allemand. Dans *Femmes dans la nuit* (*Women in the night*, William Rowland, 1948, USA), plusieurs femmes (des américaines, une française, etc.) sont prisonnières et forcées de travailler dans un club pour soldats japonais. Ici aussi, on n'a affaire qu'à des personnages féminins. Mais si ceux de *Femmes dans la nuit* s'échappent grâce à l'intervention d'un espion américain, la Russe Tatiana retrouve sa liberté toute seule, tuant elle-même son geôlier.

De ces 3 schémas narratifs ressortent différents profils de prisonniers et déportés. On y voit autant de combattants (des militaires aux résistants) que de civils victimes de la guerre et de l'occupation. *La Dernière Chance* en est l'illustration parfaite : si les têtes d'affiche sont des militaires, ils sont entourés d'hommes et de femmes de tous âges, de toutes nationalités et de toutes confessions, qui fuient l'occupation allemande. *La Dernière Étape* montre des femmes de toutes origines (entre autres, des Polonaises ou des Françaises), mais en offrant un temps à l'image plus important à une résistante qui lutte pendant son internement à Auschwitz. La surprise vient donc de l'importance donnée dans ces films aux rôles féminins. Même si les prisonniers « actifs » qui tentent de s'échapper sont majoritairement des hommes, 7 des 9 films sont néanmoins portés par des comédiennes en tête d'affiche, et elles représentent 57 % des distributions principales de ces films – ce qui en fait une des catégories de films les plus paritaires⁵³⁹.

La présence importante de personnages féminins n'est pas un frein au succès de ces long-métrages. Au contraire, ce corpus de films remporte beaucoup de succès auprès du public français : deux tiers d'entre eux cumulent plus d'un million d'entrées. À cela, on pourrait rajouter d'autres points qui peuvent expliquer cette adhésion. Par exemple, l'importance du front européen (6 films se déroulent en Europe, contre 3 dans le Pacifique) ou encore le fait que ces films traitent des thématiques qu'on a pu voir dans d'autres films à succès de l'époque.

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	3	2	9
Pourcentage	0%	33,5%	11%	33,5%	22%	100%

Lorsque qu'on regarde les chiffres du box-office, la première chose à sauter aux yeux est le rapport qu'il semble exister entre les dates de sortie de ces films et leur succès – que l'on peut voir comme l'indice d'une acceptation progressive de la spécificité de ces victimes. Mais le plus surprenant reste qu'en l'absence de films français, le public ne se rue pas pour autant

⁵³⁹ Même si ces rôles féminins concernent évidemment des victimes non-combattantes. Les têtes d'affiche masculines sont celles des films d'évasion... Soit des victimes qui décident de ne pas se laisser faire.

sur les productions hollywoodiennes. Au contraire, bien que *Captives à Bornéo* ou *Femmes dans la nuit* soient des succès relatifs, *La Septième croix* avec Spencer Tracy ou *La Pagode en flammes* avec Gene Tierney sont des échecs cuisants sans écho dans la presse. Les plus gros succès, ceux qui dépassent les 2 millions d'entrées, viennent de pays d'habitude peu présents sur les écrans français. *La Dernière Chance*, avec ses 3 millions d'entrées, est un film suisse – où les rares phrases en français sont noyées dans de l'anglais, de l'italien, voire du yiddish. Juste derrière, on trouve le film polonais *La Dernière Étape* avec 2,7 millions d'entrées. Ces deux films ont aussi en commun de ne proposer aucune star ni vedette à l'image. Les héros qui s'échappent vers la Suisse comme les prisonnières qui tentent de survivre à Auschwitz sont tous/tes interprété.e.s par de parfait.e.s inconnu.e.s pour le public français. Plus que l'envie de retrouver ses comédiens et ses comédiennes fétiches, c'est ici ces films en particulier et l'écho qu'ils peuvent avoir qui interpellent le public français.

La Dernière Chance et La Dernière Étape

Les deux films les plus populaires que sont *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* sont d'autant plus intéressants s'ils sont analysés côte à côte. Tout en étant les parfaits modèles des représentations consensuelles des prisonniers et des déportés, ils optent chacun pour un schéma narratif bien distinct, avec des profils de victimes bien différents, le tout dans un contexte que tout oppose. À première vue, ils n'ont en commun que le succès que le public français leur réserve.

La Dernière Chance est réalisé par Leopold Lintberg⁵⁴⁰ et scénarisé par Alberto Barberis, Elizabeth Montagu et Richard Schweitzer⁵⁴¹. Il nous fait suivre les aventures du lieutenant anglais John Halliday (John Hoy) et du sergent américain Jim Braddock (Ray Reagan). Captifs des Allemands dans l'Italie du Nord dirigée par Badoglio en septembre 1943, les deux hommes arrivent dès les premières minutes du film à s'échapper ensemble de leur convoi de prisonniers bombardé par l'aviation anglaise. Cachés par un aubergiste italien, ils décident de rejoindre la Suisse où ils seront en sécurité. Durant leur fuite et tout en se cachant des Allemands ou des derniers Italiens fidèles à Mussolini, ils rencontrent plusieurs personnes. Parmi eux, une civile italienne (Luisa Ross), des résistants, un curé (Romano Calò) qui prend

⁵⁴⁰ Cinéaste suisse né à Vienne (à l'époque, dans l'ex-Empire Austro-hongrois), on lui doit aussi *Marie-Louise*,

⁵⁴¹ Richard Schweitzer est un scénariste et réalisateur suisse. En tant que scénariste, il remporta l'Oscar du meilleur scénario en 1947 pour *Marie-Louise* de Leopold Lintberg et l'Oscar du meilleur scénario adapté en 1949 pour *Les Anges marqués* de Fred Zinnemann (voir Partie II – 2. Les militaires hors du front).

soin des réfugiés, Giuseppe (acteur non-crédité), un passeur pour la Suisse, mais surtout le major anglais Telford, lui aussi prisonnier échappé. Alors qu'ils attendent le bon moment pour suivre Giuseppe, le village dans lequel ils ont trouvé refuge est envahi par des miliciens. Les trois militaires veulent se battre. Mais Giuseppe manque à l'appel et le curé les prie de s'occuper d'un groupe de réfugiés, composé d'hommes, de femmes et d'enfants de toute l'Europe qui veulent passer en Suisse. Contre leur gré, ils mènent le groupe en dehors de la ville. Le curé est le seul à y rester et, arrêté par les *carabinieri* de Mussolini, il est abattu (hors-champ) par les fascistes. En apprenant la mort de Giuseppe, les militaires décident d'accompagner les réfugiés jusqu'en Suisse. Dans leur fuite, ils traversent des villages en ruines fumantes, croisent des cadavres d'hommes et de femmes, rencontrent des survivants hébétés. Toutefois, la cohabitation entre militaires et civils n'est pas toujours facile. Ils ont du mal à se faire comprendre. Braddock, le sergent américain, s'emporte même contre la lenteur du groupe de « crétins » (à 63 minutes), qu'il voit plus comme un fardeau dangereux et un risque inutile. Mais face à la difficulté du voyage, la lutte contre le froid et la faim, des liens se créent malgré tout. Les militaires se surprennent à vouloir coûte que coûte honorer leur mission. Quand un vieil homme se laisse tomber de fatigue, c'est le même Braddock qui prend le risque de faire demi-tour et de le porter jusqu'à l'abri. Le jeune Bernie, un des réfugiés, se sacrifie à la fin du périple pour sauver tout le groupe pris en chasse par un groupe de miliciens. Une fois en Suisse, les militaires ne peuvent pourtant que compter les pertes, qu'ils jugent trop nombreuses. Même le sergent Halliday, malgré son expérience, n'en ressort pas vivant. Mortellement touché par les balles ennemies, il attend d'avoir la certitude que tous les réfugiés sont acceptés par les militaires suisses avant de mourir, soulagé. Le film se clot sur son enterrement, auquel assistent tous les réfugiés qui lui doivent la vie. Des hommes et des femmes qui sont désormais libres grâce à lui et qui, dans un dernier effet de montage, passent d'une dizaine à des centaines – que les deux militaires survivants regardent.

La Dernière Étape de la réalisatrice polonaise Wanda Jakubowska opte pour un schéma narratif bien différent. Le film s'ouvre sur un appel un matin glacial à Auschwitz, dans le camp des femmes de Birkenau. Certaines font des malaises, dont la Française Michèle (Huguette Faget) et Helena (Wanda Bartówna), enceinte de 9 mois. Emmenée à l'infirmerie, la jeune femme accouche. Les infirmières n'arrivent pas à calmer les pleurs du bébé et ce dernier finit par être tué par un médecin nazi alerté par les cris. De l'autre côté du camp arrivent d'autres femmes venant de toute l'Europe, parquées dans des wagons à bestiaux. Parmi elle se trouve Martha Weiss (Barbara Drapińska), une résistante juive. Mais Martha sait parler allemand : elle

n'est alors pas tondue comme les autres femmes et devient interprète. Au fur et à mesure des journées qui passent, et malgré les gardes sadiques et les kapos perverses, certaines femmes du camp arrivent à organiser une résistance, à l'image de Martha, Michèle ou des infirmières comme Nadia (Maria Vinogradova). Les responsables du camp tentent de détruire ce qu'ils voient émerger. Michèle, la Française, est arrêtée et emmenée au crématorium ; d'autres sont sommairement abattues. Aidée par ses habits civils et son statut privilégié au sein du camp, Martha lutte comme elle peut : elle distrait les gardes pour aider des hommes à s'échapper, elle se charge de transmettre des informations entre les différents camps (comme la nouvelle de la défaite allemande à Stalingrad), etc. Elle aide même aux retrouvailles de certains amants. Mais Martha n'en peut plus ; avec l'aide d'un homme de l'autre camp, elle arrive à s'échapper d'Auschwitz. Chez les femmes, les représailles sont terribles et certaines des amies de la jeune femme sont torturées et abattues. Mais toutes gardent le silence. Pour autant, Martha est quand même rattrapée par les Allemands, ramenée au camp et torturée. Au petit matin, elle est menée à l'échafaud au milieu de la cour où sont rassemblées comme tous les matins ses codétenues. Pris de compassion, son bourreau lui passe discrètement un couteau. Au moment d'être pendue, Martha gifle le chef de camp et hurle à la foule sa fierté du combat qu'elle a mené. Et tandis qu'elle vit ses derniers moments après s'être coupée les veines, l'aviation alliée bombarde le camp et les Allemands fuient, laissant les prisonnières livrées à elles-mêmes. Martha meurt dans les bras de son amie Nadia, dans le camp d'Auschwitz qui s'apprête à être libéré.

Ces deux films montrent l'étendue des définitions possibles des prisonniers et des déportés pour l'époque au cinéma. Alors que les militaires de *La Dernière Chance* s'échappent dès les premières minutes, ils sont très vite confrontés à d'autres types de victimes de la guerre : des réfugiés. Ils sont de tous âges, de toutes nationalités, de toutes confessions. On va trouver un vieux Juif polonais tailleur et sa nièce, un ouvrier de Belgrade qui ne parle que serbe, un groupe de jeunes orphelins italiens, un professeur d'université autrichien, une bourgeoise allemande et son fils étudiant en Suisse, une jeune femme française (qui dénonce la collaboration et la délation en France à 84 minutes), etc. Le film dresse une multitude de portraits de ces hommes et ces femmes qui ont été obligés de fuir leur pays pour échapper à la captivité et la déportation. Ainsi, le film confronte ces victimes non-combattantes à des militaires qui ne rêvent que de retourner au combat. De son côté, *La Dernière Étape* se déroule quasi-uniquement dans l'enceinte même du camp des femmes de Birkenau. Lorsque Martha s'échappe, elle n'a le droit qu'à quelques scènes dans la campagne polonaise, avant d'être rattrapée par les nazis. Le film s'attarde surtout à montrer des déportées qui vont s'organiser

sous l'impulsion de Martha Weiss (même si leur résistance n'est pas armée). Après tout, ces deux films à succès développent surtout des thématiques privilégiées dans d'autres catégories de victimes, comme chez les militaires, les résistants et les civils occupés. Soit, trois des catégories les plus populaires auprès du public français.

Seulement, il n'y a pas que le succès qu'ils rencontrent en France et les victimes qu'ils traitent qui permettent de rapprocher *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape*. Malgré leurs différences, beaucoup d'aspects les rapprochent, notamment leur réception critique. Il y a d'abord leur nationalité qui les différencie. Dans ce groupe de films sur les prisonniers et les déportés comme dans l'ensemble des long-métrages abordant la Seconde Guerre mondiale, la Suisse et la Pologne ne figurent pas parmi les pays producteurs majeurs. Sur la période, on trouve seulement 2 films suisses, *La Dernière Chance* et *Marie-Louise* (1943) – tous deux réalisés par Leopold Lintberg et scénarisés par Richard Schweitzer, les deux avec autant de succès⁵⁴². Du côté de la Pologne, ce sont 4 films qui sont distribués en France entre 1944 et 1950 : *La Dernière Étape*, *La Vérité n'a pas de frontières* (*Ulica graniczna*, Aleksander Ford, 1947), *Cœur d'acier* (*Stalowe serca*, Stanislaw Urbanowicz, 1947) et *Chansons interdites* (*Zakazane piosenki*, Leonard Buczkowski, 1947), avec un succès plus inégal pour ces derniers⁵⁴³. On est loin des productions françaises, américaines, britanniques, italiennes ou même soviétiques. De plus, *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* ne doivent pas non plus leur succès à leurs têtes d'affiche, car aucun des deux films ne propose de vedettes. Les trois militaires de *La Dernière Chance* ne sont pas interprétés par des acteurs professionnels. John Hoy et Ray Reagan, qui jouent respectivement John Halliday et Jim Braddock, sont des vétérans de la Seconde Guerre mondiale et le film de Lintberg restera leur unique participation à une œuvre cinématographique⁵⁴⁴. C'est aussi le cas d'Ewart G. Morrison qui joue le Major Telford, même si on le reverra dans un petit rôle dans *Les Anges marqués* (1948) – tourné également en Suisse. Même Luisa Rossi, qui joue l'Italienne dont s'éprend le lieutenant Halliday au début du

⁵⁴² Le film *Marie-Louise* (Leopold Lindtberg, 1943, Suisse) est ici considéré comme le premier gros succès après la Libération au sujet de la Seconde Guerre mondiale. Il sort sur les écrans français le 22 février 1945 et cumule 2,4 millions d'entrées. Il raconte l'histoire d'une petite fille française adoptée par une couple de Suisses après que sa ville natale soit bombardée et son père fait prisonnier en Allemagne. Voir Partie III – 6. Les enfants comme victimes.

⁵⁴³ *Marie-Louise* aborde le sujet des enfants dans la guerre, *La Vérité n'a pas de frontières* celui des Juifs et des victimes de l'antisémitisme, *Cœur d'acier* et *Chansons interdites* celui des résistants. Les trois derniers films polonais réalisent moins d'un million d'entrées lors de leur sortie en France. *Marie-Louise* cumule lui 2,4 millions d'entrées lors de sa sortie en France en février 1945 – ce qui fait de ce film le premier film à succès sur la Seconde Guerre mondiale en France à la Libération.

⁵⁴⁴ Ray Reagan est un ancien militaire de l'armée américaine, plusieurs fois décoré lors que la Seconde Guerre mondiale. John Hoy a combattu au sein de l'armée britannique en Syrie et en Afrique du Nord avant d'être fait prisonnier par les Italiens. Comme son personnage dans *La Dernière Chance*, il s'échappa de prison et rejoignit clandestinement la Suisse.

film et dont le visage illustre l’affiche française du film, n’est pas en 1945 une vedette ou un visage connu du public. Elle aura une brève carrière après ses débuts remarquables dans *La Dernière Chance*, mais elle est inconnue à l’époque de la sortie du film. C’est le même cas de figure pour *La Dernière Étape*. Il n’y a aucun nom sur l’affiche française, où trône seul le visage de Barbara Drapińska barré de barbelés. Le film s’ouvre sur un générique nommant les 6 comédiennes principales, mais la plupart sont inconnues en France. La seule potentiellement reconnaissable (du moins, en France) est peut-être Huguette Faget qui joue la Française Michelle⁵⁴⁵.

Malgré tout cela, *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* ont à leur sortie un écho important dans la presse malgré cette absence de vedettes ou de réalisateurs de renom. Les deux films n’ont que des critiques positives où sont louées leur « authenticité » et leur « véracité ». La critique ne s’intéresse que très peu voire pas du tout aux aspects techniques ou esthétiques, préférant commenter sur les messages qu’elle y décèle. Par exemple, ce que le journaliste des *Nouvelles littéraires* « admire surtout » dans *La Dernière Chance*, c’est :

que les auteurs aient su résister à la tentation de nous présenter tous ces malheureux, de nous dire leur histoire, de nous intéresser au calvaire de chacun d’eux. Ils ont compris qu’un tel parti aboutirait à une surcharge, à une répétition des mêmes effets, et ce qu’ils ont mis au premier plan, c’est l’aventure la moins dramatique, la moins dangereuse en tout cas, puisque ce lieutenant anglais et ce sergent américain ne risquent qu’un internement s’ils sont repris alors que c’est la mort pour leurs compagnons juifs ou apatrides⁵⁴⁶.

Toujours à propos de *La Dernière Chance*, pour Jean Marlier du *Métropole*, il n’y a :

Ici, pas d’excès de propagande, de lyrisme cocardier, de haine inutile, ni de sentimentalisme bon marché : rien que des êtres qui souffrent et vivent une aventure terrible que tant d’autres ont connue sous la persécution nazie. Point d’atrocités allemandes outrancières, seule la vérité nue et triste⁵⁴⁷.

La dizaine d’articles consultables sur ce film s’accorde à relever son authenticité et son mérite à montrer d’autres victimes que celles auxquelles on est habitué – les militaires, les résistants, les civils occupés. Beaucoup de journalistes y voient l’illustration d’un autre cinéma qui s’opposerait au spectaculaire des films de guerre hollywoodiens qui commencent à

⁵⁴⁵ On a pu la voir aux côtés d’Édith Piaf, Jean-Louis Barrault ou Henri Vidal dans *Montmartre-sur-Seine* (Georges Lacombe, 1941, FR), sorti pendant l’Occupation en novembre 1941. À la Libération, on peut la voir dans *Antoine et Antoinette* (Jacques Becker, 1947, FR) qui sort quelques semaines après *La Dernière Étape* (avec Roger Pigaut et Claire Maffei, les têtes d’affiches des *Dieux du Dimanche* – voir Partie III – 4. Les prisonniers de retour). Notons aussi que Huguette Faget participa aussi au film inachevé de Marcel Carné *La Fleur de l’âge* (1947, FR).

⁵⁴⁶ *Les Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1945 (auteur inconnu).

⁵⁴⁷ Jean Marlier, *Le Métropole*, 12 avril 1946.

débarquer sur les écrans ou aux films français qui d'après eux ne rendent pas encore entièrement justice à « l'héroïsme français » :

Qu'on ait pu faire en Suisse un aussi bon film, en tenant compte des enseignements de notre meilleure tradition réaliste, nous fait davantage regretter de n'avoir encore vu, chez nous, depuis la Libération, une œuvre qui ait cette vigueur ou cet accent. Les rares films qui aient fait allusion à l'héroïsme français des armées clandestines n'ont échappé ni à l'aventure d'espionnage, ni à la grandiloquence, ni aux faciles mots de théâtre. Ils ont oublié que les héros étaient des hommes, et des hommes dans la société. Ils ont imaginé, ils n'ont pas su voir, ils n'ont pas fait vivre⁵⁴⁸.

Concernant *La Dernière Étape*, l'appréciation de ces victimes spécifiques est plus problématique. Face à la gravité du thème du film de Jakubowska – la déportation à Auschwitz –, il n'y a aucune critique construite du film en tant que tel. Dans *Témoignage Chrétien*, par exemple, « il convient de saluer ce film pour sa beauté, sa sobriété, sa discrétion » bien que « nous savons que la réalité a dépassé, de très loin, l'image cruelle qui nous en est offerte⁵⁴⁹ » ; pour l'*Aurore*, « ce n'est pas du cinéma, c'est une rétrospective, c'est un documentaire » et « que ceux qui ont l'oubli, le pardon facile, aillent voir *La Dernière Étape* et qu'ils se souviennent⁵⁵⁰ ». D'autres sont plus directs et ne se cachent pas qu'une critique du film leur est impossible et que les qualités techniques de l'œuvre importent peu face au sujet. Pour Jean de Bongnie de *La Métropole*, « on comprend bien qu'un tel film échappe aux critères habituels. Ici aussi, les difficultés étaient énormes et ici aussi elles ont été résolues supérieurement⁵⁵¹ » ; ailleurs, pour Denis Marion dans *Combat* :

À maints égards, [le film de Jakubowska] est gauche et maladroit. Il ne se soucie pas d'être clair pour ceux qui ignorent tout de ce qu'on a appelé « la vie concentrationnaire ». Il méprise les procédés classiques d'exposition, de gradation et de dénouement. Loin de surenchérir en horreur sur la réalité, il en estompe les aspects les plus dégradants, sachant bien qu'ils sont insoutenables pour ceux qui ne les ont pas vécus. Mais ces légers défauts n'ont aucune importance parce qu'ils sont compensés, et bien au-delà, par l'accent sans équivoque de l'authenticité⁵⁵².

Dans leurs louanges de l'authenticité du film, ils omettent quasiment tous un trait important du film de Jakubowska : la judéité du personnage de Martha Weiss. Dans la presse française, il n'y a presque aucune mention du fait que ce personnage est juif et tous préfèrent se concentrer sur son statut de résistante. Aussi, les victimes sont des « bagnardes⁵⁵³ », une « foule hurlante » de « sélectionnées⁵⁵⁴ », voire des « déportés », des « internés », des

⁵⁴⁸ Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 4 janvier 1946.

⁵⁴⁹ Michel de Saint-Pierre, *Témoignage Chrétien*, 8 octobre 1948.

⁵⁵⁰ Claude Lazuric, *Aurore*, 26 septembre 1948.

⁵⁵¹ Jean de Bongnie, *La Métropole*, 23 janvier 1946.

⁵⁵² Denis Marion, *Combat*, 2 octobre 1948.

⁵⁵³ *Aurore*, *Op. cit.*

⁵⁵⁴ *Témoignage chrétien*, *Op. cit.*

« Résistants » et des « Patriotes⁵⁵⁵ ». Seul Gregg Dabat de *Cinéma* mentionne les déportés raciaux :

Il est difficile de parler de *La Dernière Étape* dans le cadre routinier des films de la semaine car, aux côtés des ombres vivantes et vite familières qui bougent sur la toile blanche, évoluent, silencieux, les fantômes de cinq millions d'acteurs, figuration terriblement anonyme, massacrés, les uns parce qu'ils étaient Juifs, les autres parce qu'ils étaient Français, ou Polonais ou Tchèques, ou parce qu'un concierge malveillant les avaient dénoncés à la Gestapo. Et derrière chaque rescapé qui revit aujourd'hui à l'écran l'horrible aventure qui dura trois ans, on devine les silhouettes de tous ceux qui ne reviendront jamais plus⁵⁵⁶.

Le sort réservé aux Juifs d'Europe est davantage évoqué dans les articles traitant de *La Dernière Chance* (grâce au personnage très secondaire du tailleur polonais) que dans ceux sur *La Dernière Étape*. Mais même Wanda Jakubowska et Gerda Schneider, autrices du scénario, n'insistent pas sur ce fait, privilégiant elles aussi l'aspect héroïque de son combat, en dehors comme à l'intérieur d'Auschwitz. Stéphane Bou, dans son article « Notes sur *La Dernière Étape* (1948) de Wanda Jakubowska » paru dans la *Revue d'Histoire de la Shoah*, relève justement cette ambiguïté :

La Dernière Étape est un film clivé sur le terrain de son ambition réaliste. Il l'est aussi du côté de son message, écartelé entre deux impératifs et donc deux fictions. D'un côté, le récit de la routine meurtrière du camp, qui ne tait pas la spécificité irréductible du sort des Juifs, [...] de l'autre, celui de la résistance et des lendemains qui chanteront⁵⁵⁷.

Pour l'auteur, la réalisatrice se trouve ainsi « partagée entre le souci de témoignage et les impératifs du message politique ». Si elle ne cède pas entièrement « aux pressions idéologiques qui émanent des autorités communistes » présentes en Pologne, et laisse ouvertement transparaître dans son film qu'un sort particulier est réservé aux Juifs – notamment par les biais des personnages nazis de son récit qui y font explicitement mention –, Jakubowska inscrit aussi son histoire dans le contexte politique de l'après-guerre. Coupé en son milieu par la victoire soviétique de Stalingrad, le film insiste sur ce retournement dans sa deuxième moitié :

L'horreur concentrationnaire et la mécanique de l'extermination se raccordent désormais aux scènes de l'action et de la solidarité politique pour s'éteindre peu à peu dans un lointain de plus en plus inaccessible de la représentation [...] En fait, progressivement, le témoignage se transmue en récit de propagande qui célèbre la victoire communiste sur le nazisme. Auschwitz n'était plus « la dernière étape » que dans une première partie du film. À la fin de la seconde, ce sera Moscou et la Grand Soir soviétique.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ *Les Lettres Françaises*, 23 septembre 1948 (auteur inconnu).

⁵⁵⁶ Gregg Dabat, *Cinéma*, 19 octobre 1948, p. 12.

⁵⁵⁷ Stéphane Bou, « Notes sur *La Dernière étape* (1948) de Wanda Jakubowska », 2011 in : *Revue d'Histoire de la Shoah*, « Les écrans de la Shoah », numéro 195, 2011-2012.

⁵⁵⁸ Stéphane Bou, *Op. cit.*

Dans *La Dernière Étape*, Martha Weiss est ainsi autant définie comme Juive que comme résistante. Mais en diluant le caractère racial de sa déportation et en insistant sur ses combats, c'est bien en tant que prisonnière/déportée qu'elle est décrite par le film. On y voit bien plus une image de la vie dans le camp de femmes de Birkenau qu'une illustration du sort spécifique réservé aux Juifs. Dans le camp du film, c'est un sort qui menace toutes les détenues, quel que soit le motif de leur déportation. Que la presse de l'époque ne mentionne pas la judéité du personnage principal n'est pas forcément à voir comme une omission du traitement spécifique qui était réservé aux Juifs. Le scénario et la mise en scène traitent de la même façon les Juifs et non-Juifs. D'un certain point de vue, cela peut aussi signifier la réintégration des Juifs dans leur véritable nationalité, celle dont le régime nazi les avait dépossédés pour les stigmatiser comme appartenant à la « race » juive. Cette question est abordée différemment dans *La Dernière Chance*. Dès la première moitié du film, avant que le périple du groupe ne commence, on insiste sur le fait que tous les personnages ne risquent pas la même chose. D'après le passeur Giuseppe, à 47 minutes, le périple est « bien plus compliqué », « plus dur » et « plus risqué » pour les réfugiés que pour Halliday et Braddock. Eux ne risquent que la prison, tandis qu'il est sous-entendu que les hommes et les femmes à leur charge seraient automatiquement tués s'ils étaient pris. Il existe dans *La Dernière Chance* une différence entre les combattants (ces militaires loin du front) et les non-combattants (les civils réfugiés), qui n'existe pas dans *La Dernière Étape*, où la résistante risque autant que n'importe quelle autre femme du camp.

Ces personnages, que ce soit les femmes de *La Dernière Étape* ou les réfugiés de *La Dernière Chance*, possèdent tous un potentiel d'identification pour le public français. Ils renvoient tous les deux à des notions importantes pour l'époque, comme on l'a vu notamment à travers les films sur la Résistance ou sur les civils occupés – particulièrement l'héroïsme. C'est sur ce dernier point que convergent *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape*. Halliday et Braddock tout comme Martha Weiss font montre d'héroïsme. Mais l'idée d'espoir domine aussi ces deux long-métrages. Si la guerre n'est pas tout à fait finie dans la chronologie des deux films, ils se terminent néanmoins sur une note positive, promettant à leurs personnages encore vivants de meilleurs lendemains – la sécurité à l'intérieur des frontières suisses ou l'imminente libération des camps de concentration. Cet espoir se traduit de la même façon dans les deux films, en montrant surtout des groupes d'hommes et/ou de femmes qui vont s'allier malgré leurs différences et les frontières sociales, politiques, religieuses ou même nationales qu'il y a entre eux. Dans l'un comme dans l'autre, c'est dans l'entraide qu'ils trouvent le soulagement face à la guerre et leur statut de prisonniers ou déportés. Ainsi, c'est un sentiment d'unité et de

fraternité (autant que ce terme puisse être approprié pour les femmes de *La Dernière Étape*) qui émane des deux films et qui pourrait être aussi l'explication de leur succès dans les salles françaises. Ces termes d'« unité » et de « fraternité » sont mentionnés par l'historien Keith Lowe, toujours dans son chapitre sur l'espoir dans *L'Europe barbare*. Il y relève qu'à la Libération « l'héroïsme ne fut pas le seul aspect de la guerre à connaître une célébration universelle » et que dans la bouche de bon nombre de dirigeants⁵⁵⁹ à la tête de pays européens après 1945, les discours se faisaient l'écho d'un « hommage à l'unité » et à la « victoire commune » :

L'« unité » s'affirmait comme l'un des maîtres mots de cette époque [...]. C'était un idéal auquel tout le monde aspirait, et que la guerre avait rendu possible. Dans toute l'Europe de l'Ouest, des groupes de partisans de tendances politiques extrêmement différentes avaient surmonté leurs divergences pour former des « Conseils nationaux de la Résistance ». En 1945, la quasi-totalité des nations européennes avaient formé un « gouvernement d'unité nationale » dans lequel les partis politiques coopéraient. À la fin du conflit, inspirées par l'esprit d'unité qui régnait entre les Alliés, cinquante nations se réunirent pour rédiger la charte d'une nouvelle institution internationale, les Nations unies. Pour beaucoup de simples citoyens, la coopération entre différentes nationalités, et entre des individus issus de classes différentes et de convictions politiques diverses, avait été l'un des aspects les plus féconds de la guerre⁵⁶⁰.

A l'époque où sont produits et distribués les deux films, dans ce pays qu'est la France et qui souffre encore de l'enfermement et de la déportation d'un grand nombre de ses concitoyens durant la guerre, ces histoires d'entraide, de fraternité et d'unité font mouche. Malgré les rudes épreuves qu'endurent les réfugiés et les déportées, l'espoir qui émane des deux films plaît au public français. Surtout que c'est ici traité d'un point de vue original, par le biais des prisonniers, mais assez consensuel, sans aborder précisément l'histoire de prisonniers ou de déportés français.

La Septième Croix

Ces notions d'espoir, d'unité et de fraternité se retrouvent dans d'autres films sur les prisonniers et déportés, qu'ils se déroulent dans un camp ou une prison, ou narrent une évasion. Deux autres des plus gros succès du corpus illustrent cela. Les héroïnes de *Femmes sans nom* sont de toutes les nationalités enfermées dans un camp de personnes déplacées après-guerre en Italie. La justice y est rendue lors d'un procès improvisé par plusieurs d'entre elles, et une Yougoslave et une Française s'associent pour tenter de fuir. Dans *Femmes dans la nuit*, qui se

⁵⁵⁹ Il fait entre autre mention de Winston Churchill, Josip Broz Tito, Constantin Sănătescu, Joseph Staline ou Charles de Gaulle.

⁵⁶⁰ Keith Lowe, *Op. cit.*, p.81-83

déroule lui aussi à la toute fin de la guerre peu après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, c'est un groupe de femmes de toutes origines (avec entre autres, une Américaine et une Française) qui sont forcés de travailler dans un club pour des soldats japonais et allemands. Les deux films cumulent chacun plus d'un million d'entrées en France. Le dernier gros succès qu'est *Captives à Bornéo* est moins explicite sur l'unité et la fraternité entre les peuples. Les personnages principaux ne sont que des prisonnières américaines. Mais on peut relever que contrairement à bien d'autres films de l'époque, l'antagoniste principal qu'est le colonel Suga (Sessue Hayakawa) n'y est pas uniquement décrit comme un ennemi auquel il est impossible et inconcevable de s'identifier, bien au contraire. Tout au long du film, il entretient avec la protagoniste principale une relation particulière et lorsque le bombardement d'Hiroshima est annoncé, le film s'attarde autant sur l'espoir qui peut naître chez les captives que sur le deuil qui habite maintenant le colonel japonais qui a perdu toute sa famille. À l'inverse, *Matricule 217* ne s'intéresse qu'au sort de prisonniers soviétiques – et ne dément pas le peu de succès qu'ont les films soviétiques en France. Dans *La Pagode en flammes*, on voit certes une histoire d'amour entre un espion américain évadé et une jeune femme chinoise, mais on assiste surtout à une trahison, où les alliés du début s'avèrent très vite des mouchards à la solde de l'ennemi. Enfin, *Sublime Sacrifice* et *La Septième Croix* optent tous les deux pour un même schéma, en plaçant leur récit avant-guerre, essayant de montrer dans l'Allemagne des années 30 la montée du nazisme et les répercussions sur les populations civiles. Dans les deux cas, les personnages sont tous allemands et la guerre est encore à venir : difficile donc de s'identifier pour le public français tout juste libéré, et d'y déceler de l'espoir dans l'avenir. Mais malgré tout, parmi tous ces échecs, c'est sûrement *La Septième Croix* qui semblait le plus apte à plaire à un public français : le cinéaste Fred Zinneman et surtout l'acteur Spencer Tracy sont déjà connus⁵⁶¹ (ainsi que Signe Hasso, découverte deux ans auparavant dans *L'Odyssée du Docteur Wassell*). Et le film traite des sujets qui ont les faveurs de ce public, comme l'espoir ou l'engagement militaire et/ou résistant.

1936, dans la campagne de Mayence, en Allemagne. Dans le camp de concentration de Westhoffen⁵⁶², sept hommes s'approprient à s'échapper en pleine nuit. Parmi eux se trouve George Heisler (Spencer Tracy), un homme qui, d'après la voix-off, fut un « homme bien » mais qui avait « trop vu, trop enduré » et dont la « foi en l'homme avait disparu » (à 3 minutes).

⁵⁶¹ On a pu voir Spencer Tracy dans de nombreux films avant et après-guerre. À la libération, on peut le voir entre autres dans *Trente Seconde sur Tokyo* (sorti en 1945), *Un nommé Joe* (sorti en 1946) ou encore *La Flamme sacrée* (*Keeper from the Flame*, George Cukor, 1942, USA, sorti en 1948).

⁵⁶² Ce camp de concentration, inventé pour le besoin du film, est complètement fictif.

Un à un, les prisonniers sont rattrapés et accrochés à la vue de tous à une des sept croix que les dirigeants du camp ont fait dresser dans la cour. George Heisler arrive lui à fuir et à rejoindre la ville de Mayence. Mais il n'y est pas en sécurité : nombre de civils prennent part aux recherches des prisonniers échappés, y compris des femmes et des enfants. Effrayé par cette attitude, George se réfugie chez Léni (Kaaren Verne), sa fiancée. Mais elle-même a changé. Elle refuse de lui donner à boire, à manger, de nouveaux habits et même de l'aider à soigner la blessure à la main qu'il s'est faite lors de son évasion. Pire que tout, elle trompe George avec un partisan du régime nazi. Heureusement, quelques personnes restent bienveillantes. C'est ainsi que George peut récupérer de nouveaux habits auprès d'une costumière ou être hébergé par Paul Roeder (Hume Cronyn), un ancien collègue. Plus tard, George revoit aussi son ami Bruno Sauer (George Macready) qui, s'il se montre d'abord méfiant, lui permettra finalement d'entrer en contact avec des membres de la résistance locale. La priorité pour le groupe, c'est de retrouver la trace de Franz Marnet (Herbert Rudley), qui pourrait fournir des faux papiers à George Heisler. En attendant, on cache le fugitif dans une auberge où il rencontre Toni (Signe Hasso), une des employées. Celle-ci découvre le secret de George mais ne le dénonce pas. Mieux, elle prend le risque de le couvrir lorsque débarque la Gestapo. De son côté, Paul Roeder a moins de chance quand il est arrêté et emmené à la Kommandantur. Finalement libéré après être resté muet malgré les intimidations des nazis, Paul Roeder finit par retrouver Franz Marnet. Les faux papiers sont faits et George peut fuir l'Allemagne pour les Pays-Bas. Sur le bateau, George avoue avoir enfin retrouvé foi en l'humanité et décide de s'engager dans la lutte armée pour payer sa « dette ». Pas pour se venger de ceux qui l'ont blessé mais aider les autres qui l'ont « guéri » comme Toni, Franz, Paul et d'autres dont il « ignore le nom » (à 105 minutes). Alors que son bateau disparaît, le film se clôt sur un dernier plan, montrant la septième croix, vide, dans le camp de Westhofen.

Le film fait de l'espoir retrouvé et de l'engagement armé ses deux thèmes principaux – thèmes qui, on l'a vu, ont souvent les faveurs du public français. Le personnage de George Heisler est montré comme un homme amer qui ne croit plus en rien. Dès sa première apparition, il est présenté comme détruit par sa captivité. Pour la voix-off (celle de d'Ernst Wallau, joué par Rey Collins, un des 7 prisonniers), George Heisler est à ce moment-là un homme « incapable de sentir, presque incapable de penser » et dont « la foi en l'homme avait disparu, peut-être à jamais » (à 3 minutes). Lors de ses malheureuses retrouvailles avec son ex-fiancée, il lui confie qu'il a souffert de l'avoir oubliée, elle et son visage. Arrivé à Mayence, il se rend compte qu'il ne peut plus compter sur grand-monde. Lorsqu'il rencontre enfin Paul Roeder, il

est surpris et même méfiant de l'attitude de cet homme et de son épouse. Tout le film va ainsi raconter la reconstruction mentale d'un homme qui a tout perdu, jusqu'à l'envie de continuer à vivre⁵⁶³. Cette reconstruction psychologique a évidemment lieu sur toute la durée du film, et c'est un George Heisler plus vaillant et plus confiant que l'on voit partir pour les Pays-Bas dans la scène finale. Le personnage lui-même a conscience de cette transformation, puisqu'il parle de « dette » à payer envers ceux qu'ils l'ont aidé – bien plus importante à ses yeux qu'une quelconque vengeance qu'il pourrait trouver à travers son futur engagement armé. En réalité, le personnage de George Heisler tire de son expérience de prisonnier évadé un bilan positif, qu'il énonce clairement dans la dernière scène :

George – J'ai une dette. Pour leur aide et ce qu'ils m'ont appris. Aujourd'hui, je sais une chose que j'ignorais. Peu importe avec quelle cruauté le monde frappe l'âme des hommes, il y a une bonté naturelle en eux qui ressortira si on lui en laisse la chance. C'est l'espoir de l'humanité. La foi à laquelle on doit s'accrocher. La vie ne mérite d'être vécue que pour cela. C'est ce que Wallau voulait que je comprenne à Westhofen⁵⁶⁴.

Le film ne cache pas les horreurs de l'enfermement. Les 6 autres prisonniers sont tous rattrapés d'une façon ou d'une autre. Ernst Wallau l'est dès le début et ce sont ses cris de douleur sous la torture qui accompagnent ses compagnons en fuite. À Mayence, Pelzer l'instituteur puis Bellani l'acrobate sont rattrapés, tous deux grâce aux habitants qui jubilent de leur fuite éperdue. Le premier sera amené *manu militari* quand le second préféra se suicider sous les hourras de la foule. Quant à l'écrivain Fuellgrabe, il préfère se rendre de lui-même, car « c'est la meilleure chose à faire » (à 50 minutes). Mais tous finissent dans la cour d'appel du camp de Westhofen, accrochés à une des sept croix que les nazis ont érigées pour eux (qu'ils soient morts ou encore vivants). Le discours de celui qui échappe à la septième croix paraît un peu étrange, tant il ne prend absolument pas en considération ses camarades d'évasion – avec lesquels il n'a certes que très peu de contact durant tout le film. Contrairement aux réfugiés de *La Dernière Chance* et aux déportées de *La Dernière Étape*, il n'existe aucune réelle solidarité entre les prisonniers. Tous les sept s'échappent ensemble parce que c'est la seule chance pour que certains d'entre eux y arrivent. Ils ne se connaissent pas vraiment et une fois les murs de Westhofen franchis, ils n'auront plus aucun contact entre eux – excepté lors de la rencontre entre George Heisler et l'écrivain Fuellgrabe. Ce dernier vient tenter de convaincre George de se rendre avec lui, déplorant le fait que « personne ne se préoccupe de [leur] sort ». Mais lors de cet échange, les

⁵⁶³ Pour le personnage de Ernst Wallau, « mieux valait pour lui de mourir en s'évadant que de moisir un jour de plus à Westhofen » (à 3 minutes).

⁵⁶⁴ À 105 minutes.

deux derniers prisonniers se rendent compte qu'ils n'ont rien en commun, pas même cette « volonté animale de survivre » (à 51 minutes).

En réalité, le film suggère que l'espoir et la fraternité se trouvent ailleurs. Le cas de George Heisler partant aux Pays-Bas n'est pas l'unique exemple que donne *La Septième Croix*. Il y a d'abord celui de Paul Roeder, son ancien collègue qui l'héberge et l'aide dans sa quête de faux papiers. Père de famille et mari aimant, Roeder continue à vivre sous le joug des nazis déjà tout-puissants en 1936. Mais sa rencontre avec George est présentée comme l'occasion qui lui manquait pour s'investir dans la lutte. Dans l'intimité, que ce soit avec son épouse ou avec son ami, le personnage ne se montre jamais favorable à aucune idée du parti nazi, bien au contraire. Et c'est avec une incroyable facilité, sans qu'on ait besoin de le convaincre, qu'il décide de lui-même d'aider le fugitif. À la fin du film (à 97 minutes), sa conversion se confirme quand il émet le souhait de véritablement rejoindre la résistance locale aux côtés de Franz Marnet. D'après son dernier dialogue, il voudrait « imiter » ce dernier « pour discuter, échanger quelques idées » au sujet des combats à mener à Mayence. Vient enfin le cas de Bruno Sauer. Lorsqu'il retrouve son ancien ami George Heisler, il se montre d'abord froid et distant, refusant de l'aider pour ne pas se trouver « mêlé » à ces « histoires » avec les autorités en place – notamment parce qu'il a fait fortune grâce à l'arrivée des nazis au pouvoir. Mais après avoir mis George à la porte, Sauer est pris à partie par son épouse qui lui déclare ne plus avoir de respect pour lui, du fait de son non-engagement. C'est ainsi sa femme qui va pousser Sauer à sortir de son attentisme et à prendre des risques – risques qui vont permettre à George d'enfin entrer en contact avec la résistance. Toutefois, Sauer y trouve aussi son compte : à 73 minutes, il dit que « ça fait du bien » de se rendre utile et d'aider la résistance – laissant à penser que la résistance locale trouve en Bruno Sauer un allié supplémentaire.

Ces conceptions de l'engagement et de l'union qui en découle peuvent se trouver dans d'autres films abordant la Seconde Guerre mondiale, mais elles sont bien éloignées de celles émises dans les films sur les prisonniers et déportés qui ont du succès, tels que l'union et la fraternité. Le traitement mis en œuvre ici est bien plus proche de celui observé dans beaucoup de films sur les militaires hors du front ou ceux sur les espions et assimilés, relativement peu appréciés par le public français. On peut plus facilement rapprocher le désaveu que réserve ce public à *La Septième Croix* à celui qu'il a pour ces autres films, qui n'offrent rien de ce qui a pu être apprécié dans *La Dernière Chance* ou *La Dernière Étape*. La presse de l'époque se désintéresse assez généralement du nouveau film de Fred Zinnemann. À l'inverse des deux autres films, on ne recense que très peu d'articles à son sujet, malgré les noms connus qu'on

trouve à son générique⁵⁶⁵. À cela, il faut ajouter que *La Septième Croix* fait aussi la part belle aux séquelles psychiques de la guerre, ce que le public français apprécie peu, et que l'histoire se déroule dans l'Allemagne d'avant-guerre. C'est peut-être ce dernier point qui pose le plus problème pour le public français : que ce soit en 1944, année de sa production, ou en 1948, année de sa distribution en France, les Allemands ne peuvent pas être considérés comme des victimes de la guerre « comme les autres ».

À la Libération et pendant encore quelques années, la représentation des Allemands dans le cinéma international issu des pays alliés est extrêmement manichéenne. En France comme dans les autres pays auparavant occupés par l'Allemagne nazie, il existe après-guerre un fort ressentiment antiallemand. Il n'est pas encore pensable de faire des dirigeants nazis les uniques responsables des horreurs de la guerre en dédouanant le peuple allemand, et considérer les citoyens allemands comme des victimes de leurs dirigeants. Dans son *Europe barbare*, Keith Lowe décrit les sévices réservés aux populations et aux anciens militaires allemands défaits dans un chapitre qui leur est entièrement dédié. D'après lui, en 1945 règne dans tout le continent un climat de vengeance « extrême », qui fut « un élément fondamental du soubassement sur lequel se reconstruisit l'Europe de l'après-guerre » durant laquelle « les individus, les collectivités et même des nations entières vivent encore avec l'amertume née de cette vengeance⁵⁶⁶ ». Quand il examine les différentes victimes de l'après-guerre, il réserve une place importante aux populations allemandes :

Les actes d'extrême sadisme sont toujours difficilement soutenables, quelles qu'en soient les victimes, mais le fait que celles-ci, dans le cas qui nous occupe, aient été allemandes ajoute une dimension supplémentaire à notre malaise. Dans tous les pays d'Europe, et même dans le monde entier, les Allemands ont toujours été considérés comme les auteurs d'atrocités, et non comme leurs victimes. Le monde aime à croire que la vengeance envers eux, après la guerre, n'était que méritée et nous aimons croire qu'en tout état de cause cette vindicte qu'ils durent subir resta relativement modérée au regard des circonstances. L'idée qu'ils eurent aussi à endurer des formes de torture et d'avilissement assez horribles – visant non seulement des nazis, mais aussi des individus ordinaires, hommes, femmes et enfants – et la prise de conscience que des Américains furent capables de tels crimes, voilà des sujets que la culture dominante a toujours préféré esquiver.⁵⁶⁷

Keith Lowe différencie cependant le traitement des Allemands vaincus dans les différents pays d'Europe. Tous n'auraient pas agi de la même façon envers l'Allemagne défaite et ses habitants. Son chapitre sur les violences « normalisées » envers les Allemands est surtout centré sur l'Europe orientale et particulièrement sur le cas de la Tchécoslovaquie. Il n'empêche,

⁵⁶⁵ Le cinéaste aura une bien meilleure couverture médiatique l'année suivante avec la sortie d'un autre de ses films sur un sujet pourtant assez proche : *Les Anges marqués* (film sur les civils libérés).

⁵⁶⁶ Keith Lowe, *Op. cit.*, p.98.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 151.

si les violences n'ont pas toutes été du même niveau dans l'Europe, l'amertume envers ceux qu'on considérait sans distinction comme les anciens ennemis et les anciens occupants était indéniablement présente partout. Cela peut se voir dans la plupart des films produits à l'époque – c'est-à-dire les fruits de cette « culture dominante » dont parle l'historien. Les films donnant la part belle aux personnages allemands après la Libération sont très rares, et c'est une version de l'Histoire extrêmement manichéenne que l'on peut voir sur les écrans de cinéma⁵⁶⁸. Le film de Zinnemann considère les civils allemands comme des victimes à part entière, au même titre que le reste du public européen. Dans le film, des Allemands sont eux aussi enfermés dans des camps de concentration, et ce même avant le début de la guerre, en 1936. Ils y subissent les mêmes sévices que ceux qu'on voit dans d'autres fictions sur les peuples victimes de la guerre et de l'oppression nazie. De plus, si on arrive à passer outre ces problèmes d'identification aux personnages allemands, *La Septième Croix* montre aussi d'autres civils, hors du camp. Il y a d'abord ceux qui participent à la liesse populaire qui accompagne les différentes interventions de la Gestapo, qu'ils semblent porter aux nues tout en se réjouissant des persécutions des évadés. Mais le film montre dans sa deuxième moitié l'existence et l'organisation d'une résistance allemande. Cette « dualité » du peuple allemand fait tâche, en allant contre la conviction de l'époque que toute l'Allemagne était l'ennemi.

Le combat entre quatre murs

Ces films sur les prisonniers, les réfugiés et les déportés peuvent donc avoir du succès. Mais ils risquent aussi de subir un échec s'ils ne répondent pas à certaines conventions tacites. En fait, la réception en France de ces films de prison et d'évasion est problématique par rapport à beaucoup d'autres films sur la Seconde Guerre mondiale, parce qu'ils touchent à un sujet trop intime et sensible pour le public français. Dans son livre, Sylvie Lindeperg considère ainsi que :

⁵⁶⁸ À titre d'exemple : dans *Les Écrans de l'ombre*, Sylvie Lindeperg relate l'accueil réservé au film *Les Honneurs de la guerre* (Jean Dewever, 1960, FR), pourtant réalisé 15 ans après la fin de la guerre. En mettant en scène un film de guerre avec de nombreux militaires allemands en personnages secondaires importants⁵⁶⁸, le film eu d'énormes difficultés de financement et très peu de succès (8227 entrées d'après l'autrice), malgré les nombreuses polémiques qui l'accompagnèrent durant les deux années qu'il mit à sortir. Pour Lindeperg, entre 1960 et 1962, « la représentation filmée de l'occupant s'était singulièrement modifiée depuis la Libération » sans pour autant répondre à une « codification tacite ». Si en 1960 des films comme *Les Honneurs de la guerre* ou encore *Le Passage du Rhin* (André Cayatte, 1960, FR) subissent les foudres de certaines critiques qui leur reprochent la « thèse de la "bonne Allemagne" », il est facile d'imaginer l'accueil de *La Septième Croix* – qui a peut-être eu la chance d'être juste ignoré (Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 387).

pour les producteurs du cinéma commercial, les prisonniers de guerre ne [constituent] pas un filon immédiatement exploitable. Leur souvenir avivait précocement les blessures d'orgueil national et l'expérience vécue outre-Rhin s'accordait mal avec la sensibilité dominante des Français restés au pays.

C'est là que se trouve la différence majeure entre les deux succès que sont *La Dernière Chance* ou *La Dernière Étape* et le cuisant échec de *La Septième Croix*. Les deux premiers sont suffisamment montrent autre chose et s'avèrent éloignés des expériences vécues par les Français durant la guerre. En présentant des groupes de personnages à la situation desquels il est difficile de se projeter intimement, ils ne rappellent pas trop directement les traumatismes de l'emprisonnement que beaucoup de spectateurs/trices ont vécu personnellement ou par procuration avec des proches. Des prisonniers, des déportés et des réfugiés, ils ne montrent que le côté appréciable et/ou complaisant – c'est-à-dire autre chose que ce qui ravive les mauvais souvenirs du public. Dans les circuits de distribution, *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* sont aussi des films plus confidentiels. Par exemple, ils ne sont ni l'un ni l'autre doublés pour leur distribution française⁵⁶⁹. On va y entendre de l'anglais, du français, de l'italien, du yiddish, etc. Dans *La Septième Croix*, production américaine plus importante, il est plus facile pour le public français de s'identifier à Spencer Tracy qu'il connaît bien, et l'entendre doublé en français ne peut que favoriser ce rapprochement. Si l'on ajoute alors à cela les tribulations d'un personnage isolé – ce qu'est George Heisler durant la majorité du film –, la présentation d'une population trop conciliante avec les forces nazies, le tout dans un cadre de ville allemande d'avant-guerre, le cas de *La Septième Croix* n'a en fait rien pour plaire au public français de l'époque.

Au contraire, *La Dernière Chance* et *La Dernière Étape* sont bien plus dans l'air du temps à propos du traitement des prisonniers de guerre et des déportés. Les deux films sont accessibles et présentés par la presse de l'époque comme étant historiquement crédibles, voire documentaires. Leur traitement des victimes est plus consensuel. Leurs victimes non-combattantes ne le sont pas vraiment, qu'ils s'agissent des militaires de *La Dernière Chance* ou des femmes de *La Dernière Étape*. Bien que désarmés, ils combattent malgré tout. Dans le premier, Hallyday et Braddock grandissent et apprennent sur eux-mêmes ; ils font leurs armes en s'évadant et en prenant la responsabilité du groupe de réfugiés. Dans le second, les femmes de Birkenau ne doivent leur survie qu'à elles-mêmes et à leur entraide. Au contraire,

⁵⁶⁹ Sans pour autant limiter leur diffusion ou les réserver à un public averti et cinéophile. Dans l'article de *Combat* du 2 octobre 1948 au sujet de *La Dernière Étape*, le journaliste félicite par exemple le distributeur français de « s'être refusé à doubler le film, et pourtant de l'avoir rendu accessible à tous les publics, même ceux qui répugnent aux versions originales, par l'utilisation d'un commentaire français qui [...] comble les intervalles silencieux ou se superpose aux dialogues en polonais ».

George Heisler dans *La Septième Croix* évite juste de perdre la vie et ne fait rien gagner à la collectivité. Il n'aide personne ; ce sont les autres qui l'aident. Le public de l'époque accepte de revivre au cinéma certains mauvais souvenirs vécus pendant la guerre, mais pas tous. L'emprisonnement pendant la guerre d'un grand nombre de Français – qui ne sont pas échappés et qui n'ont pas vécu l'Occupation – fait partie des mauvais souvenirs, ceux dont le public à envie d'oublier.

4. Les prisonniers de retour

À la fin de la guerre, ces prisonniers et ces déportés ont été progressivement libérés – contrairement à ce que racontent certains films, rares sont ceux qui se sont échappés et libérés tous seuls. En théorie, ces personnes qui sont libérées durant les mois (voire les années) après la fin de la guerre sont de tous les sexes, tous les âges, toutes les nationalités et toutes les religions. Le nombre de personnes rapatriées se compte par millions, mais les chiffres varient énormément. Keith Lowe, qui se penche uniquement sur l'Europe dans son ouvrage, note que :

Si la Deuxième Guerre mondiale a tué plus d'Européens que toutes les autres guerres de l'histoire, elle fut aussi la cause de quelques-uns des plus grands mouvements de population auxquels le monde ait jamais assisté. Au printemps 1945, l'Allemagne était submergée de main-d'œuvre étrangère : à cette date, le pays comptait presque 8 millions de travailleurs forcés, amenés là de tous les coins d'Europe à seule fin de fournir des bras aux fermes et aux usines germaniques [...]⁵⁷⁰. L'une des nombreuses raisons du caractère unique de la Deuxième Guerre mondiale fut ces grands nombres de civils capturés en même temps que les traditionnels prisonniers de guerre. Des femmes et des enfants, ainsi que des hommes, furent effectivement traités comme des prises de guerre ; ils furent réduits à une forme d'esclavage restée inédite en Europe depuis l'époque de l'Empire romain.⁵⁷¹

Quand on cherche à chiffrer ces personnes déplacées à rapatrier, on doit aussi compter les centaines de milliers de prisonniers de guerre ou encore les survivants des nombreux camps d'enfermement, de concentration ou d'extermination du Reich – eux aussi de toutes les nationalités. L'historien britannique arrive au chiffre de 17 millions de personnes déplacées pour la seule Allemagne, en précisant cependant que « c'est là une estimation relativement modérée, d'autres historiens ayant défini un seuil plus élevé ». Il cite par exemple l'étude de Malcolm J. Proudfoot, parue sous le titre de *European Refugees 1939-52*⁵⁷², qui mentionne « plus de 40 millions de personnes [déplacées] contre leur volonté, à diverses périodes de la guerre » dans l'ensemble de l'Europe⁵⁷³.

En théorie, lorsque les films produits par les différents pays touchés par la guerre s'attaquent à la question des personnes rapatriées, il existe un panel extrêmement large de potentiels personnages exploitables. Leurs histoires permettent d'illustrer la vie à la libération, en se déroulant exclusivement à la fin de la guerre, tout en dépeignant les séquelles et les conséquences de celle-ci dans des décors d'après-guerre. Il n'en est pourtant rien. Même si l'on

⁵⁷⁰ Il fait mention, entre autres, d'un grand nombre de Soviétiques, de Polonais, de Français, mais aussi d'Italiens, de Belges, de Hollandais, de Yougoslaves ou encore des Tchèques. De plus, il relève que « une forte proportion de ces personnes déplacées était composée de femmes et d'enfants » (Keith Lowe, *Op. cit.*, p.42)

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Paru chez Faber & Faber, Londres, 1957 (p. 34).

⁵⁷³ Keith Lowe, *Op. cit.*, p.43

distingue ces différentes personnes déplacées en plusieurs catégories comme le fait cette présente étude, la première chose que l'on peut remarquer est que les rares films qui traitent de ces rapatriés ne s'intéressent qu'aux cas des prisonniers militaires, à quelques rares exceptions près. Sur les 9 films qui abordent ces victimes-là, seuls trois s'intéressent au retour de déportés civils. Et encore, si *Menace de mort* (Raymond Leboursier, 1949, FR) se penche sur un pianiste déporté pendant l'Occupation, *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1949, It.) et *Retour à la vie* (André Cayatte, Georges Lampin, Henri-Georges Cluzot et Jean Dréville, 1948, FR) mêlent leurs victimes civiles déportés à d'autres figures de prisonniers militaires, souvent plus importants. Dans *Stromboli*, c'est bien le cas de Karin, enfermée dans un camp de personnes déplacées, qui intéressent le réalisateur (ainsi que son interprète Ingrid Bergman). Mais son histoire tourne aussi beaucoup autour du personnage masculin principal, un ex-militaire prisonnier pendant la guerre. Dans *Retour à la vie*, film à sketches, seul un des cinq épisodes s'arrête sur le cas d'une femme déportée dans un camp. Il s'agit de celui d'André Cayatte, *Le Retour de Tante Emma*. Mais cette déportée n'a qu'un second rôle et une unique ligne de dialogue dans tout l'épisode, centré sur les civils libres qui gravitent autour d'elle. Les quatre autres épisodes du film racontent les péripéties du retour de quatre hommes, tous explicitement présentés comme des militaires français prisonniers en Allemagne après la défaite de juin 1940. Finalement, si l'on met de côté les cas particuliers des Juifs et des enfants, les films de l'époque, quand ils abordent le sujet, vont quasiment réduire ces millions de personnes déplacées au seul cas des prisonniers militaires.

Comme certains films portés sur ces victimes spécifiques, les 9 films sur ces prisonniers de retour ne vont sortir que progressivement sur la période – bien qu'assez tardivement. Il n'y a aucune production avant 1947, et lorsqu'ils sortent après cette date-là, ce n'est que très timidement. Aussi, se déroulant tous exclusivement durant l'après-guerre, ces 9 films sont tous des productions postérieures à la Libération, entre 1945 et 1949.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur RdP	0	0	0	2	2	3	2	9
Pourcentage sur la production de RdP	0%	0%	0%	22%	22%	34%	22%	100%

Les Italiens sont les plus rapides à les aborder, avec deux réalisations dans l'immédiat après-guerre. *La Vie recommence* (*La vita ricomincia*, Mario Mattoli, 1945, It.) et *Le Bandit* (*Il bandito*, Alberto Lattuada, 1945, It.) sont deux histoires d'adultères et de trahisons dans une Italie en ruines mettant en scène des ex-prisonniers de guerre. Pour la France, on remarque une

plus grande frilosité, le premier tournage n'ayant lieu qu'en 1948 avec les cinq épisodes de *Retour à la vie*. Mais entre 1944 et 1950, les films italiens et français seront les seuls à aborder ce sujet, à une exception près. Sur 9 films, 5 sont ainsi des productions italiennes. Ces 5 films représentent 20 % de la production transalpine, qui est la seule des pays producteurs importants à privilégier les victimes non-combattantes⁵⁷⁴. Ainsi, à la Libération, un film italien sur la Seconde Guerre mondiale sur 5 traite du cas des prisonniers de guerre libérés. La production française est non seulement en retard par rapport à sa voisine italienne, mais est aussi plus timide sur ce sujet. Il y a 3 films sur ce sujet, mais ils ne représentent que 8 % des 38 films français étudiés. C'est peu, surtout si on se rappelle que la production française n'avait rien proposé aux sujets des prisonniers et déportés enfermés⁵⁷⁵. *La Femme de l'autre* (*Desire me*, George Cukor, 1947, USA⁵⁷⁶) est quant à lui une production hollywoodienne. Il raconte l'histoire d'une Américaine souffrant d'un terrible sentiment de culpabilité d'avoir trompé son mari qu'elle croyait mort dans un camp de prisonnier. Cette répartition rappelle ce qui a été vu pour les civils occupés ou encore, plus subtilement, pour les films de résistance.

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	3 films	soit 33% des RdP	8% des 38 films FR sur la 2GM
US	1 films	soit 11% des RdP	1% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des RdP	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des RdP	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	5 films	soit 56% des RdP	20% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des RdP	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

Uniquement dédiés aux prisonniers de guerre, ces 9 films présentent des similitudes dans leur scénarisation – en premier lieu à propos du genre des prisonniers. La grande majorité de ceux-ci sont des hommes. Seule la déportée de Dachau de *Retour à la vie* et la civile déplacée de *Stromboli* sont des femmes. Et parmi les hommes, seul le pianiste déporté de *Menace de mort* est un non-combattant. Les autres sont tous des soldats enfermés pendant la guerre après une défaite militaire⁵⁷⁷. Par contre, tous les films s'accordent à montrer ces prisonniers de retour

⁵⁷⁴ Voir Partie I – 3. Contes et décomptes – Représentations des victimes de la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français. Parmi les productions italiennes, 60 % abordent les victimes non-combattantes contre 40 % pour les combattants. Les productions américaines, françaises, britanniques et soviétiques privilégient toujours plus ou moins majoritairement les victimes combattantes.

⁵⁷⁵ Voir Partie III – 3. Films sur les prisonniers et déportés. La production italienne proposait à leur sujet un unique film, *Femmes sans nom*.

⁵⁷⁶ D'après *La Saison cinématographique 1948/1949*, « George Cukor abandonna le tournage et fut remplacé par Jack Conway, puis par Mervyn LeRoy. Tous refusèrent d'être crédités au générique. Le film est donc en fait anonyme. » (Pascal Martinet, *Op. cit.*, p. 85). Sur internet, on peut aussi trouver le nom de Victor Saville.

⁵⁷⁷ Cette masculinisation des prisonniers de retour ne se voit pourtant pas autant quand on regarde la distribution des films. Les 9 films proposent 29 têtes d'affiche : 17 sont des hommes (c'est-à-dire 59 %) et 12 sont des femmes

comme des victimes de la guerre à part entière, quel que soit leur statut ou leur sexe. Même si certains personnages n'ont pas forcément souffert dans leur chair, les long-métrages montrent les séquelles physiques ou psychologiques comme de vraies blessures – comme on a pu le voir chez les militaires hors du front. Leur enfermement durant de longues années – jusqu'à 5 ans pour les militaires français défaits en juin 1940 – est toujours présenté comme un trauma, comme cela était déjà le cas pour les prisonniers et déportés⁵⁷⁸. Mais plus que tout, les prisonniers libérés souffrent du fait même de leur retour. Ces histoires vont toutes illustrer des retrouvailles difficiles, souvent loin des attentes ou des rêves de ces hommes et ces rares femmes. Après des années d'enfermement, la plupart d'entre eux vont avoir du mal à s'adapter à la nouvelle vie qui leur est offerte, dans un monde, un pays, un village voire une famille qui ont bien changé durant la guerre. Ayant quitté un univers familial avant-guerre, ces rapatriés se retrouvent dans un univers qui est physiquement, politiquement et socialement changé, qu'ils ne reconnaissent pas et qu'ils n'ont pas vu se transformer depuis leur prison ou leur camp. Lorsqu'ils tentent de se définir par eux-mêmes comme des victimes de cette guerre, la plupart font face à l'incompréhension voire à l'hostilité de leur entourage. Ils n'ont pas vraiment combattu, comme les militaires, les résistants ou les espions ; ils n'ont pas vécu l'Occupation et ses sévices, comme les civils. Souvent, on leur reproche leur absence ; s'ils ont souffert de leur enfermement, les autres, des camarades de combat à leur famille, ont souffert de leur disparition. Ces rapatriés, qui ne sont plus des prisonniers ou des déportés ni des civils libérés, vont donc être confrontés à ces autres victimes de la guerre, et des rapports de force et une hiérarchie victimaire se mettent alors en place. Ces films redéfinissent les rapports après-guerre : des rapports entre les différentes victimes, qui cherchent à savoir qui a le plus souffert ; des rapports entre les hommes et les femmes quand ces dernières, victimes elles aussi de la guerre, ont dû supporter l'absence des hommes ; et enfin des rapports sociaux, comme par exemple entre les jeunes qui se sont battus dans le maquis pendant l'Occupation ou les plus âgés qui eux n'ont pas perdu la guerre en 1914-1918.

Cette vision particulière de l'après-guerre, où différentes victimes d'un même « camp » vont être confrontées les uns aux autres, pose pourtant problème. Certes, ce groupe de films comporte une part importante de succès. Cinq films cumulent plus d'un million d'entrées en France lors de leurs sorties, contre quatre échecs. Statistiquement, c'est un des corpus de films

(41 %). Mais souvent, ce sont elles qui figurent au-dessus des autres sur les affiches ou dans les génériques. Seul *Retour à la vie* privilégie des visages masculins sur son affiche (ceux de Bernard Blier, Louis Jouvet, Noël-Noël, François Périer et Serge Reggiani). Les 8 autres mettent en avant leurs actrices.

⁵⁷⁸ Voir Partie III – 3. Films sur les prisonniers et déportés.

les plus populaires, avec les prisonniers et déportés (66 % de films à plus d'un million d'entrées) et les civils occupés (63 %)⁵⁷⁹. Mais en y regardant de plus près, ce succès n'est qu'apparent, et ces films sur les prisonniers de retour ont une réception critique et publique bien différente que les autres films ou autres genres étudiés. Il n'y a qu'un seul gros succès à plus de 2 millions d'entrées : *Retour à la vie*. Et il ne cumule « que » 2,3 millions. Il n'est que le 39^{ème} plus gros succès sur 302 films, malgré sa nationalité et sa distribution prestigieuse. Et les autres succès sur cette thématique sont tout aussi timides⁵⁸⁰. Dans *Retour à la vie* comme dans les autres films, ni les stars internationales ni les vedettes populaires n'aident vraiment au succès de ces histoires de prisonniers de retour. Qu'importent Anna Magnani dans *Le Bandit* ou *Un Homme revient* (*Un uomo ritorna*, Max Neufeld, 1946, It.), Greer Garson et Robert Mitchum dans *La Femme de l'autre*, ou Ingrid Bergman dans *Stromboli*⁵⁸¹ ; qu'importent Noël-Noël, Louis Jouvet, Bernard Blier ou Serge Reggiani dans *Retour à la vie* ou le couple Marc Cassot / Claire Mafféi⁵⁸² à l'affiche des *Dieux du dimanche* (René Lucot, 1948, FR) : aucun de ces 9 films n'est un véritable grand succès.

SUCCE	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	4	1	9
Pourcentage	0%	33,5%	11%	44,5%	11%	100%

À n'en plus douter, c'est le sujet de ces films qui pose problème à leur sortie. Malgré leur distribution, devant que derrière la caméra, ces succès ne sont que des succès relatifs. Le retour des prisonniers semble être un sujet peu consensuel à l'époque.

Retour à la vie

L'unique gros succès sur le sujet est donc un film français. Mais dans l'ensemble de la production française, *Retour à la vie* est problématique. Sur les 38 films, on a vu que 22 d'entre eux, *Retour à la vie* y compris, cumulaient plus de 2 millions d'entrées – soit 58 %. Pour autant,

⁵⁷⁹ Pour rappel, 40 % des films sur les militaires à la guerre recueillent plus d'un million d'entrées ; 22 % pour les militaires hors du front, 48 % pour les films de résistance, 32 % pour les espions et assimilés, 43 % pour les civils libres ou libérés, 11 % pour les Juifs ou victimes de l'antisémitisme et enfin 55 % pour les enfants (c'est-à-dire autant que pour ces prisonniers de retour).

⁵⁸⁰ *La vie recommence* cumule 1,6 million d'entrées, tout comme *Stromboli* (sûrement grâce à de nombreuses ressorties postérieures), *La Femme de l'autre* 1,3 million et *Le Bandit* 1,1 million.

⁵⁸¹ D'autant plus que ce film de Roberto Rossellini avait défrayé la chronique à l'époque, dû à la liaison adultère entre le réalisateur à succès italien et l'actrice suédoise, habituée des magazines populaires, à l'époque marié et mère d'une petite fille.

⁵⁸² Qui se retrouvent tous deux après *Antoine et Antoinette* (Jacques Becker, 1947, FR) et ses 3,6 millions d'entrées lors de sa sortie en octobre 1947.

il n'est que le 18^{ème} plus gros succès français, très loin derrière les énormes plébiscites que sont *Le Père tranquille*, *La Bataille du rail*, *Jéricho* ou même *Manon*⁵⁸³. Les films français qui traitent de la Seconde Guerre mondiale ont souvent du succès, entre autres parce qu'ils épousent un point de vue français et qu'ils s'intéressent à ce que son public vit ou a vécu. Pourtant, *Retour à la vie* reste l'unique film français à fédérer du public autour de la question des prisonniers de retour. Les deux autres productions hexagonales, *Les Dieux du dimanche* et *Menace de mort*, tous deux à moins d'un million d'entrées, font partie des rares échecs français du corpus⁵⁸⁴ – rejoignant ces autres films français qui déplaisent à l'époque, en particulier les films sur les militaires hors du front qui traitent de la guerre – perdue – de 1939-1940⁵⁸⁵.

Retour à la vie est aussi particulier par sa production. À l'initiative de ce projet, il y a le producteur Jacques Roitfeld – producteur entre autres de *Un ami viendra ce soir*. Bouleversé par le sort des milliers de prisonniers français de retour à la fin de la guerre, il monte ce projet de film à sketches, dont il veut que chaque segment soit réalisé par des cinéastes différents. Quatre des cinq scénarios sont écrits à sa demande par Charles Spaak, habitué du sujet et scénariste du renommé *La Grande Illusion*⁵⁸⁶ ; le dernier est signé Henri-Georges Clouzot et Jean Ferry⁵⁸⁷. À la réalisation, on retrouve quatre cinéastes différents pour les cinq sketches : André Cayatte, Georges Lampin, le même Henri-Georges Clouzot et Jean Dréville (qui signe les deux derniers épisodes). Le film s'ouvre sur des images d'archives, filmées sur les routes, les centres d'accueil et dans des villes – notamment Paris – où l'on peut voir des scènes d'embrassades entre des prisonniers libérés et leurs proches. Le tout, rythmé par une voix-off qui résume, explique et justifie les cinq courts-métrages qui vous suivent :

Mai 1945. Deux millions de Français et de Françaises, prisonniers militaires ou déportés politiques, sont délivrés et regagnent la France par l'air ou par la route. Ils ont attendu longtemps cet instant du retour qui sera merveilleux. Pourtant, ceux qui sont partis, ceux qui sont restés, ont traversés des drames différents et le plus difficile pour eux sera de se reconnaître. Oui, de se reconnaître et de se comprendre. Nous allons vous raconter 5 histoires de retour à la vie. Les personnages, qui ne se connaissent pas, ont un trait commun, qui fait l'unité de ce récit : dans la souffrance, ils ont tendu à devenir meilleurs, plus indulgents ; et notre sujet, c'est l'immense bonne volonté de ceux qui reviennent et leur déception de ne pouvoir découvrir autour d'eux le climat dont ils avaient rêvé.

⁵⁸³ Respectivement 6,1 millions, 5,7 millions, 3,9 millions et 3,4 millions d'entrées.

⁵⁸⁴ Il n'y a, entre 1944 et 1950, qu'un film français sur 5 qui ne trouvent pas son public lorsqu'il s'attaque à la Seconde Guerre mondiale (21 %).

⁵⁸⁵ Voir Partie II – 2. Les militaires hors du front.

⁵⁸⁶ Charles Spaak (1903-1975) est un scénariste, dialoguiste et réalisateur belge ayant beaucoup travaillé en France. En tant que scénariste, on lui doit notamment *Untel père et fils* et *Jéricho*.

⁵⁸⁷ Jean Ferry est entre autre le coscénariste de *Quais des Orfèvres* et *Manon* d'Henri-Georges Clouzot, mais aussi celui des *J3* de Roger Richebé (voir Partie III – 6 Les enfants comme victimes) ou des *Démons de l'aube* d'Yves Allégret (voir Partie II – 3. Les résistants armés).

Qu'on ne nous accuse pas de pessimisme, beaucoup ont retrouvé chez eux des cœurs fidèles. Nous le savons, mais nous n'en dirons rien puisque le bonheur est sans histoire.

Et c'est ainsi que s'enchaînent les cinq récits de *Retour à la vie* :

Le Retour de Tante Emma (réalisé par André Cayatte) : deux couples (Bernard Blier/Hélène Manson et Lucien Nat/Nane Germon) se retrouvent chez leur tante Berthe (Jane Marken). Cette dernière a recueilli Tante Emma (Madame de Revinsky), qui avait été déportée à Dachau pendant la guerre. Très peu soucieux de son état, les deux couples s'interrogent et se disputent à son sujet. Pensant qu'elle était décédée, ils avaient imité sa signature pour pouvoir toucher son héritage. Mais son retour parmi les vivants les met en délicatesse aux yeux de la loi. Après l'avoir embrassée et expliqué combien la vie était dure pour eux durant ces années d'Occupation, ils lui demandent de bien vouloir signer à nouveau les papiers du notaire de sa propre main. Tante Emma, qui n'a pas émis un son depuis son retour, acquiesce. Mais après le départ de ses neveux et nièces, elle arrive à parler : elle s'inquiète de la chienne qu'elle avait avant sa déportation. En larmes, Tante Berthe lui raconte que l'animal a refusé de manger après son arrestation et qu'il est mort après avoir gémi durant 5 jours.

Le Retour d'Antoine (réalisé par Georges Lampin) : après quatre ans d'enfermement dans un stalag, Antoine (François Périer) est de retour à Paris, sans emploi. Un vieil ami barman lui propose de le remplacer à l'Hôtel Windsor pour les services de nuit. L'hôtel est réquisitionné par les WAC, les *Women's Army Corps* de l'armée américaine. Dès sa première nuit, Antoine est assailli par les demandes des Américaines qui veulent toutes, passé minuit, le voir monter dans leur chambre sous l'excuse d'un dernier cocktail ou d'une fringale nocturne. Bien que conscient de ces futilités, Antoine se prête au jeu, aussi charmé par ses jeunes femmes qu'elles semblent intéressées par cet unique homme présent sur les lieux. Après quelques échanges et péripéties avec une lieutenant et sa capitaine, la gradée décide que ce jeune barman prendra le service de jour, tandis que le vieux serveur le remplacera pour les nuits.

Le Retour de Jean (réalisé par Henri-Georges Clouzot) : dans une pension de famille loge Jean (Louis Jouvet), un ancien prisonnier aigri et blessé à la jambe. À part son médecin (Léo Lapara), il ne semble pas apprécier grand monde, et les autres locataires le lui rendent bien. Un soir, un coup de feu retentit devant la résidence. Jean et son toubib trouvent un Allemand en uniforme (Jo Dest), gravement blessé par balle, qui s'est réfugié dans la chambre de l'ex-prisonnier. Très vite, on apprend que l'Allemand est un ancien tortionnaire de la Gestapo condamné à mort. Mais Jean refuse de le livrer à la police qui le recherche activement dans la rue et les immeubles du quartier. Il veut comprendre comment et pourquoi un homme,

marié et père de famille, peut devenir un tel monstre. S'engage alors une bataille rhétorique entre l'ancien prisonnier, le tortionnaire évadé et le médecin. Après avoir enfin cédé à la demande du toubib qui part prévenir la police, Jean tue lui-même l'Allemand en le piquant d'une dose mortelle de morphine. À l'arrivée des gendarmes, l'Allemand est mort et Jean considère que justice a été faite.

Le Retour de René (réalisé par Jean Dréville) : dans un camp de prisonniers fraîchement libérés, on cherche partout un certain René Martin (Noël-Noël) : il est le 15.000^{ème} prisonnier de retour et l'administration veut le fêter. Il a le droit à une petite cérémonie et au long discours d'un politicien qui lui décerne une statuette symbolique. René prend tout cela avec le sourire, mais la seule chose qui lui tarde, c'est d'enfin retourner chez lui. Toutefois, quand son vœu se réalise, c'est la déception. Sa femme l'a quitté sans le prévenir et son appartement est occupé par une famille de réfugiés. Les seules choses qui lui restent sont la chambre de bonne et ses chiens savants, avec qui il avait monté un numéro de cirque avant-guerre et qu'a soigneusement gardés son vieil oncle. René se force malgré tout à rester d'humeur joyeuse en toutes circonstances. Même quand, pris malgré lui dans une bataille générale entre des militaires américains éméchés, on lui fracasse sa statuette sur le crâne. De retour chez lui, il apprend que les réfugiés qui vivent sous son toit ne sont pas mari et femme. Cette dernière est une veuve de guerre qui essaye tant bien que mal d'élever ses 3 enfants, avec l'aide de son frère. Charmé, il court lui acheter un bouquet de fleurs. Touchée, la femme l'invite à dîner.

Le Retour de Louis (réalisé par Jean Dréville) : sur le quai d'une gare, tous les habitants d'une petite ville de campagne attendent le retour des prisonniers. En revanche, le retour de Louis (Serge Reggiani), un enfant du pays, jette un froid. Il n'est pas revenu seul, mais accompagné d'Elsa (Anne Campion), une jeune Allemande qu'il a épousée avant de partir. La mère de Louis est froide, mais elle l'accepte, à l'inverse des autres habitants. La plus dure avec la jeune femme est Yvonne, la sœur de Louis et ancienne résistante. Un soir à table, le frère et la sœur se disputent violement quand une vitre explose : on a caillassé la maison. Blessé par toute cette hostilité à son égard et à celui de sa femme, Louis va rapporter la pierre au maire, qu'il accuse ouvertement et devant tout le monde. Mais celui-ci ne se laisse pas faire, et s'en va le lendemain jusqu'à la ferme de Louis pour lui réciter solennellement la liste des morts tués par les Allemands pendant qu'il était emprisonné. Elsa ne supporte pas toute cette tension et s'échappe. C'est Yvonne qui la retrouve en train de se noyer au milieu du lac, où elle a tenté de mettre fin à ses jours. Paradoxalement, c'est le maire et ses amis qui vont tout faire pour sauver la jeune femme, qui est finalement acceptée par l'ensemble du village.

De ces cinq récits ressortent d'abord cinq profils de prisonniers : Tante Emma, Antoine, Jean, René et Louis. Tante Emma est une exception : c'est la seule femme, la seule déportée « politique », la seule non-combattante et la seule à ne pas être le personnage principal de son épisode – ainsi que la seule à ne pas être interprétée par une vedette du cinéma français de l'époque⁵⁸⁸. D'après Tante Berthe, l'état d'Emma est « affreux » et la femme « n'a plus d'âge, plus de chair » (à 3 minutes). Quand elle apparaît enfin à l'image, à 10 minutes (sur les 17 que dure l'épisode), son corps est d'abord filmé en plan large, montrant son extrême maigreur. Mais très vite, le cinéaste va montrer le contre-champ, un gros plan sur le visage presque défiguré par l'horreur et la surprise de Bernard Blier (la véritable tête d'affiche). Mais c'est à peu près tout, et sûrement trop peu pour une des premières évocations de la déportation par le cinéma français.

Les quatre autres prisonniers libérés se ressemblent beaucoup plus : les quatre hommes sont tous des militaires libérés des stalags allemands dans lesquels ils croupissaient depuis la défaite de juin 1940. Il y a d'abord Antoine (François Périer), un caporal qui trouve son retour « facilité » par le fait qu'il n'avait ni parents ni épouse avant la guerre. Son retour n'est pas comme il l'avait imaginé, mais « c'est beaucoup mieux », et il se trouve « un peu moins bête et un peu plus délicat » après ses quatre ans d'enfermement (à 36 minutes). Jean (Louis Jouvet) est un militaire célibataire qui s'est blessé à la jambe lors d'une tentative d'évasion. La guerre et l'emprisonnement l'ont rendu misanthrope, bien que son médecin ne le trouve pas rancunier (à 50 minutes). Jean accuse la guerre de l'avoir rendu « impuissant à tout », « impuissant à vivre, à travailler, à aimer » et que « maintenant, il n'y a plus qu'une chose qui [l'amuse], c'est essayer de comprendre » (à 46 minutes). René (Noël-Noël) est ce prisonnier qu'on félicite d'être le 15.000^{ème} rapatrié. On voit aussi en lui un symbole puisqu'il s'appelle « Martin » et « qu'autrement dit, [il n'a] pas de nom » et qu'il est « l'inconnu type, l'anonyme par excellence » (à 73 minutes)⁵⁸⁹. Pourtant, René Martin n'a pas « sagement, modestement accepté la cruelle discipline de la captivité », puisqu'il s'est lui aussi blessé après une tentative d'évasion. Mais le plus dur pour lui sera son retour ; comme il le dit à ses chiens : « y'a plus de maitresse et y'a plus d'appartement » et « le mai-maitre il a plus beaucoup de sou-sous pour la sou-soupe » (à 84 minutes). Enfin, il y a Louis (Serge Reggiani). Comme René, c'est en

⁵⁸⁸ Emma est jouée par « Madame de Revinsky », une comédienne de théâtre embauchée pour son physique si particulier.

⁵⁸⁹ À ce moment-là, le visage de René Martin / Noël-Noël s'étonne, un léger sourire apparaît et ses yeux s'emplissent de malice. On ne peut que penser à une autre Monsieur Martin, lui aussi « anonyme par excellence » et interprété par ce même Noël-Noël : Edouard Martin, l'étonnant chef de la Résistance de l'énorme succès consensuel qu'a été en 1946 *Le Père tranquille*.

uniforme militaire qu'il apparaît à l'image. Toujours comme René, c'est bien plus de son retour en France que Louis va souffrir. Bien qu'il dit avoir « été quatre ans à tourner en rond dans un camp [...] à ne rien faire », il lui semble que son séjour a aussi eu du bon, puisqu'il a « eu le temps de réfléchir ». Pour lui, il y a « pire que la cruauté des guerres », et c'est « leur stupidité » ; enfin, lui aussi se trouve « un peu moins bête » après ses années passées enfermé (à 97 minutes)⁵⁹⁰.

Les quatre prisonniers et la déportée ont pourtant cela en commun : s'ils ont souffert de la guerre, ils souffrent aussi de leur retour. Les cinq épisodes de *Retour à la vie* montrent explicitement cela, en ne parlant pas des retours des autres prisonniers qui se seraient bien déroulés puisque, comme il est dit dès les premières minutes du film, « le bonheur est sans histoire ». Le but affiché de ses histoires est donc de montrer les difficultés de ces rapatriés durant l'après-guerre, et de les définir comme des victimes à part entière. Ces prisonniers et cette déportée n'ont pas vécu ce que leur entourage a dû traverser pendant la guerre, tout comme ces civils sont loin d'imaginer ce qu'ils ont pu supporter dans leurs camps respectifs. Ces cinq retours sont en fait l'illustration de certains des problèmes qu'ont pu rencontrer ces personnes rapatriées et des confrontations avec d'autres victimes qui étaient censées être leurs semblables avant-guerre. Dans certains articles de l'époque, comme celui paru dans le *Cinéma* du 4 avril 1949⁵⁹¹, on résume ainsi les cinq épisodes du film en cinq problèmes : Tante Emma et l'argent, Antoine et les femmes, Jean et la justice, René et le foyer, Louis et le pardon. Mais il serait trop réducteur de considérer l'argent, les femmes, la justice, le foyer et le pardon comme les seuls problèmes que rencontrent ces rapatriés qui n'ont à leur retour pas le droit aux « cœurs fidèles » et au « bonheur ». Ce qu'on voit surtout et qui marque dans ces cinq épisodes de *Retour à la vie*, c'est bien plus les confrontations et les reproches que chacun peut faire à l'autre, illustrations de cette hiérarchie victimaire qui tend à se mettre en place à l'arrivée des rapatriés.

Dans *Le Retour de Tante Emma*, même si on considère qu'on « peut tout de même dire bonjour [à une déportée qui rentre de Dachau sur une civière] avant de lui parler de son notaire » (à 5 minutes), c'est bien l'égoïsme et la cupidité de l'entourage de la survivante qui ressort au grand jour. Gaston (Bertrand Blier) tente de justifier son geste par la dureté de la vie sous l'Occupation et le besoin de s'occuper de ses enfants qui grandissent. À aucun moment il ne s'interroge ou ne s'intéresse à l'enfer qu'a vécu sa tante à Dachau. Il ne pose aucune question

⁵⁹⁰ Notons aussi l'âge des comédiens en 1948 – et donc approximativement de leur personnage : François Périer, 29 ans ; Louis Jouvet, 61 ans ; Noël-Noël, 51 ans et Serge Reggiani, 26 ans. Soit, tout un panel générationnel.

⁵⁹¹ « Cinq retours à la vie, cinq problèmes », *Cinéma*, numéro 765, 4 avril 1949, p. 9.

à ce sujet, ni à la concernée, ni à Tante Berthe qui l'a récupérée. À peine les papiers signés, les deux couples s'en retournent à leurs occupations, laissant la pauvre femme à son triste sort. Le dernier coup est donné dans la dernière scène, lorsqu'est abordé le sort du chien. Contrairement aux humains, lui n'a pas pu vivre l'Occupation sans sa maîtresse, « sans vermouth, ou sans beurre, ou sans rôti » (à 12 minutes).

Pour Antoine, les choses sont moins dramatiques. Il se montre pleinement conscient de son sort. Si les femmes lui tournent autour, notamment ces militaires américaines loin de chez elles et pour qui la guerre tarde aussi à finir, il sait parfaitement que c'est parce qu'il leur sert de « catalyseur ». Il a bien remarqué que « jusqu'à minuit, personne ne [l'avait] remarqué » et que pour ces femmes « le barman faisait partie du mobilier » avant de s'apercevoir dans la nuit que c'était aussi un homme, le seul présent dans cet hôtel réservé aux femmes.

Les problèmes et les confrontations visibles dans *Le Retour de Jean* sont plus nombreux, et le script de Clouzot et Ferry laisse une place importante à de nombreux dialogues qui les expriment. Autant que sa confrontation avec le tortionnaire allemand et sa réflexion sur une certaine banalité du mal – 15 ans avant *Eichmann à Jérusalem* de Hannah Arendt⁵⁹² ! –, le film montre aussi les rapports difficiles entre l'ancien prisonnier et les autres locataires de la pension. On lui reproche d'avoir perdu l'appétit alors qu'ils sont nombreux à avoir souffert de la faim durant l'Occupation ; un vieil homme lui fait remarquer que les guerres de 1870 et de 1914 ont été des victoires ; une femme lui reproche son attitude désinvolte, où elle voit la cause de la défaite de juin 1940⁵⁹³ ; enfin, on le fait taire quand il montre son désintérêt pour la guerre, qui priverait les autres des nouvelles du front⁵⁹⁴.

Au premier abord, c'est un tout autre sort qui est réservé à René, qu'on fête cérémonieusement. À travers le politicien dépêché sur place, c'est « la France toute entière par [ses] bras qui [lui] tend les siens », exprimant ainsi la « sollicitude » et la « joie » d'un pays reconnaissant de son engagement militaire et heureux de son retour des camps allemands. Mais la France a bien changé durant son internement, et René ne retrouve rien de ce qu'il a dû abandonner en 1939. Sous le ton de comédie douce-amère, il ne retrouve ni son toit ni sa femme, partie avec un « bon Français [...] de la Résistance », lui étant « parti trop loin et trop longtemps » (à 75 minutes). À la place, il découvre des familles réfugiées, des résistants qui

⁵⁹² Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, Editions Gallimard, Paris, 1966 pour la traduction française, 522 pages.

⁵⁹³ « Avec une mentalité pareil, pas étonnant qu'on ait perdu la guerre », à 44 minutes.

⁵⁹⁴ « Si la guerre ne vous intéresse pas, ce n'est pas une raison pour en priver les autres » à 44 minutes.

participent à des « comités d'épuration » (à 80 minutes), et des jeunes gens qui ont « très bien réussi » pendant l'Occupation (à 86 minutes).

Enfin, Louis doit faire face dès sa descente de train à des concitoyens choqués et énervés, voire hostiles. Son mariage avec une Allemande est pour eux un scandale, car « il y a des blessures qui sont encore ouvertes » (à 94 minutes). La dispute entre Louis et sa sœur Yvonne montre bien toute l'incompréhension qui existe entre les victimes de l'Occupation et les prisonniers en camp. Pour Yvonne, les Allemands leur « en ont fait voir de toutes les couleurs » et les Français, qu'ils soient des civils occupés ou des résistants comme Yvonne et son mari Fernand, ont « vraiment souffert ». Quand Louis ose lui faire remarquer qu'ils ont quand même « gagné beaucoup d'argent », toute la rancune d'Yvonne explose : « ce n'est pas ceux qui se sont croisé les bras pendant cinq ans qui vont faire la leçon à ceux qui ont travaillé ! » (à 98 minutes). Pour Louis et sa femme Elsa, les hostilités dépassent le simple cadre familial, puisque même le maire du village fait de cette histoire de cœur une affaire personnelle. Face à l'entêtement du jeune rapatrié, il lui cite les noms de ceux qui sont, eux, morts au combat – sous-entendu, ceux de son âge qui sont les vraies victimes de la guerre : des morts au champ d'honneur, des fusillés, des « tombés » dans le maquis, des morts en déportation, des morts en captivité. Ce qu'on lui reproche alors, c'est d'être revenu vivant et en bonne compagnie.

Tout en montrant les rapatriés comme de véritables victimes de la guerre – autant par leur emprisonnement que par les conditions dans lesquelles s'est déroulé leur retour – *Retour à la vie* met l'accent sur les confrontations auxquelles ces hommes et cette femme doivent faire face – qu'ils y arrivent ou non. On assiste surtout aux face-à-face entre ces prisonniers de retour et les autres victimes, souvent plus consensuelles : des combattants d'abord, comme les militaires américains (des femmes et des hommes), des anciens soldats de la Première Guerre mondiale, mais aussi des résistants qui se sont battus ; puis des non-combattants, surtout. Des hommes, des femmes et des enfants, fraîchement libérés de l'occupation, qu'ils s'avèrent avoir été farouches opposants, simples attentistes ou pour certains, des personnages plus ou moins compromis avec l'occupant.

Pour autant, le fait de vouloir considérer les prisonniers de guerre et ces autres rapatriés comme de véritables victimes de la guerre semble assez problématique, surtout en France. L'absence totale de film français sur les camps de prisonniers ou de déportés est un premier signe ; l'accueil fait à certains films qui en traitent en est un second. *Retour à la vie*, avec ses 2,3 millions d'entrées, est bien en deçà de ce qu'une telle distribution pouvait prétendre. Les quatre cinéastes sont tous des réalisateurs de renom, habitués au succès. Il en va de même pour

le scénariste Charles Spaak, dont le nom est associé au succès de *La Grande Illusion* et qui est mis en avant tant dans le générique que dans le matériel promotionnel (affiches, articles de presse, etc.). Enfin les têtes d'affiche, Noël-Noël, Serge Reggiani, Bernard Blier, Louis Jouvet et François Périer, sont tous sans exception des habitués du box-office, y compris dans des films sur la Seconde Guerre mondiale comme *Le Père Tranquille*, *Manon* ou encore *Untel père et fils*⁵⁹⁵. Constatant le succès très relatif des films sur ce thème, on peut faire l'hypothèse que ces histoires déplaissent aux spectateurs français de l'époque. Quand *La Femme de l'autre* sort en France septembre 1948 (un an avant *Retour à la vie*), son actrice principale Greer Garson jouit d'une aura importante en France, notamment dans les magazines populaires, propulsée au sommet grâce au succès monumental de *Madame Miniver* en novembre 1946⁵⁹⁶. C'est aussi le cas d'Ingrid Bergman, star internationale qui tient le haut de l'affiche de *Stromboli*. Mais ni *La Femme de l'autre* ni *Stromboli* n'ont de véritables succès, en tout cas rien de comparable à *Madame Miniver* ou *Casablanca*. Et tout comme *Retour à la vie*, *La Femme de l'autre* aura une presse timide voire inexistante, quand on parlera surtout de *Stromboli* dans les rubriques mondaines et à propos de la vie privée de Bergman et Rossellini.

Le plus étrange au sujet de la réception critique de *Retour à la vie*, c'est que ce film, tout en ayant un certain succès auprès des spectateurs et des spectatrices, est un des rares cas où le succès ne s'accompagne pas d'un nombre important d'articles. La corrélation entre le nombre important d'articles dans la presse et le succès rencontré en salles n'existe pas ici. *Cinémonde* est un des rares magazines à consacrer au film plusieurs articles – notamment avant sa sortie. Mais c'est peu dire que l'hebdomadaire se montre prudent. Dans l'article déjà cité d'avril 1949, le journaliste tente de comprendre le silence qui entoure le retour des prisonniers :

Les raisons de cette pudeur, de ce silence qui suivit le retour des prisonniers, passés les manifestations d'enthousiasme de la Libération, on les comprend bien. Des millions d'hommes et de femmes avaient souffert de la séparation et de l'attente. Et maintenant que l'attente était enfin terminée ils se trouvaient face à face. Et chacun, de part et d'autre, pour ceux et celles qui n'avaient pas simplement oublié en chemin, confrontait ce qui restait de ses espoirs et une réalité difficilement compréhensible. On conçoit que leurs problèmes, que leurs doutes et leurs souffrances, qui n'étaient pas ceux de la majorité, fussent souvent insolubles. Mieux valait n'en point parler ; et ce silence avait encore le mérite de taire une tristesse peu supportable pour ceux qui allaient de l'avant.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Même les actrices du *Retour d'Antoine* ne sont pas des inconnues. Patricia Roc, qui joue le lieutenant Evelyne, est une habituée des films sur la guerre, comme le prouve sa participation à *Ceux de chez nous*, *Deux mille femmes* ou *Johnny Frenchman*.

⁵⁹⁶ Son partenaire Robert Mitchum n'est pas une star du même rang, mais reste une figure appréciée, que ce soit à travers un nombre important d'articles ou dans les courriers des lecteurs.

⁵⁹⁷ *Cinémonde*, numéro 765, 4 avril 1949, p. 9.

À leur retour, c'est bien à un pesant « silence » que ces prisonniers ont dû faire face. Ainsi, c'est parce que la « majorité » n'avait pas les mêmes « problèmes », les mêmes « doutes » et les mêmes « souffrances » que se sont installées une chape de plomb et une série de non-dits, tant leurs situations paraissaient « insolubles » – et c'est tout cela que le journaliste appelle de la « pudeur ». Plus loin dans l'article, il confesse même que si les autres (c'est-à-dire les Français qui sont restés) ont beaucoup changé, les prisonniers de retour « sont différents et difficiles à saisir ». Alors, bien qu'il considère *Retour à la vie* comme un « chef d'œuvre », on peut déjà lire entre ses lignes, écrites avant la sortie du film, combien ce sujet est sensible et combien, malgré les « fameux » réalisateurs et la présence des « plus grands [interprètes] du cinéma français⁵⁹⁸ », la réception et le succès d'un tel film semble compromis.

Plus tard, dans le même magazine en septembre 1949, Hervé Le Bortef est lui moins emballé. S'il considère malgré tout *Retour à la vie* comme un « bon » film, sa critique montre pourtant bien des réserves. Il reproche par exemple au film son ton « pessimiste » et d'un « noir absolu », et relève que la réception du film était déjà problématique, avant même sa sortie :

Le film a soulevé au Festival de Cannes des discussions passionnées. Les réactions du public se révélèrent parfois assez violentes, à tel point que la censure s'est émue un moment, et a songé à pratiquer quelques coupes dans les dialogues. La franchise coûte cher [...]. Rarement, on s'était permis de proclamer, comme ici, certaines de ces vérités qui ne sont pas toujours bonnes à dire. On s'expose toujours à la colère populaire lorsqu'on tente d'ébranler certains tabous inviolables [...] Certains de ceux qui ont souffert douloureusement de la guerre et de la captivité ne pourront manquer, parfois, d'être durement touchés, ou même choqués⁵⁹⁹.

Comme dans le précédent article, le journaliste s'étonne d'un tel traitement du sujet, bien qu'ils louent le courage de la réalisation. L'épisode réalisé par Clouzot est celui qui dérange le plus Hervé Le Bortef. Dans celui-ci, on somme l'ex-prisonnier Jean à se « fortifier » car il « faut refaire la France ». Les civils de la pension n'ont que faire du vécu et de ses conséquences sur la santé et le mental de Jean, qui à leurs yeux doit aller de l'avant. Derrière le sarcasme, la réponse du militaire défait et blessé sonne juste : « [la France] s'est passée de moi pendant cinq ans. Elle se refera toute seule » (à 44 minutes). En fait, derrière cette volonté de réunir dans un même film « ceux qui sont partis » et « ceux qui sont restés » – comme le dit la voix-off au début du film –, *Retour à la vie* ne fait pourtant que les opposer, tant l'incompréhension qui règne entre eux semble insurmontable. Comme on l'a déjà vu à propos d'autres films, quitte à entendre des histoires de la guerre, le public préfère celles qui traitent de l'héroïsme que tous peuvent s'approprier, qu'ils aient été combattants ou non-combattants.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Hervé Le Bortef, « Retour à la vie », *Cinéma*, numéro 790, 26 septembre 1949, p. 15.

Ces prisonniers ou déportés de retour qui n'ont pas vécu ce que la plupart des Français et des Françaises ont subi pendant l'Occupation les intéressent peu, surtout lorsque les films s'attachent à décrire de façon si peu consensuelle la Libération et l'après-guerre. Comme les militaires français hors du front, les prisonniers de retour sont un rappel de ce que l'on veut oublier : la peu glorieuse « drôle de guerre » de 1939-1940, l'humiliation de la défaite militaire et celle de l'occupation pendant les années noires. Si elles peuvent douloureusement résonner chez les concerné.e.s, les séquelles physiques et psychologiques de ces événements trouvent que peu d'écho chez les spectateurs et les spectatrices de la « majorité », malgré tout le prestigieux de la distribution de *Retour à la vie*.

Les Dieux du dimanche

En face de ce faux succès qu'est *Retour à la vie*, on trouve une autre production française qui est un véritable échec, rassemblant à peine 700.000 entrées. Mais *Les Dieux du dimanche* est un film particulier par bien des aspects. C'est la première œuvre de René Lucot, réalisateur de documentaires et d'émissions de télévision et passionné de sport, qui écrit une histoire de footballeur victime de la guerre. *Les Dieux du dimanche* est particulier surtout car c'est peut-être le film de l'ensemble du corpus où la Seconde Guerre mondiale est la moins présente à l'image et dans le récit, malgré les conséquences irrémédiables qu'elle a sur ses personnages principaux. Méconnu des catalogues, il n'est aujourd'hui que peu ou pas du tout accessible. Il existe peu de copies et aucune édition en DVD⁶⁰⁰.

À Viraucourt, Léon (Alexandre Rignault), le tenancier du bar de ce petit village à l'Est de la France, ne rêve que d'une chose : que sa femme accouche d'un petit garçon à qui il pourrait apprendre le football. Mais cette nuit de 1914, c'est une petite Jeanne que le couple Thévenin accueille, alors que Monsieur Lambert, un serrurier qui n'a rien à faire du football, devient père d'un petit garçon, Martin. Des années plus tard, c'est ce Martin Lambert et son frère Charles (Marc Cassot et Jean Daurant) que Léon Thévenin entraîne au sein de son équipe, « l'Etoile de Viraucourt ». S'ils perdent un match important de la compétition locale, le sort est néanmoins clément pour Martin. Ses talents de gardien de but ont sauté aux yeux d'un haut responsable sportif. Il est embauché dans un nouveau club, bien mieux classé, au désespoir de sa famille et de Jeanne Thévenin, qui n'est pas insensible à son charme et son assurance. C'est le début de

⁶⁰⁰ L'étude sera principalement basée sur la version « racontée » du film, parue dans *Mon Film* (numéro 139, 20 avril 1949, 16 pages), écrite par Jean Guibard.

la carrière de Martin, si fulgurante que le jeune homme en devient arrogant. Il change de nouveau de club et intègre même l'Équipe de France. En parallèle, il entame une relation amoureuse avec Jeanne qu'il finit par épouser, malgré le peu de temps qu'il dit avoir pour s'occuper d'elle. Aussi doué soit-il, le jeune homme n'est pas un joueur sérieux. Il manque d'esprit d'équipe et se montre de plus en plus hautain, suffisant et fier de lui. Il vit au-dessus de ses moyens et est bientôt couvert de dettes. Une dispute éclate un jour entre lui et sa femme délaissée. Jeanne finit par le quitter et retourne vivre à Viraucourt. Touché, Martin tente de se racheter, autant aux yeux de sa femme qu'à ceux de ses camarades de terrain. On lui offre une dernière chance et, encouragé par la présence de Jeanne dans les tribunes, Martin participe grandement à la victoire de l'Équipe de France contre l'Écosse lors des éliminatoires de 1939. Mais mobilisé dès les premiers jours de la guerre, Martin est fait prisonnier au cours de la retraite de juin 1940. Il ne sera de retour qu'après cinq ans d'absence. Il a caché à sa femme sa blessure au genou datant de mai 1940, tandis que celle-ci ne lui a rien dit des bombardements de la région. Le retour, pourtant si agréable avec Jeanne, est bien plus dur qu'il ne l'avait imaginé. Ne pouvant plus jouer à un haut niveau, il est obligé de quitter son poste au sein de l'Équipe de France. De retour forcé à Viraucourt, il est durement touché par les destructions de sa ville natale. Pour autant, Jeanne le pousse à aller de l'avant. Grâce à elle et à leur enfant qui vient de naître, Martin finit par accepter de reprendre le bistrot de son beau-père et à entraîner l'équipe locale. Il se surprend à être enfin heureux.

Ce qui saute aux yeux dans ce récit est donc l'absence quasi-totale de la guerre. Dans le film comme dans ses versions racontées, le conflit n'intervient que très tard. Surtout, on ne voit rien de la mobilisation de Martin, ni aucun fait d'armes, ni rien de sa captivité. Dans la version racontée de *Mon Film*, elle est ainsi évoquée en ces quelques lignes qui suivent sa victoire contre l'Écosse :

[...] on faisait déjà des projets pour la saison 1940, sans se douter quel genre de sport attendait toute cette jeunesse...

Mobilisé dès les premiers jours de la guerre, Martin avait été fait prisonnier au cours de la retraite de 1940. Il fut de ceux qui passèrent cinq années dans les camps, avant de goûter la joie du retour.

Enfin, un matin de 1945, il arriva en gare de l'Est⁶⁰¹.

Les ruines de Viraucourt et les douleurs de Martin au genou sont les seules traces de la Seconde Guerre mondiale⁶⁰². Hormis ces deux faits, aussi dramatiques et importants soient-ils

⁶⁰¹ « Les Dieux du dimanche », *Mon Film, Op. cit.*, p. 13.

⁶⁰² Dans *Mon Film*, on peut cependant voir les ruines de la ville de Viraucourt devant lesquels posent les personnages principaux sur une des 16 photos qui illustrent le « film raconté », avec la légende : « le retour au pays en ruine fut des plus pénibles » (*Mon Film, Op. cit.*, p. 13).

pour la suite du récit, on ne verra aucun autre indice du conflit dans le film. Ainsi, les spectateurs comme les personnages oublient très facilement que Martin n'est pas réellement un militaire de retour du front, mais bel et bien un prisonnier enfermé pendant cinq années. Toutefois, son expérience de la captivité n'influence en rien sa nouvelle vie d'après 1945. À son retour, Martin ne rêve que d'une chose : rejouer au football, car c'est cette « envie » qui « l'avait possédé durant ses années de captivité⁶⁰³ ». Si Martin ne peut malheureusement plus jouer au foot après la libération, ce n'est pas à cause de sa captivité ou des séquelles physiques et psychologiques qui l'habitent depuis son séjour dans les stalags allemands. Martin est handicapé parce qu'il a été blessé en mai 1940, en tant que combattant. Il craint aussi de retourner au pays avec Jeanne après son licenciement. Mais ce n'est pas la peur d'un prisonnier de retour ou d'un militaire blessé, mais celle de passer pour un footballeur raté et celle de sa carrière avortée. C'est dit explicitement dans un dialogue entre Martin et sa femme :

Jeanne – Il n'y a qu'une solution, déclara bravement Jeannette, un matin ; c'est de rentrer à Viraucourt.

Martin – Pour qu'on se paie ma tête, là-bas ?... Pour qu'on s'apitoie sur moi ?... Ah, non !

Jeanne – T'en as des idées !... Un gars qui rentre au pays, on lui fait fête, surtout quand tout est à refaire : les ruines à relever ne manquent pas, il y a du travail, là-bas !... Papa est vieux, malade ; tu reprendras le café⁶⁰⁴.

À travers le cas de Martin Lambert, le film de René Lucot montre qu'il n'y a aucune conséquence à la captivité durant la guerre. Ici, aucune hiérarchie victimaire, aucun face à face houleux avec d'autres personnages au vécu et aux séquelles différentes. Rien ne différencie le prisonnier Lambert des autres victimes de la guerre. Deux hypothèses sont ici possibles. Soit tous ont souffert, et contrairement aux rapatriés de *Retour à la vie*, aucun ne se considère plus à plaindre que l'autre. La guerre a été pour chacun le même drame. Soit il s'agit d'une dénégaration générale des souffrances liées à la guerre. Le conflit n'est qu'une parenthèse. Vu comment le film éclipse le conflit, la deuxième hypothèse reste la plus vraisemblable.

La réception critique et publique des *Dieux du dimanche* est tout aussi paradoxale. À l'inverse de *Retour à la vie*, le film a une grande couverture médiatique, malgré le fait qu'il est la première réalisation d'un cinéaste inconnu et que ses interprètes n'aient pas la notoriété de Noël-Noël ou Serge Reggiani. Les articles ne crient pas au génie, mais se montrent bien assez indulgents. On parle de son tournage bien avant sa sortie en salle, en février 1949, notamment dans *Cinéma*, qui publie entre autres un certain nombre de photos de ses vedettes Marc

⁶⁰³ *Mon Film, Op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁴ *Ibid.*.

Cassot et Claire Mafféi en tournage⁶⁰⁵. Lorsqu'il sort sur les écrans parisiens, *Cinémonde* lui attribue la cote « bon⁶⁰⁶ » et semble apprécier le fait que *Les Dieux du dimanche* est avant tout un film sur le sport (notamment le football), à tel point que l'article ne fait aucune mention de la guerre qui met à mal la carrière sportive du protagoniste principal. D'autres journaux le font en revanche, comme *Le Canard enchaîné* qui trouve le film « reposant à voir » et l'apprécie comme « un déjeuner de soleil [...] si l'on évoque en face [de ses sportifs, ces "dieux du dimanche"], l'enfer de ruines où les dieux de la force ont pu mener un peuple⁶⁰⁷ ». Yvonne Genova du *Soir* apprécie cette « histoire simple et vraie comme la vie ». C'est elle qui sera la plus explicite sur la guerre qui met fin à la carrière sportive du héros. Toutefois, elle préfère quand même s'étendre sur « l'humain » et le « vrai » qui émane de ce film « très juste ». Pour elle, « la peinture en demi-teinte des hommes tels qu'ils sont que nous offre [le film] » arrive « à éviter à peu près totalement ces deux périls » que sont « la fadeur » ou « le pathos⁶⁰⁸ ». Parmi tous les articles, le plus critique est le journaliste d'*Action*. S'il trouve le film « sympathique », il constate tout de même « quelques longueurs » bien que les scénaristes se soient « soigneusement gardés de nous épargner toute émotion forte⁶⁰⁹ ». Par contre, dans aucun des journaux on ne s'arrête véritablement sur la condition de prisonnier de guerre du personnage principal. Comme le film, tous préfèrent occulter ce fait, et personne ne s'étonne du traitement scénaristique réservé à ce personnage. On est bien loin des réserves formulées au sujet de *Retour à la vie*.

La grande désillusion

Mettre côte à côte le succès de *Retour à la vie* et l'échec des *Dieux du dimanche* est très parlant. Les deux films montrent un autre paradoxe au sujet de ces victimes, après celui vu au

⁶⁰⁵ On ne peut s'empêcher de relever d'intéressantes photographies dans le *Cinémonde* numéro 722 (1^{er} juin 1948, p. 14). Deux d'entre elles montrent Claire Mafféi et Larbi Benbarek (1917-1992) ainsi que Marc Cassot en compagnie de Julien Darui (1916-1987). Benbarek et Darui sont des joueurs internationaux de football, évoluant au sein de l'Équipe de France au moment du tournage des *Dieux du dimanche*. On n'indique pas si ce sont des photos promotionnelles ou des clichés pris sur le tournage. Il n'empêche, ils montrent que l'acteur a eu le droit à des conseils avisés, notamment en la personne de Darui, à l'époque gardien de but du CO Roubaix-Tourcoing et de l'Équipe de France. Ce même Darui sera élu « meilleur gardien du siècle » en 1999 par le journal *L'Équipe*.

⁶⁰⁶ *Cinémonde*, numéro 756, 31 janvier 1949, p. 15. Par contre, cette même semaine, le magazine lui préfère le film hongrois *Quelque part en Europe* (*Valahol Európában*, Géza von Radványi, 1948, Hongrie) traitant des enfants victimes de la guerre et qu'il trouve « excellent ». Voir Partie III – 6. Les enfants comme victimes de la guerre.

⁶⁰⁷ « Chacun ses dieux », *Le Canard Enchaîné*, 11 mars 1949 (une double critique où le journaliste chronique Les Dieux du dimanche et *Allemagne année zéro* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948, It).

⁶⁰⁸ Yvonne Genova, « Les Dieux du dimanche », *Le Soir*, 13 février 1949.

⁶⁰⁹ « Les Dieux du dimanche », *Action*, 17 mars 1949.

sujet des prisonniers et déportés. Ici, c'est le film le moins consensuel qui remporte le plus grand suffrage, aussi décevant soit-il pour la production. Mais il faut néanmoins considérer *Retour à la vie* comme un échec relatif, à la vue de sa distribution et ses têtes d'affiches d'habitude habituées aux sommets du box-office. En étant un film plus lisse, bien moins problématique et bien plus avenant, *Les Dieux du dimanche* ne fonctionne quand même pas auprès du public français. Couplé à l'absence de productions françaises sur l'emprisonnement et la déportation pendant la guerre, on a bien ici une nouvelle preuve que le sujet des prisonniers n'intéresse absolument pas les spectateurs et les spectatrices français de l'époque⁶¹⁰. Le sujet rarement traité des déportés raciaux, des rapatriés civils, des prisonniers étrangers et du cas particuliers des femmes détenues et captives, n'a rien d'attirant pour le public français. Les scénarios peuvent être comparables à ceux qui traitent des militaires hors du front ou des civils libres – deux des catégories qui les moins populaires en France. De plus, un film comme *Retour à la vie*, qui montre à travers cinq cas l'incompréhension qui règne après-guerre entre ceux qui reviennent et ceux qui sont restés, peut difficilement se faire apprécier du plus grand nombre des spectateurs quand il tend à les culpabiliser.

Si les films sur les prisonniers de retour sont rares, c'est d'abord parce qu'à la Libération, on ne veut pas parler d'eux – pour preuve, c'est bien ce silence qui pousse Jacques Roitfeld à monter le projet de *Retour à la vie*. Et ces films ayant peu de succès, aucun autre projet d'envergure ne verra le jour. Sur le retour des prisonniers de guerre, les films semblent confronter à la contradiction : soit ils sont trop vrais, trop actuels et donc souvent trop crus, trop violents, trop amères, pessimistes et polémiques. Soit ils sont peu politiques et plus consensuels, mais peu crédibles, loin de la vérité et donc sans intérêt. Dans tous les cas, ils restent des films parlant d'un sujet qui ne plait pas, forcés d'aborder les tabous de la guerre en les teintant de ce sentiment de culpabilité. Ici, contrairement aux autres corpus de films sur la Seconde Guerre mondiale, il n'y a pas de place pour l'héroïsme. Dans une époque où en France on cherche à se reconstruire, aller de l'avant et oublier les drames de passé, de telles histoires sur l'après-guerre que les Français et les Françaises sont en train de vivre ne peuvent que déranger. Et c'est encore plus flagrant quand on traite des Juifs et des victimes l'antisémitisme.

⁶¹⁰ Une époque qui se prolongera bien au-delà de 1950.

5. Les Juifs et les victimes de l'antisémitisme

Autre catégorie minoritaire de victimes, le sous-groupe de films abordant les victimes juives et de l'antisémitisme ressemble par certains aspects à celui qui concernait les prisonniers de retour. Ces long-métrages vont s'arrêter sur des victimes de tous âges, tous sexes voire de toutes nationalités, mais en les décrivant spécifiquement comme juives. Soit des personnages considérés comme victimes par l'unique fait de l'antisémitisme qui a régné en Europe et ailleurs avant, pendant et après la guerre. Plus que des civils, des militaires, des prisonniers ou des déportés, ces personnages vont être décrits par leur appartenance religieuse, en montrant le traitement particulier qui leur est réservé. À une exception près, tous les personnages principaux des films de ce sous-corpus sont donc des juifs pratiquants, socialement considérés comme tels.

Avec ces critères-là, on ne dénombre ici que 9 films : 8 films traitant exclusivement des victimes juives, plus *Le Mur Invisible* (*Gentleman's agreement*, Elia Kazan, 1947, USA), dont le protagoniste principal est un journaliste se faisant passer pour Juif. On l'acceptera ici car toute l'intrigue du film tourne autour de cette fausse confession et des malentendus et des préjugés qui en découlent. Certains auteurs comme Shlomo Sand⁶¹¹ ou François Azouvi⁶¹² font mention dans leur ouvrage d'autres films sur le sujet, mais que l'on retrouve à d'autres chapitres dans cette étude. Parmi eux reviennent régulièrement *Le Criminel* ou *Les Anges marqués*, que Sand considère par exemple comme les premières illustrations hollywoodiennes du génocide. Pourtant, bien que ces films abordent assez frontalement la question des camps de concentration et de l'extermination de Juifs, aucun des deux ne fait de leurs personnages principaux des Juifs. Dans le premier, il n'y a même aucun personnage juif, tandis que dans le second, le petit Karel (interprété par Ivan Jandi) n'est qu'un personnage assez secondaire. C'est le même cas de figure pour d'autres films dont traite François Azouvi, comme *La Dernière Chance* ou *La Dernière Étape*.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur J&A	0	1	0	0	2	3	3	9
Pourcentage sur la production de J&A	0%	11%	0%	22%	22%	33,5%	33,5%	100%

⁶¹¹ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, *Op. cit.*, p. 298-304.

⁶¹² François Azouvi, *Le Mythe du grand silence*, *Op. cit.*, p. 122-129. Pour rappel, Azouvi parle dans ce chapitre sur les « premiers films » de : *Le Dictateur*, *La Dernière Chance*, *Le Criminel*, *La Vérité n'a pas de frontières*, *Les Anges marqués* et *La Dernière Étape*. Voir I – 2. Naufrages et sauvetages.

La première chose qui saute aux yeux concerne les dates de sortie sur les écrans français de ces 9 films. À une exception près, ils sortent tous que très tardivement, à partir de 1948 : 2 cette année-là, 3 en 1949 et 3 en 1950⁶¹³. Entre 1944 et 1947, seul *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940, USA) aborde frontalement le sujet. De plus, le film de Chaplin fait encore une fois exception, puisqu'il est le seul à être réalisé pendant la guerre, en 1940. Les huit autres sont mis en chantier après le conflit – et donc, après la libération des camps et la découverte du sort de millions de Juifs durant la guerre⁶¹⁴. Cela dit, ces 8 films ne sont pas produits régulièrement sur toute la période. Ils sont 5 à être réalisés en 1947, 2 en 1948, et un seul en 1949⁶¹⁵.

A partir de ce constat, on peut déjà entrepercevoir une certaine frilosité, voire une réticence des studios à aborder le sujet. Un autre fait est parlant concernant la nationalité de ces films. Sur les 9 films, seuls 4 sont issus des grands pays producteurs habituels. *Le Dictateur*, *Le Mur invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947) et *La Bataille des sables* (*Sword in the desert*, George Sherman, 1949) sont des productions américaines (moins de 2 % de la production totale étasunienne au sujet de la guerre à sortir en France) et *Le Juif errant* (*L'ebreo errante*, Goffredo Alessandrini, 1947, Italie) est italien. Les 5 autres films sont issus d'autres pays dont les productions sont plus rares sur les écrans français. *La Route est longue* (*Lang ist der Weg*, Herbert B. Fredersdorf et Max Goldstein, 1947, Allemagne⁶¹⁶) et *Mariage dans l'ombre* (*Ehe im Schatten*, Kurt Maetzig, 1947, Allemagne⁶¹⁷) sont allemands ; *La Maison de mon père* (*My father's house*, Herbert Kline, 1948, Israël) est israélien ; *La vérité n'a pas de frontières* (*Ulica graniczna*, Alexander Ford, 1947, Pologne) est polonais ; et *L'Ange à la trompette* (*Der Engel mit der Posaune*, Karl Harti, 1948, Autriche) est autrichien. Aucun film, donc, provenant des studios français, britannique ou soviétique.

⁶¹³ Il y en aura 2 en 1951 : *Au-delà du mal* (*Out of evil*, Joseph Krumgold, 1950, Israël) et *Maître après Dieu* (Louis Daquin, 1950, FR)

⁶¹⁴ On notera que la parution de cette minuscule vague de films portant sur l'antisémitisme concorde avec la création de l'État d'Israël.

⁶¹⁵ Les deux productions sorties en 1951 sont réalisées en 1950.

⁶¹⁶ D'après *La Saison cinématographique 1948/1949*, *La Route est longue* est le premier film allemand réalisé en zone américaine d'occupation (p. 179).

⁶¹⁷ Dans *La Saison cinématographique 1950/1951*, on apprend que « tourné en zone d'occupation soviétique, [*Mariage dans l'ombre*] a été distribué en Allemagne dans les quatre zones d'occupation militaire » et qu'il « a reçu en 1948 le prix du meilleur film allemand, valant à l'époque pour l'ensemble du pays » (p. 113-114).

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	0 film	soit 0% des J&A	0% des 38 films FR sur la 2GM
US	3 film	soit 33% des J&A	2% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des J&A	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des J&A	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 11% des J&A	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	5 films	soit 56% des J&A	24% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

Dans ces films, on a donc des personnages principaux juifs de différentes origines. Dans *Le Dictateur* par exemple, Chaplin incarne – en plus dudit dictateur – un barbier juif vivant dans un ghetto, entouré de femmes et d’hommes qui sont tous juifs. C’est le cas dans tous les films, où les personnages de Juifs ne sont jamais seuls, montrant que les séquelles de l’antisémitisme ne visent pas uniquement leur personne, mais bien tous leurs coreligionnaires. Mais ces personnages juifs peuvent être des hommes ou des femmes (la distribution de ces films est des plus paritaires, avec 55 % de têtes d’affiche masculines pour 45 % féminines), de tous les âges (du vieux du *Juif errant* à l’orphelin de *La Maison de mon père*), de toutes les classes sociales (on a affaire à un banquier, à une actrice, à des bourgeois autrichiens ou encore un simple tailleur ou une jeune femme au chômage) et de différentes nationalités (allemand, autrichien, polonais, etc.). Dans *Le Mur Invisible*, le personnage qu’incarne Gregory Peck est un journaliste d’une trentaine d’année, américain et non-juif. Malgré leur année de production, un seul de ces films se situe dans un contexte d’avant-guerre, à savoir *Le Dictateur* (s’étalant de 1918 à 1938, avec l’invasion de l’Osterrich – l’Autriche chaplinesque). Six films situent leur histoire durant la guerre, avec la menace de mort et de déportation. Enfin, deux films se passent durant l’après-guerre : *La Maison de mon père* et *Le Mur Invisible*. Sans surprise, le ton employé par tous ces films est généralement grave et dramatique. Mais malgré son côté sombre, *Le Juif errant* a aussi des aspects fantastiques. Il raconte l’histoire d’un Juif qui a refusé de donner à boire au Christ crucifié, et est alors condamné à se réincarner durant des millénaires. Devenu banquier à Paris en 1940, il va enfin se montrer solidaire de son peuple, pour finalement se sacrifier et sauver ses compagnons en camp de concentration. *Le Dictateur* est lui par contre une comédie. Chaplin, sans reprendre véritablement son personnage de Charlot (malgré ce qui est dit à l’époque), donne l’apparence et les mimiques de celui-ci à son personnage de barbier juif – bien que, ici aussi, le sérieux et le dramatique ressurgissent régulièrement. Mais s’ils sont tous centrés sur les victimes de l’antisémitisme, ces films peuvent aussi mettre en scène d’autres victimes potentielles, qu’ils s’agissent de civils (libres ou occupés), de militaires ou de prisonniers. Dans *Le Dictateur* par exemple, le commandant Schultz (Reginald Gardiner) subit

le même sort que son ami juif, malgré son statut d'aryen et sa place importante dans le régime de Tomania. Mais ces films s'efforcent d'abord de montrer la spécificité de l'antisémitisme. C'est pour cela qu'on acceptera *Le Mur invisible* dans ce sous-corpus, tant le film s'efforce de montrer les conséquences de ce racisme, même une fois la guerre terminée.

Toutefois, là où ces 9 films se démarquent le plus de tous les autres groupes de films abordés, c'est à propos de leur succès. Si on laisse de côté *Le Dictateur* de Charlie Chaplin, les films sur les Juifs et les victimes de l'antisémitisme n'en n'ont tout simplement pas entre 1944 et 1950. Même des groupes de films pour lesquels on a vu que le succès n'était pas au rendez-vous, comme ceux concernant les militaires hors du front ou les espions, ont plus de succès que ces films-là⁶¹⁸.

SUCCE	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	5	3	0	1	9
Pourcentage	0%	56%	33%	0%	11%	100%

Le Dictateur s'avère être l'unique succès de ce corpus – un énorme succès. Avec plus de 8,2 millions d'entrées, c'est le deuxième plus gros succès du corpus total, derrière les deux volets du *Bataillon du ciel* (qui partagent donc en deux leurs 8,6 millions d'entrées). C'est presque 2 millions d'entrées de plus que le troisième plus gros succès du corpus (*Mission spéciale*, en deux volets aussi) ou que *Le Père tranquille*. Chronologiquement, c'est aussi le deuxième gros succès sur la Seconde Guerre mondiale à sortir en France à la Libération, deux mois après la sortie de *Marie-Louise* et ses 2,4 millions d'entrées⁶¹⁹. Certes, le film de Chaplin a aujourd'hui une aura importante, est considéré comme un film de répertoire et a fait l'objet de plusieurs ressorties⁶²⁰. Mais il est facile de croire, notamment au vu des nombreux articles de presse et retours positifs dans les différents courriers des lecteurs, que la majeure partie de ces entrées cumulées date des premières projections aux lendemains de la guerre. Aujourd'hui encore, il se place à la 51^{ème} place des plus gros succès dans l'hexagone. Pourtant le succès du film est sans doute principalement dû à la popularité de Chaplin. C'est d'autant plus sûr quand on voit l'accueil qu'ont eu les autres films sur le même sujet ou les quelques réserves de la presse sur le film en 1945. Lorsqu'il sort le 4 avril 1945, *Le Dictateur* est attendu par les admirateurs de Chaplin depuis sa sortie américaine il y a plus de cinq ans, tandis que le dernier

⁶¹⁸ À titre de comparaison, même si ces statistiques sont peu parlantes dû au trop grand écart de nombre de films, il y a 22 % des films sur les militaires hors du front qui recueillent plus d'un million d'entrées. Pour les espions et autres combattants, ils sont 32 %. Ici, les succès à plus d'un million d'entrées ne représentent que 11 %.

⁶¹⁹ *Marie-Louise* sort le 22 février 1945 et *Le Dictateur* le 4 avril 1945.

⁶²⁰ La dernière date d'octobre 2002.

« Charlot » remonte à 1936 – *Les Temps modernes* (*Modern Times*, Charlie Chaplin, 1936, USA), un énorme succès en France, déjà avec Chaplin et Paulette Goddard en tête d’affiche.

Sur les autres films, il y a un autre point à relever : il n’y a pas de véritable star à l’affiche des autres films. Certes, on peut voir Dana Andrews dans *La Bataille des sables*. Toutefois, l’acteur n’est pas un gage de succès comme on l’a déjà remarqué. Dans *Le Mur invisible*, ni Dorothy McGuire ni John Garfield ne sont des personnalités connues en France. Pour Gregory Peck, malgré les 2,6 millions de *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945, USA)⁶²¹ sorti six mois avant *Le Mur invisible*, il n’est pas encore la star qu’il va devenir durant les années 1950 et 1960⁶²². Aussi, le nombre important de productions venant de pays aux productions plus occasionnelles fait que les comédiens et comédiennes qui y figurent sont de parfaits inconnus pour le public français. Mais surtout, on va le voir, c’est bel et bien le sujet de l’antisémitisme qui est un frein au succès de tous ces films.

Le Dictateur

Le Dictateur est un film très commenté, dès sa conception et encore maintenant près de 80 ans après sa première sortie. Ici, il est surtout intéressant de se pencher sur le traitement que Chaplin fait de ses victimes juives, compte tenu de sa date de production. Alors que tous les autres films sur le sujet sont réalisés après-guerre, *Le Dictateur* est mis en chantier au tout début du conflit, alors que la machinerie génocidaire nazie n’est pas encore connue. Chaplin, en réalisant son long-métrage, a la volonté de tourner en dérision Hitler et ses idées antisémites. Dans son autobiographie, il raconte à propos de la conception du film :

En 1937, Alexander Korda⁶²³ m’avait conseillé de faire un film sur Hitler parlant d’une erreur d’identité, puisque Hitler avait la même moustache que Charlot : je pourrais jouer les deux rôles, disait-il. Je n’y pensai guère sur le moment, mais maintenant c’était un sujet d’actualité, et je cherchais désespérément une nouvelle idée de film. L’inspiration brusquement me vint. Bien sûr ! Dans le rôle d’Hitler, je pourrais haranguer les foules dans un jargon de mon invention et parler à ma guise. Et dans le rôle de Charlot, je pourrais demeurer plus ou moins silencieux⁶²⁴.

⁶²¹ S’il en est la tête d’affiche masculine, la véritable star du film d’Hitchcock est Ingrid Bergman.

⁶²² Il en va sensiblement de même pour Vittorio Gassman, la tête d’affiche du *Juif errant*.

⁶²³ Korda, d’origine juive hongroise, est entre autres le scénariste du *Troisième Homme* et le producteur de *Jeux dangereux* (*To be or not to be*).

⁶²⁴ Pour rappel, Chaplin est encore à l’époque un fervent opposant au parlant. Selon lui, son personnage de Charlot de ne doit pas parler anglais pour ne pas risquer de perdre l’universalité qu’a ce personnage. En 1936, Charlot ne parlait toujours pas dans *Les Temps modernes* (film sonore mais muet). Dans une scène à la fin, il finit par chanter mais dans un charabia presque incompréhensible, qui s’avère être un mélange de français et d’italien, désormais appelé à juste titre « *the nonsense song* ».

Un scénario sur Hitler se prêtait au burlesque et à la pantomime. Je revins en hâte et plein d'enthousiasme à Hollywood, et je me mis à écrire un script. Cela me prit deux ans⁶²⁵.

Le film s'inscrit dans le contexte non-interventionniste de la politique américaine de 1940. Dans le même chapitre, Chaplin parle longuement de l'accueil froid qui est réservé au film lors de sa sortie aux États-Unis. Mais il raconte aussi la nécessité que certains voyaient dans cette œuvre :

Je n'avais pas terminé *Le Dictateur* que l'Angleterre déclara la guerre aux nazis [...]. Au début, ce fut l'inaction sur tous les fronts. « Les Allemands ne franchiront jamais la ligne Maginot », nous disions-nous. Puis brusquement l'holocauste commença : la percée à travers la Belgique, l'effondrement de la ligne Maginot, l'horrible tragédie de Dunkerque... et la France se trouva occupée. Les nouvelles étaient de plus en plus mauvaises. L'Angleterre se battait le dos au mur. Puis Hitler décida d'envahir la Russie ! C'était la preuve que son inévitable démence avait pris le dessus. Les États-Unis n'étaient pas encore rentrés en guerre, mais on se sentait grandement soulagé aussi bien en Angleterre qu'en Amérique. Notre bureau de New York m'envoyait maintenant un câble après l'autre : « Finissez vite votre film, tout le monde l'attend »⁶²⁶.

Pourtant, lorsqu'il écrit ces lignes en 1964, la Seconde Guerre mondiale est finie depuis déjà longtemps, et des comptes ont déjà été faits. On en sait bien plus, à propos d'Hitler comme du génocide des Juifs d'Europe que son régime a planifié. Et le cinéaste émet des regrets, autant sur le sujet que son traitement :

J'étais décidé à aller de l'avant, car il fallait rire de Hitler. Si j'avais connu les réelles horreurs des camps de concentration allemands, je n'aurais pas pu réaliser *Le Dictateur* ; je n'aurais pas pu tourner en dérision la folie homicide des nazis. Mais j'étais décidé à ridiculiser leur bla-bla mystique sur les races au sang pur⁶²⁷.

Et un des intérêts du film de Chaplin est sa portée historique et son ancrage dans la politique qui lui est contemporaine, comme le remarque Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire* :

Nul n'a osé constater que les cinéastes ont toujours soigneusement évité d'aborder les problèmes politiques de front. Ils les abordent de biais.

Qu'il s'agisse du fascisme, du nazisme, du communisme stalinien, leurs réussites les plus saisissantes procèdent toujours de la mise en scène d'une expérience particulière : d'un couple, d'une famille, etc. C'est par ce biais qu'ils nous font participer à une tragédie et ressentir ce que peut être la terreur. Mais ni dans la *Chronique des pauvres amants* de Lizzani, ni dans *Les Damnés* de Visconti, ni dans *Le Repentir* d'Abouladze, ils ne mettent en scène les principaux responsables.

Sans doute Charlie Chaplin, pour *Le Dictateur*, l'a-t-il fait et a-t-il utilisé la dérision. Mais le film a été réalisé en 1940, à une date où les crimes du nazisme n'avaient pas encore atteint leur démesure⁶²⁸.

En effet, la vision de Chaplin sur l'antisémitisme du III^e Reich (ce qu'est sa Tomania) date d'avant la « solution finale », après la guerre et la découverte de sa « démesure ». Son film

⁶²⁵ Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1964, pour la traduction française, p. 388.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 389-390.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 389.

⁶²⁸ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *Op. cit.*, p. 263.

reste éminemment politique, antihitlérien et terriblement d'actualité, même en 1945 lors de sa sortie en France. Il montre bien le traitement réservé aux Juifs et l'acharnement qu'ont subi les populations juives d'Allemagne puis d'Europe.

Le film commence en 1918, à la fin d'une Première Guerre mondiale. Soldat dans la guerre des tranchées, un petit homme maladroit originaire de Tomania (Charlie Chaplin) sauve un pilote d'avion (Reginald Gardiner) qui détient les plans qui pourraient changer le cours du conflit en faveur de leur pays. Mais l'avion s'écrase. Si les deux hommes survivent, le soldat tombe dans le coma et il est trop tard pour les papiers, car l'armistice et la défaite de la Tomania viennent d'être signées. Des années plus tard, le bonhomme se réveille amnésique dans un hôpital et il n'est au courant de rien de la politique qui règne dans son pays. Adenoid Hynkel (lui aussi interprété par Chaplin) a pris le pouvoir d'une main de fer et fait régner la terreur sur la Tomania. S'échappant de l'hospice, l'homme retourne chez lui et dans son salon de coiffure. Son quartier a terriblement changé : c'est un ghetto où sont parqués les Juifs, les principales cibles du régime. Il est accueilli par des miliciens du régime qui veulent le martyriser. Ne comprenant rien de sa situation, il est sauvé par Hannah (Paulette Goddard). Celle-ci est une jeune femme juive sans emploi qui vit grâce à la bonté de M. Jaeckel (Maurice Moscovitch), l'ancien voisin du barbier. Il met au courant le nouveau venu de la situation politique – les rackets, les sévices, les camps de concentration. De son côté, le dictateur fait montre de mégalomanie et d'extravagance, rêvant à toujours plus de pouvoir et de conquêtes. Pour cela, il lui faut de l'argent, et le seul apte à lui en prêter est justement un banquier juif. Il est décidé d'arrêter pour le moment les persécutions contre ses coreligionnaires. Au ghetto, tout redevient calme et tous se mettent à rêver que cela va durer. Le barbier et Hannah entament une relation amoureuse. Jusqu'au jour où Hynkel, se voyant refuser le prêt, décide de reprendre et redoubler sa haine envers « les enfants d'Israël ». Le commandant Schultz, l'ancien pilote de l'avion et désormais haut dignitaire du régime, est contre cette politique. Hynkel l'envoie alors en prison, de laquelle l'homme arrive à s'échapper avant de rejoindre son ami dans le ghetto. Ensemble, Schultz, Jaeckel, le barbier et quelques autres hommes fomentent un attentat pour mettre fin à la folie de Hynkel. Ils sont toutefois vite stoppés par les hommes de main du dictateur. Le barbier et Schultz sont envoyés en camp de concentration et Hannah et Jaeckel migrent en Osterlich. C'est peine perdue pour ces derniers. À peine sont-ils arrivés que le pays est envahi par les forces armées tomaniennes. Mais un heureux concours de circonstances fait que Hynkel est arrêté par ses propres hommes tandis que le barbier, évadé avec son ami et vêtu de l'habit militaire, est confondu avec le dictateur. Amené devant une foule qui l'acclame, il doit adresser

au monde entier les menaces qu'Hynkel lui réservait. Au lieu de cela, le barbier juif fait un appel à la paix, la fraternité et l'humanité.

S'il n'est pas historique, *Le Dictateur* propose une certaine vision de l'histoire. Dès son ouverture, après un facétieux « toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement fortuite », les cartons d'ouverture s'efforcent de contextualiser l'histoire : « Cette histoire se déroule entre deux guerres mondiales, un temps où la folie se déchaînait, la liberté piquait du nez et l'humanité était rudement secouée » (à 1 minute). Dans la mise en place de son histoire et de son cadre, tout est fait pour que le public comprenne de quoi il s'agit. La Tomanie n'est d'autre que l'Allemagne, la Bactérie : l'Italie, l'Österlich : l'Autriche. Hynkel, Garbitsch, Herring et Napoleoni sont respectivement Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Hermann Göring et Benito Mussolini. La « double croix » remplace la croix gammée, mais les saluts nazis sont les mêmes – ainsi que les fausses coupures de presse décalquant l'ascension d'Hitler au pouvoir (à 15 minutes, puis à 109 minutes). Dans tout le film, on voit un antisémitisme très semblable à celui du III^e Reich. Dès le générique du début, la distribution est donnée en fonction de l'appartenance de leur personnage : soit le « palace », c'est-à-dire les politiques et militaires nazis, soit le « ghetto », c'est-à-dire la population civile qui, dans le film, est quasiment exclusivement juive⁶²⁹. À 20 minutes, Hynkel éructe un charabia dans une langue inconnue⁶³⁰ qu'une interprète traduit par « son Excellence vient de faire allusion au Juifs » – avant que son bras droit lui reproche de pas avoir été « plus violent » à leur propos (à 25 minutes). Dans le ghetto, les civils sont stigmatisés et comme ça l'a été fait en Allemagne, on inscrit « *jew* » sur les devantures de leurs boutiques. Les miliciens les maltraitent, les frappent et les humilient (à 26 minutes). Constamment, les membres du palace fanfaronnent sur le sang aryen et rêvent de se débarrasser des Juifs et des opposants à coup de stigmatisations, d'arrestations et d'emprisonnements. Pour Garbitsch par exemple, il faut « une diversion » pour le peuple qui « travaille trop », en lançant « une attaque spectaculaire sur le ghetto » (à 42 minutes). Plus tard, c'est à de véritables rafles qu'on assiste, comme à 65 minutes où le barbier et ses voisins sont pourchassés et les boutiques brûlées.

Mais malgré l'antisémitisme explicite des personnages du palace, *Le Dictateur* reste un film typiquement chaplinesque, avec sa dimension sociale et – surtout – sa face burlesque. Contre toute l'horreur que Chaplin ne fait que suggérer, le cinéaste répond avec l'humour qui a

⁶²⁹ Seul le nom de Charlie Chaplin apparaît dans les deux génériques. D'abord sous le nom du dictateur Adenoid Hynkel, puis sous l'appellation du « barbier juif ». Ici, il n'est pas clairement dit que son personnage est Charlot, qu'il interprète depuis 1914. Par contre, le fait qu'il soit juif est donc explicitement dit.

⁶³⁰ Certains y voient une parodie de la langue allemande.

fait sa renommée et son succès. Son film reste par bien des aspects une comédie et se fait assez consensuelle et dénuée d'images véritablement violentes ou dérangeantes.

Le Dictateur propose une vision binaire, avec d'un côté les victimes civiles et de l'autre les persécuteurs. Au ghetto, on subit sans broncher. Même Hannah abdique : si elle ne peut s'empêcher de donner un coup de poêle sur la tête des miliciens qui passent par-là, elle est très vite remise à sa place et humiliée (à 26 minutes). Le barbier juif, malgré le fait qu'il partage l'insolence et la fougue de Charlot, ne distribue que très peu de coups de pied. Le burlesque qu'il hérite du Vagabond se résume surtout à des chorégraphies, des mimiques, des clins d'œil que le cinéaste semble adresser à son public lorsque le barbier est martyrisé par les militaires (à 34 minutes). On a souvent évoqué *Charlot soldat* (*Shoulder arms*, Charles Chaplin, 1918, USA) à propos de la scène d'ouverture du *Dictateur*. Pour les scènes avec les miliciens dans le ghetto, c'est à toutes ses comédies *slapstick* de ses débuts à la Keystone, la Essanay ou la Mutual⁶³¹ que Chaplin fait appel. À la différence qu'ici, les rôles sont inversés et ce sont les policiers qui donnent les coups aux Juifs du ghetto. Le seul personnage qui change de rôle et de camp au cours du film est le commandant Schultz. Il passe de haut dignitaire responsable des rafles juives à organisateur de l'attentat contre le pouvoir. Finalement, dans ce monde, il n'y a aucune des zones grises du monde réel – ni attentisme, ni collaboration. On subit ou on fait subir. La burlesque Tomania de Chaplin est une Allemagne sans peuple allemand pour soutenir la politique antisémite d'Hitler⁶³².

Cette vision manichéenne n'est pas pour déplaire. Le film n'accuse personne, à part les dirigeants nazis et fascistes, très loin des spectateurs et spectatrices du film. Son humour sert à atténuer ce qu'il dénonce. En 1945 en France, beaucoup d'articles de presse font part de la drôlerie du film. Ici, on relève « l'ironie féroce » stigmatisant le personnage d'Hitler⁶³³. Là on remarque « l'enthousiasme » et « l'hilarité » que provoque Chaplin⁶³⁴. Ailleurs, on apprécie « le rire » que déclenche *Le Dictateur*, « le même rire triste et profond que Molière⁶³⁵ ». Toutefois, d'autres perçoivent cet humour différemment : on parle d'une « outrance comique »

⁶³¹ Les premiers studios et sociétés de production pour lesquels Chaplin travaillât : la Keystone en 1914, pour laquelle il créa le personnage de Charlot ; la Essanay en 1915 et 1916 ; et la Mutual en 1916 et 1917. Dans la majorité des courts métrages qu'il réalise et interprète pour ces trois studios, Chaplin opte pour un humour à l'époque très à la mode, le *slapstick*, caractérisé par une violence drôle et exagérée. Il fait des « *cops* », cette figure récurrente du cinéma burlesque, une de ses cibles privilégiées. Ce n'est que plus tard, quand il signera à la First National en 1918, que Chaplin délaissera ce style pour un cinéma plus social et mélodramatique.

⁶³² Même si quelques plans montrent des foules de civils acclamant le dictateur lors de ses discours publics. Mais dans les rôles parlants du film, il n'y a bien que des persécutés et des persécuteurs.

⁶³³ *Cinéma*, numéro 810, 13 février 1950.

⁶³⁴ Jean Romeis, *Concorde*, 1^{er} mai 1945.

⁶³⁵ René Jeanne, *France au combat*, 12 avril 1945.

qui peut malgré tout « [altérer] par instant le vrai dessein » du film⁶³⁶. Pour certains, le ton choisi par le cinéaste dessert le sujet qu'il traite. C'est le cas du critique Gilbert Badia dans son article mitigé pour *La Marseillaise*. Lui trouve le film « sérieux » et « même tragique » – malgré certains aspects d'une « drôlerie irrésistible ». Toutefois, le journaliste semble le regretter à demi-mots :

Peut-être certains spectateurs seront-ils déroutés par ce film. Ils attendaient une farce et Charlot leur apporte un message. Il est symptomatique que Chaplin se tourne si résolument vers les problèmes de notre temps et souligne avec tant de netteté la portée politique du cinéma⁶³⁷.

C'est ce « message » qui semble le plus déranger dans la presse de l'époque, généralement assez emballée par *Le Dictateur*. Se pencher sur l'humour de Chaplin et le ton de son film tant attendu est assez facile, mais comme le journaliste de *La Marseillaise* la plupart évite de se montrer trop explicite sur « les problèmes de notre temps » que montre le film. Beaucoup d'articles oublient de mentionner l'antisémitisme de Hynkel ou de mentionner que ses victimes sont explicitement des Juifs. C'est le cas pour *Cinémonde*, *La Bataille* ou *Le Populaire*. D'autres, comme *France au combat*, *Témoignage Chrétien*⁶³⁸ ou *Les Étoiles*⁶³⁹ mentionnent l'appartenance religieuse des victimes, mais au détour d'un paragraphe, sans insister. Dans *Concorde*, leur judéité est même effacée. Aucune mention des Juifs n'y est faite, mais on parle des « milliers d'autres hommes » mis « en esclavage par un seul⁶⁴⁰ ». Le seul journal à prendre en compte la judéité des victimes est *Gavroche* dans un article signé Jean Sollies. Le critique reproche au film l'absence d'« unité de ton » et de « mesure » du film, et pour lui « les brutalités nazies, les larmes, les révoltes d'Hannah font plus pour notre religion que cette emphase à relents électoraux⁶⁴¹ ». Le journaliste va même plus loin, reconsidérant le célèbre personnage créé par Chaplin :

Le personnage de Charlot, s'il appartient à l'humanité, s'insère aussi dans le folklore juif. Regardez-le, sortant de l'ombre, seul, atrocement seul, qui s'aventure, dans un monde figé, vers des destins inconcevables. Jamais le mythe de la solitude et de l'errance n'aura pareillement été vécu. Un être en marge. Rebelle aux conventions, il n'a pour les narguer que sa badine⁶⁴².

Mais cette critique est une exception. À défaut d'y voir le véritable sujet du film, les autres journalistes se contentent de célébrer ce qui a rendu Charlot célèbre : l'humour. L'aura de Chaplin l'emporte sur la cause de son film, et les quelques reproches qu'on peut lire sur le

⁶³⁶ Bernard Zimmer, *La Bataille*, 26 avril 1945.

⁶³⁷ Gilbert Badia, *La Marseillaise*, 12 avril 1945.

⁶³⁸ G. Damas, *Témoignage chrétien*, 6 août 1945.

⁶³⁹ Luc Estang, *Les Étoiles*, 17 juillet 1945.

⁶⁴⁰ *Concorde*, *Op. cit.*

⁶⁴¹ Jean Sollies, *Gavroche*, 12 février 1945.

⁶⁴² *Ibid.*

film concernent les gags qu'on trouve moins percutants que ceux des *Temps modernes* ou de *Charlot soldat*. Il va sans dire que les critiques cinéphiles ne sont pas les seuls à attendre impatiemment le retour de Charlot au cinéma, et l'énorme succès du *Dictateur* en 1945 auprès du public français n'est sans doute pas dû à son sujet, mais à son interprète⁶⁴³.

Le Mur invisible

À propos du *Dictateur* comme pour les autres films, le mot d'ordre semble être de taire la judéité des victimes et par la même le traitement spécifique qui leur a été réservé pendant la guerre. Des historiens comme Sylvie Lindeperg⁶⁴⁴, Henry Rousso⁶⁴⁵, Shlomo Sand⁶⁴⁶ ou Keith Lowe⁶⁴⁷ se font l'écho de ce silence qui entoure le retour des Juifs dans l'immédiat après-guerre. Pour Rousso par exemple, « il faudra attendre 1954 pour voir instaurer une journée de la Déportation, et près de trente ans pour que se réveille la mémoire des juifs rescapés du génocide⁶⁴⁸ ». Lowe relève lui que la fin de la guerre ne signe pas la fin de l'antisémitisme en Europe. D'après lui, en Hollande, en Italie ou en France, les survivants juifs étaient considérés à leur retour comme des prisonniers politiques, « indépendamment du fait qu'ils soient juifs, travailleurs forcés ou prisonniers de guerre⁶⁴⁹ ». Plus loin, il raconte :

Nombre des affronts [que les Juifs] essayaient découlaient d'une totale ignorance : au contraire de l'Europe de l'Est, où l'Holocauste avait eu lieu sous les yeux des habitants, à l'Ouest beaucoup de gens n'avaient aucune idée de ce qui leur était arrivé après leur déportation. Avant la diffusion des films sur les camps de concentration, les récits sur ce meurtre de masse industrialisé étaient souvent écartés comme autant d'exagérations ; pourtant, même après la vision de ces films dans les salles de cinéma, une totale incompréhension subsista quant à leur signification véritable pour ceux qui avaient survécu.

Autre aspect encore plus important que l'ignorance des populations : la sensation de gêne que de tels récits provoquaient inévitablement. [...] En France aussi, selon Alexandre Kohn, un

⁶⁴³ Notons aussi, à titre informatif, que certains articles voient dans le film une occasion de laisser sortir une haine antiallemand, qui n'est pas isolée dans la presse de l'immédiat après-guerre. Par exemple, l'article de *Concorde* se termine ainsi : « on parle de la rééducation politique de l'Allemagne. Eh bien, ce chef d'œuvre peut servir de texte : le jour où des Allemands, sans arrière-pensées, sans aucune influence extérieure, dans l'obscurité d'une salle, rira, c'est-à-dire comprendra le ridicule et l'infamie du *Dictateur*, c'est qu'ils seront guéris. Mais ce jour est sans doute encore loin/ Il faut veiller à la bonne conservation des copies ». Ailleurs, dans *La Bataille*, le journaliste écrit : « c'est un effet dramatique, généreux, émouvant, comique, mais faux, dans la mesure où il flatte ce peuple incurablement obéissant, passif, orgueilleux dans la victoire et lâche dans la défaite : l'Allemagne, car c'est bien de l'Allemagne qu'il est question ; de l'Italie aussi ».

⁶⁴⁴ Voir Sylvie Lindeperg, « *Nuit et brouillard* », le film dans l'histoire, *Op. cit.*

⁶⁴⁵ Voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, *Op. cit.*

⁶⁴⁶ Voir Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, *Op. cit.*

⁶⁴⁷ Voir Keith Lowe, *L'Europe barbare*, *Op. cit.*

⁶⁴⁸ Henry Rousso, *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁴⁹ Keith Lowe, *Op. cit.*, p. 225.

survivant d'Auschwitz, « c'était l'indifférence générale », et on invitait instamment les juifs à tirer un trait sur leurs épreuves.⁶⁵⁰

Tout cela concorde d'abord avec le peu de films qui traitent de ce sujet entre 1945 et 1950 et leur insuccès auprès du public français. Ces récits et ces histoires n'intéressent pas. Pire, on ne veut pas en entendre parler. Concernant le cinéma, Shlomo Sand fait le même constat que Keith Lowe dans son *XX^e siècle à l'écran* :

Alors qu'en Europe de l'Est la représentation cinématographique de la politique souligne le génocide perpétré par les nazis, la fraternité résistante par-delà les nations et les religions, et rend hommage, non sans raison, à la part prise par l'URSS dans la défaite du nazisme ; dans le monde occidental, en revanche, la Guerre froide interrompt presque totalement la création de films sur l'horreur nazie. Pendant près d'une décennie (des *Anges marqués* de Fred Zinnemann en 1948 au *Journal d'Anne Frank* en 1959⁶⁵¹), aucun film consacré directement aux persécutions et aux camps de concentration ou d'extermination n'est produit à Hollywood et dans les autres studios occidentaux. Le nazisme et ses millions de victimes disparaissent des écrans occidentaux ; ou plutôt les seules victimes de l'Allemagne nazie qui continuent d'y apparaître sont les soldats américains, les officiers britanniques et les résistants français.⁶⁵²

Le Dictateur de Chaplin est donc bien une exception. Parmi les autres films sur les victimes de l'antisémitisme, aucun ne va sortir du lot. Le film polonais *La vérité n'a pas de frontière* ou l'américain *La Bataille des sables* frôlent le million d'entrées⁶⁵³, mais restent néanmoins de relatifs échecs au moment où ils sortent⁶⁵⁴. L'exemple le plus significatif à propos du silence qui entoure les victimes juives et l'antisémitisme est le film qui, justement, fait de ce mutisme son sujet principal : *Le Mur invisible* d'Elia Kazan, réalisé en 1947, qui sort en France le 24 septembre 1948.

Nouvellement embauché au sein de la rédaction du *Smith's Weekly* à New-York, Philip Schuyler Green (Gregory Peck), un veuf père d'un jeune garçon, doit écrire un article sur l'antisémitisme qui perdure même aux États-Unis après-guerre. C'est Kathy Lacey (Dorothy McGuire), la nièce de son patron, qui lui a soufflé l'idée de l'article. D'abord hésitant, il accepte la mission après une discussion avec son fils et sa mère – la grand-mère paternelle de l'enfant, qui vit avec eux depuis le décès de Mme Green. Mais Philip n'arrive pas à trouver un axe

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 226-227

⁶⁵¹ *Le Journal d'Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, Georges Stevens, 1959, USA), d'après le livre éponyme, publié pour la première fois en 1947 dans sa langue originale, en 1950 en français et en 1952 en anglais. Notons que le réalisateur Georges Stevens fut engagé durant la Seconde Guerre mondiale dans les services cinématographiques de l'armée américaine. On lui doit des images du Débarquement de juin 1944 et – surtout – celles de la libération du camp de concentration de Dachau en avril 1945.

⁶⁵² Shlomo Sand, *Op. cit.*, p. 301-302.

⁶⁵³ Ils cumulent respectivement 985.000 et 998.000 entrées en France.

⁶⁵⁴ *La vérité n'a pas de frontières* sort en mars 1949, juste après *Manon* (3,4 millions) ou *Le Bal des pompiers* (2,5) et avant *La Scandaleuse de Berlin* (1,6), *Le Silence de la mer* (1,3) et *La Bataille du feu* (1,3) qui paraissent en avril de la même année. *La Bataille des sables* sort lui en février 1950, soit au même moment que *Bastogne* (1,5), *Le Grand Rendez-vous* (1,9) et surtout *Le Grand Cirque* (3,0).

pertinent pour son investigation, car « tout a été dit » sur le sujet (à 13 minutes). En se rappelant des moqueries qu'endurait plus jeune son ami d'enfance Dave Goldman (John Garfield), Philip a une illumination : se faire passer pour un Juif, lui que personne ne connaît encore dans la grande ville de New-York, pour pouvoir témoigner de l'antisémitisme à la première personne. Sa mère et son patron trouvent l'idée formidable. Kathy, avec qui il commence une relation amoureuse, se montre moins enthousiaste, effrayée par les on-dit. Dès le début de son investigation, Philip – qui se fait maintenant appeler Greenberg – remarque l'antisémitisme de tout un chacun. Le cardiologue qui s'occupe de sa mère, son concierge, le directeur des ressources humaines du journal, des clients dans un bistro, etc. Même Mlle Wales, sa secrétaire attitrée, qui est pourtant une immigrée juive, tient des propos que Philip trouve outrageant, sur les « bons » et les « mauvais » Juifs (à 48 minutes). Pire, son fils Tommy est pris à partie par des enfants de son âge qui l'insultent et l'humilient, du fait de sa soi-disant religion. Excepté son patron, sa propre mère et sa collègue Anne qui ignore sa double identité (Celeste Holm), Philip se rend compte que tout le monde perpétue les préjugés sur les Juifs. Quand il cherche du réconfort auprès de son ami Dave tout juste démobilisé, il est déçu. Même pour le soldat juif, le « point de vue choc » de Philip est « fou » (à 65 minutes). C'est son couple avec Kathy qui en pâtit le plus. Les deux amants ne cessent de se disputer. Elle le trouve trop extrême dans ses convictions, tandis que Philip lui reproche de « suivre ces règles idiotes », ces « accords tacites entre gentlemen⁶⁵⁵ » et de ne s'offusquer ni combattre ces préjugés (à 85 minutes). Le couple explose quand, en pleine dispute, Kathy essaye maladroitement de réconforter Tommy, lui signalant qu'il n'est « pas plus Juif » qu'elle, et les deux amants rompent brutalement. Désormais seul, meurtri de sa rupture, bloqué dans sa rédaction et se sentant coupable du malheur de son fils, Philip déprime. C'est Dave qui va le sortir de sa torpeur, lui signalant qu'il « sait tout maintenant » qu'on l'a « atteint par [son] enfant » (à 94 minutes). Il finit son article et tout le monde comprend qu'il n'était pas réellement Juif. L'article est un gros succès et sa collègue Anne lui déclare sa flamme. Mais c'est sans compter avec Kathy qui ne s'est pas remise de sa rupture. Après une entrevue avec Dave – encore lui – elle réalise ses erreurs. Chez les Green, alors que la grand-mère lit fièrement à voix haute l'article de son fils, Dave débarque et fait comprendre à Philip que Kathy l'aime encore, a compris ses torts et l'attend. Philip traverse la ville pour la rejoindre chez elle. Sur le pas de sa porte, ils s'enlacent et s'embrassent.

Sur le papier, *Le Mur invisible* a beaucoup d'atouts – pas autant que *Le Dictateur*, mais assez pour lui assurer un succès conséquent. Gregory Peck n'est certes pas Charlie Chaplin,

⁶⁵⁵ En anglais : « *gentleman's agreement* », qui est aussi le titre original du film.

mais il reste un jeune premier prometteur, que le public français vient de découvrir dans *La Maison du docteur Edwardes*, aux côtés d'Ingrid Bergman. Le personnage qu'il incarne est construit de telle manière que le public puisse plus que facilement s'identifier à lui. Peck est un homme blanc, jeune (il est âgé de 31 ans à l'époque du tournage), de belle allure : le jeune premier idéal. Son personnage est irréprochable et intègre, animé par son combat juste. Il est un père attentif et un fils aimant, doublé d'un amant attentionné et d'un collègue enjoué. La quasi-totalité des scènes du film sont centrées sur lui⁶⁵⁶, de sorte qu'on ne perde aucune étape de son développement psychologique. Et, contrairement au barbier du *Dictateur* ou aux personnages des autres films sur l'antisémitisme, Philip Green n'est pas juif. *Le Mur invisible* se démarque de ces autres productions justement par le fait qu'il n'est pas un film « sur les Juifs » – ces « pauvres, pauvres Juifs » comme le fait cyniquement remarquer Dave Goldman à 64 minutes. C'est un film sur l'antisémitisme, et il est porté par un personnage non-pratiquant, issu d'une famille catholique⁶⁵⁷. *Le Mur invisible* jouit à sa sortie d'une aura positive. Si son réalisateur Elia Kazan n'est pas encore aussi connu en France qu'il deviendra par la suite⁶⁵⁸, il reste néanmoins un cinéaste important aux États-Unis, où *Le Lys de Brooklyn* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945, USA) et *Le Mur invisible* ont eu beaucoup de succès. Ce dernier est même le grand gagnant de la cérémonie des Oscars 1948, avec 8 nominations et 3 prix remportés – Meilleur Film, Meilleur Réalisateur et Meilleure Actrice dans un second rôle féminin pour Celeste Holm (Anne, la collègue amoureuse)⁶⁵⁹. L'année précédente, *Les Plus belles années de notre vie* de William Wyler avait été le grand gagnant des Oscars, et on se rappelle le succès qui lui a été réservé en France. Pourtant, *Le Mur invisible* est un cuisant échec en salles en

⁶⁵⁶ Le personnage de Philip est de toutes les scènes du film, excepté une unique : celle de l'entrevue entre Kathy et Dave, de 1 heure 44 minutes à 1 heure 49.

⁶⁵⁷ On ne saura jamais si Philip Green a une religion. Quand il explique à son fils ce que sont les religions, il décrit pareillement le catholicisme, le protestantisme et la religion juive, sans indiquer à Tommy à quel culte ils appartiennent. Mais sa mère dit « prier », au début du film, pour « donner [un tel] goût aux œufs ». Plus tard, lorsqu'il révèle le pot aux roses à sa secrétaire, il dit être la preuve qu'il n'y a pas de différences entre les Juifs et les Chrétiens, puisqu'il est le même que la veille quand Mlle Wales pensait encore que Philip était juif. Mais on ne le verra jamais ni pratiquer, ni parler explicitement de son appartenance religieuse, même dans l'intimité avec les gens qui partagent son secret.

⁶⁵⁸ C'est à lui qu'on devra, dans les années 1950, *Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*, 1951, USA), *Sur les quais* (*On the Waterfront*, 1954, USA) ou encore *La Fureur de vivre* (*East of Eden*, 1955, USA).

⁶⁵⁹ Notons qu'à la même cérémonie des Oscars, le film de Kazan est en concurrence avec *Feux croisés* (*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947, USA) et ses cinq nominations. S'il est considéré ici comme un film sur les militaires hors du front, il aborde néanmoins le sujet de l'antisémitisme, en racontant l'enquête sur le meurtre d'un Juif par des militaires américains. En France, le film de Dmytryk aura à peine plus de succès que *Le Mur invisible* (600.000 entrées) lors de sa sortie le 15 octobre 1947.

France (moins de 500.000 entrées) et il est quasiment invisible dans la presse et dans les courriers des lecteurs⁶⁶⁰.

À une période où l'on préfère ne pas voir le sort des Juifs et le traitement qui leur a été réservé pendant le conflit, faire un film sur un tel sujet en centrant l'histoire sur un personnage non-Juif a une dimension accusatrice. Le film de Kazan tient les mêmes propos que son personnage principal. Ce que découvre Philip Green lors de son investigation, le film nous le fait aussi découvrir : l'antisémitisme n'est pas mort avec la chute de l'Allemagne nazie. *Le Mur invisible* se montre très explicite et est ponctué par de nombreuses scènes de dialogues sur le sujet : on y parle d'une « conspiration du silence » (à 34 minutes) et Philip se trouve constamment confronté à des personnages pleins de « préjugés ordinaires », bien qu'ils « n'épousent ni ne financent la cause raciste » (à 15 minutes). Le film montre que l'antisémitisme existe chez beaucoup de gens, bien plus qu'on ne voudrait le penser. C'est Mme Green, en encourageant son fils à rédiger son article, qui résume le mieux le problème dans l'introduction du film (à 13 minutes) :

Philip – Mais ce sujet est voué à l'échec. Tout a été dit, que dire de plus ?

Mme Green – Je ne sais pas. Ça n'a peut-être pas été bien dit. Sinon, tu n'aurais pas eu besoin de l'expliquer à Tommy. Ce serait bien de n'avoir plus besoin de l'expliquer aux enfants. Ils sont si bons à la base.

Par la suite, le film se montre extrêmement clair sur l'antisémitisme de personnages « lambda ». À 90 minutes, lors de la dispute avec Kathy qui entraînera leur rupture, Philip exprime clairement sa découverte d'un antisémitisme généralisé :

Kathy – Tu me crois antisémite ?

Philip – Non.

Kathy – Si. Tu le penses secrètement depuis longtemps.

Philip – Non. Je vois des gens bien qui ne le sont pas, qui le déplore, qui clament leur innocence, mais qui l'encourage. Ils ne battraient jamais un Juif. Pour eux, l'antisémitisme est loin, dans les quartiers populaires. C'est la grande découverte que j'ai faite. Les bons, les gens bien.

C'est un sentiment que Philip partage avec sa collègue Anne, qui exprime le même sentiment – tout en tachant de discréditer Kathy, sa concurrente sur le plan sentimental (à 102 minutes) :

Anne – Je ne supporte pas les hypocrites. C'est ce que j'ai dit : les hypocrites. [...] Elle a peur ? Les Kathy ont peur d'être rejetées par les « gens bien ». Elles protestent en claquant la langue. C'est à toi et à tonton John [l'oncle de Kathy et patron de Phil] de crier et de combattre. Elles, combattre ? Ho, non ! Kathy, Harry, tous les autres. Ils grondent Bilblo [un homme politique

⁶⁶⁰ N'ont pu être trouvés que deux articles parus dans *Cinéma* (numéro 738, 21 septembre 1948 et numéro 739, 28 septembre 1948) et deux autres dans *L'Écran Français* (numéro 167, 7 septembre 1948 et numéro 170, 28 septembre 1948).

ouvertement antisémite jamais montré] deux fois par an en croyant avoir sauvé la démocratie. Ils n'ont pas le cran de passer aux actes. Une petite guerre sur un petit front. D'accord, ça ne résout pas tout, mais il faut bien commencer. En agissant. Pas avec des pamphlets, ni même avec tes articles. Avec les gens, les riches, les pauvres, les grands et les petits. Et il faut agir vite. Mais pas Kathy. Non, elle ne pourra jamais. Elle ne te mérite pas, Phil.

Le principal problème avec *Le Mur invisible* est qu'il opte pour un axe accusateur. Ici, contrairement aux autres films, les antisémites ne sont pas les ennemis de la liberté, les hauts dignitaires nazis ou fascistes, ou même quelques rares collaborateurs délateurs. Non, dans *Le Mur invisible*, l'antisémitisme est partout, chez beaucoup plus de monde qu'on aimerait le constater. Plus encore, dans son cheminement narratif, l'antisémitisme et son combat mettent à mal la relation amoureuse qui traverse tout le film, entre Philip et Kathy. La structure de leur histoire d'amour reste très conventionnelle, en épousant les quatre phases du schéma classique : la rencontre, le début de l'histoire d'amour, la rupture et enfin la réconciliation. Mais ici, et tout particulièrement lors de la rupture, le motif est grave, puisque c'est l'antisémitisme supposé de la femme qui met fin à la relation amoureuse. On est loin des traditionnelles péripéties sentimentales de la plupart des productions hollywoodiennes. À 92 minutes, Kathy explose à son tour :

Kathy – Épargne-moi tes leçons de tolérance, j'en ai assez [...]. Tu as changé depuis que je t'ai rencontré. Je sais pourquoi ton idée [d'article] ne me plaisait pas. Tu tentes l'impossible. On est ce qu'on est le temps d'une vie. On n'est pas forcément content de naître chrétien et pas juif. Mais moi, je le suis. Voilà, c'est dit. Ce serait affreux. Je suis contente de ne pas l'être. Tu ne l'as jamais compris. Tu ne pourras jamais comprendre que c'est un fait. C'est comme d'être content d'être beau et non moche, riche et non pauvre, jeune et non vieux, en bonne santé et non malade. Ça, tu ne l'as jamais compris. C'est une question de fait, pas de supériorité. Et toi, tu en as fait quelque chose d'horrible. Une connivence, une complicité que je déteste autant que toi [...]. Je te déteste pour tout ça.

En se défendant d'être antisémite, Kathy exprime ouvertement ce que tout le film accuse de son point de vue à elle. Même si elle reconnaît après ses erreurs (à 105 minutes : « j'en ai voulu à Phil qui voulait que je réagisse, au lieu d'en vouloir à ceux qui encouragent [ces préjugés] »), il semble qu'elle le fasse presque trop tard – c'est-à-dire après qu'Anne révèle ses sentiments et des convictions semblables à celles de Philip. Lorsque ce dernier accourt dans les dernières minutes du film auprès de Kathy et que tout est pardonné, on ne peut s'empêcher aujourd'hui de ressentir un certain désappointement. Mais Kathy illustre surtout une position empathique. Si elle est « sauvée » lors de ce final, c'est justement pour atténuer les accusations et les complaisances que le film dénonce.

Certes, Kathy n'est pas l'antisémite que l'on s' imagine, mais elle fait néanmoins partie de ceux qu'Elia Kazan et son personnage dénoncent. En donnant à l'antisémitisme plusieurs

formes, *Le Mur invisible* accuse d'abord tout le monde (y compris les « gens bien ») pour finalement pardonner à la grande majorité d'entre eux. Comme si ces formes plus obscures mais plus répandues n'étaient pas si graves. En faisant de son film un objet de propagande, le film se trompe. Comme Kathy face à Philip, il apparaît tout de même à l'époque comme trop moralisateur – en plus d'être gênant et d'aborder un sujet tabou⁶⁶¹. Il n'y a que de rares articles disponibles à son sujet à l'époque de sa sortie en France, mais d'une certaine manière, leur petit nombre illustre bien la gêne face au sujet abordé. Le meilleur exemple restant le traitement qu'en fait *Cinéma*. Dans son numéro 738 datant du 21 septembre 1948 (la semaine de la sortie du film), le journaliste enthousiaste écrit à propos du film :

Si la propagande peut être quelques fois utilisée dans des buts nocifs, elle peut aussi servir à d'utiles démonstrations. Quand *Le Mur invisible* fut présenté en Amérique, il est incontestable que ce film produisit un choc sur le public peu habitué à voir traiter avec franchise certains sujets plus ou moins « tabous ». Mais le public avait compris que cette propagande était mise au service d'une très grande cause et qu'il s'agissait de donner avec *Le Mur invisible* un nouveau sens au cinéma. Et les réactions des spectateurs américains montrent bien qu'ils ont compris qu'une œuvre semblable était utile et nécessaire⁶⁶².

On y reconnaît les qualités du film et de son sujet, traité avec « franchise » malgré le « tabou », pour « une très grande cause ». Mais le plus surprenant, c'est que dans toute la double page de l'article, l'auteur⁶⁶³ n'indique jamais sur quoi porte cette œuvre « utile » et « nécessaire ». Jamais dans les lignes de son papier, il n'aborde frontalement l'antisémitisme, les préjugés contre les Juifs et encore moins le génocide. Il n'y a aucune mention de tout cela dans son article. Il faudra attendre la semaine suivante, avec le numéro 739 du 28 septembre 1948 pour que le sujet soit explicitement abordé dans un autre article :

Le Mur invisible, un sujet grand. Énorme. Faire un film sur le thème de l'antisémitisme c'est faire preuve d'une témérité dangereuse, mais fructueuse [...]. De plus, le sujet est d'actualité. Des souvenirs atroces du dernier conflit au problème de la Palestine, le problème s'étend et s'accroît jour après jour⁶⁶⁴.

De là, on peut tirer deux conclusions : il y a bien après la Libération un « mur invisible » qui entoure la question des Juifs comme victimes de la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, quand il en est question malgré tout à cause de l'actualité, le sujet reste trop brûlant et problématique. Le film de Kazan et sa réception en France en est une des preuves.

⁶⁶¹ D'autant plus en France et en Europe, touchées par l'antisémitisme hitlérien contrairement aux États-Unis.

⁶⁶² *Cinéma*, numéro 738, « Le Mur invisible ne séparera pas Gregory Peck & Dorothy McGuire », 21 septembre 1948, p. 10-11.

⁶⁶³ Non mentionné.

⁶⁶⁴ MM, *Cinéma*, numéro 739, 28 septembre 1948.

Silences et on-dit

Traiter de l'antisémitisme n'est pas la même chose qu'aborder le génocide des Juifs d'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. *Le Mur invisible* est aussi singulier du fait qu'il ne fait jamais mention du génocide. Son scénario semble écrit sans prendre en compte cet événement. Face au film, on peut même se poser la question de l'époque à laquelle il est censé se dérouler. Dave Goldman est un soldat démobilisé qui a combattu « loin » du continent américain. À un moment, on devine que Philip a peut-être été G.I., mais sans jamais en être sûr. Mais l'indice le plus flagrant se trouve à 51 minutes, quand un collègue du *Smith's Weekly* dit avoir combattu à Guam dans le Pacifique⁶⁶⁵. Cependant, ce manque au sujet du génocide des Juifs d'Europe décrédibilise tout le potentiel historique du récit malgré le fait que le film puisse ailleurs parfaitement coller avec l'après-guerre que vivent ses contemporains.

Quoiqu'il en soit, que les films abordent les victimes juives de la guerre ou les victimes de l'antisémitisme en général, le constat reste le même. Que les personnages soient des hommes, des femmes, des vieux, des jeunes, et concitoyens ou des étrangers, aucun film de ces films ne marche auprès du public français – et *Le Dictateur* doit réüssite à la popularité de Charlie Chaplin. La réception de ces films sur les victimes juives entre en résonnance avec le climat social de l'époque face à ce problème. Sur le sujet, c'est Keith Lowe qui est le plus éclairant, même si Sylvie Lindeperg ou Henry Rousso abordent eux aussi largement le sujet⁶⁶⁶ :

Il faut se rappeler que les Européens ordinaires avaient aussi terriblement souffert, en particulier la dernière année du conflit – mais ils puisaient au moins un certain réconfort dans l'idée qu'ils avaient surmonté cette période. Après la Libération, la totalité du continent se mit à échafauder ses mythes de l'unité dans l'adversité [...]. Mais la présence des Juifs suffisait à tourner de tels mythes en dérision ; non seulement ils avaient énormément souffert, plus que quiconque, mais aucun de ces autres groupes humains ne leur était venu en aide : l'idée confortable que les Européens auraient été « tous impliqués ensemble » était manifestement fausse.

C'est ici peut-être la clef d'explication de l'ignorance si courante du difficile retour des Juifs au lendemain de la guerre [...] dans toute l'Europe occidentale. Alors que les récits de résistance fournissaient aux gens l'occasion de se donner bonne conscience, et l'assurance qu'ils avaient aussi su générer en leur sein leur contingent de héros, les histoires des Juifs avaient l'effet opposé : elles agissaient comme un rappel des manquements antérieurs à tous les niveaux de la société. Leur présence même suffisait à engendrer le malaise [...]. Il était dès lors bien plus facile de simplement faire comme si le sort qui leur avait été réservé était en réalité le même que celui de tout le monde. Loin d'être les bienvenus, ils étaient ignorés, relégués, réduits au silence⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ Dans la chronologie de la Seconde Guerre mondiale, il y a deux batailles de Guam (une île situé dans la mer des Philippines) : la première en décembre 1941, avec l'invasion par les Japonais de ce territoire américain trois jours après l'attaque de Pearl Harbor ; la seconde en juillet et août 1944 avec sa reconquête par les Américains.

⁶⁶⁶ Mais leurs études portent sur des périodes plus larges, tandis que Lowe se consacre exclusivement à l'immédiat après-guerre.

⁶⁶⁷ Keith Lowe, *Op.cit.*, p. 227.

Cet accueil froid aux films qui traitent ce sujet n'est pas sans rappeler celui qui est réservé à la majorité des films sur les déportés et les prisonniers de retour. Avec l'antisémitisme toujours latent que suggère un film comme *Le Mur invisible*, c'est le même effet culpabilisant que produisent sur le public tous ces films. Passé *Le Dictateur*, c'est à dire Charlot et Chaplin, la chorégraphie d'Hynkel et son globe, les joutes verbales entre ce dernier et son concurrent fasciste Napoleoni ou la séance chez le coiffeur au rythme d'une danse hongroise de Brahms, le sujet effraie. Au cinéma, il y a d'autres sujets que le public préfère voir traiter pour ressouder la société après le traumatisme de la guerre.

6. Les enfants comme victimes

La dernière catégorie de victimes de la Seconde Guerre mondiale recensées pour cette étude est celle des enfants. Sa spécificité est différente de celle des prisonniers et des déportés, des prisonniers de retour ou encore des Juifs. Ces films portant sur les enfants sont très minoritaires, mais, comme pour les prisonniers ou les Juifs, ils ont des caractéristiques particulières qui les distinguent du reste de la population. Ces films montrent les enfants ou les adolescents – quels que soient leur sexe, leur origine, leur religion, leur statut social – comme des victimes directes ou indirectes de la Seconde Guerre mondiale.

Comme souvent lorsqu'il s'agit des enfants au cinéma, ils sont montrés comme innocents. Ils vont vivre et subir la Seconde Guerre mondiale sans y prendre part. Mais ils en sont victimes de toutes les façons possibles. D'abord, ils sont victimes des combats. Comme tous les autres, combattants ou non-combattants, ces enfants vont endurer les actions armées – que ce soit à cause d'une balle perdue ou d'un bombardement. S'ils y survivent, ils peuvent souffrir de la perte de leurs proches. Un père mort au combat, une mère décédée, des parents disparus : dans de nombreux cas, la guerre fait de ces enfants des victimes par ricochet, en les isolant et les rendant orphelins. Ensuite, ils peuvent être victimes des conséquences indirectes de la guerre. Eux aussi ont à supporter l'occupation de l'ennemi et toutes les restrictions que cela implique. Comme les adultes, ils doivent s'y soumettre mais souvent leur statut les rend doublement victimes : victimes de l'occupation et victimes de leur propre entourage qui tente de survivre, souvent à leurs dépens. Par exemple : lors des déplacements de personnes, comme en France durant la Débâcle de l'été 1940, un enfant souffre souvent plus qu'un adulte, du fait de sa faiblesse physique et sociale. Ailleurs, comme dans l'organisation d'un marché noir dans les pays occupés, ils seront aussi victimes des adultes qui profitent d'eux. Enfin, ces enfants souffrent souvent durement de l'après-guerre. Parce que plus faibles et influençables, ils sont les victimes privilégiées des séquelles autant physiques et psychologiques. Parce qu'ils ont souvent grandi et muri durant les dures années de la guerre, le retour à une soi-disant normalité à la Libération est souvent bien plus compliqué pour eux que pour la plupart des adultes. Au final, ces films qui font des enfants les principales victimes du conflit ont quasiment tous le même propos : ils accusent ceux qui font la guerre ou qui y participent d'être les responsables de la perte de l'innocence des enfants.

9 films abordent ce sujet des enfants victimes de la guerre. La plupart ont un enfant comme personnage principal et tête d’affiche. D’autres, comme *L’ange qu’on m’a donné* (Jean Choux, 1945, FR), *Les J3* (Roger Richebé, 1945, FR) ou *L’Orphelin* (*White Cradle Inn*, Harold French, 1947, RU) ont un adulte comme protagoniste principal, mais la question des enfants victimes est centrale et ils sont dans la majorité des séquences – à la différence d’autres films, comme *Les Anges marqués* ou *La Maison de mon père*, où les thématiques des militaires hors du front ou de l’antisémitisme sont plus importantes. Ces films, bien que relativement rares, sortent régulièrement sur la période, avec un pic en 1946 et un creux en 1948. Pourtant, si l’on se penche plutôt sur leur date de production, le sujet semble intéresser de moins en moins au fur et à mesure que les années passent. Alors que la guerre n’est pas encore finie, deux d’entre eux sont déjà mis en chantier – *Marie-Louise* dès 1943 en Suisse et *Il était une petite fille* (*Jila-byla devotchka*, Vladimir Soukhobokov et Viktor Eisymont, 1944, URSS) en 1944 en Union Soviétique. Les six suivants sont réalisés entre 1945 et 1947 ; *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948, It), bien que sa date de production soit 1948, est tourné essentiellement en 1947. Plus aucun tournage n’est lancé après 1948. Et si deux films sortent en 1949 et un en 1950, le sujet des enfants victimes de la guerre sera totalement absent des écrans en 1951.

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur Enf	0	1	3	2	0	2	1	9
Pourcentage sur la production de Enf	0%	11%	34%	22%	0%	22%	11%	100%

Ces films ont une autre particularité. C’est le seul cas où il n’y a aucune production étasunienne⁶⁶⁸. Exit alors tout le pendant asiatique et pacifique de la Seconde Guerre mondiale : l’intégralité des films sur les enfants se déroulent sur le continent européen et dans l’Union soviétique. Sur les 9 films, deux sont issus des studios russes : *Il était une petite fille* et *Vania l’orphelin* (*Syn Polka*, Vassili Pronine, 1946). Ils mettent tous les deux en scène des enfants russes dans des régions de l’Union. Les 7 autres films sont des productions d’Europe centrale ou de l’Ouest, avec deux films français, un film britannique, un film suisse, un film hongrois⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Des films américains sont présents dans 9 des 10 autres sous-corpus de films. Cependant, il faut remarquer que sur les 155 films en provenance des États-Unis, il n’y avait qu’un unique film sur les prisonniers de retour, 3 films sur les victimes de l’antisémitisme et 4 films sur les prisonniers et déportés. Plus que le sujet des enfants victimes, c’est bien plus celui des non-combattants qui n’intéresse que peu la production hollywoodienne (avec seulement 33 films, c’est-à-dire 21 % de cette production).

⁶⁶⁹ Il s’agit de *Quelque part en Europe* (*Valahol Európában*, Geza Radvanyi, 1947), seul et unique film hongrois de la totalité des 302 films sur la Seconde Guerre mondiale de cette étude.

et enfin deux films italiens. Cependant, *Allemagne année zéro*, bien qu'étant majoritairement une production italienne, a aussi eu accès à des fonds allemands (Sadfi) et même français (UGC). Aussi, le film est entièrement tourné à Berlin, en langue allemande et avec des acteurs non-professionnels allemands.

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	2 films	soit 22% des Enf	5,5% des 38 films FR sur la 2GM
US	0 film	soit 0% des Enf	0% des 155 films US sur la 2GM
RU	1 film	soit 12% des Enf	2,5% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	2 films	soit 22% des Enf	9% des 41 films URSS sur la 2GM
It	2 films	soit 22% des Enf	8% des 25 films It sur la 2GM
Autres	2 films	soit 22% des Enf	9,5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM

Dans ces films, on a donc des personnages d'enfants européens – au sens large du terme – autour desquels gravitent les intrigues. Quand on regarde les distributions, on remarque cependant que malgré une relative parité, avec 60 % de têtes d'affiche masculines pour 40 % de têtes d'affiche féminines, l'asymétrie de genre est bien plus marquée au sujet des enfants eux-mêmes. Sur les 9 films, il est question à 7 occasions de jeunes garçons ou d'adolescents. Seuls *Marie-Louise* et *Il était une petite fille* s'intéressent aux cas des filles. Dans le premier, on suit une pré-adolescente de Rouen qui, suite au bombardement de sa ville, est placée en séjour en Suisse. Dans le second, on s'intéresse au cas de deux très jeunes habitantes de Leningrad, survivant au siège de la ville et à la mort ou à l'éloignement de leur mère respective. Ailleurs, il est question d'un garçon abandonné lors de la Débâcle (*L'Ange qu'on m'a donné*) ; d'adolescents amoureux de leur institutrice (*Les J3*) ; de garçons orphelins adoptés, soit par des militaires russes (*Vania l'orphelin*), soit par un couple suisse (*L'Orphelin*) ; ou encore de gamins des rues comme dans *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946, It) ou *Allemagne année zéro*. Parmi eux, seul *Quelque part en Europe*, bien que son personnage principal soit un adolescent, consacre une part importante de son récit à des filles – notamment grâce au personnage d'Eva (Suzy Banky), une adolescente déguisée en garçon et meurtrière du soldat nazi qui l'a violée.

Enfants violés, blessés, orphelins, abandonnés, à la rue : les films sur les enfants victimes sont la plupart du temps des drames sombres ou pessimistes. Quels que soient leur sexe, leur nationalité, leur origine, leur statut social, quels que soient le front de guerre sur lequel ils survivent, la période durant laquelle se déroule leur histoire, pendant ou après la guerre : la vie de ces enfants est toujours tragique. Dans *Vania l'orphelin*, le jeune enfant – trouvé dans un trou d'obus – reste avec les militaires sur le front et prend même part aux

combats. Ainsi, ce film soviétique, bien que focalisé sur un non-combattant, n'en reste pas moins un film de guerre, d'autant plus horrible qu'un enfant y prend part⁶⁷⁰. Les seules exceptions concernant le genre cinématographique viennent des productions françaises. Bien que la guerre ne soit pas de tout repos pour les adolescents des *J3* ou le petit garçon de *L'Ange qu'on m'a donné* – les premiers devant jouer le jeu du marché noir tandis que le petit Poum passe toute la guerre loin de ses parents disparus – les deux films optent toutefois pour un ton plus léger : celui de la comédie pour *Les J3* et celui du mélodrame pour *L'Ange qu'on m'a donné*.

Pourtant, cette relative légèreté n'est pas un obstacle, puisque *Les J3* comme *L'Ange qu'on m'a donné* sont des succès au box-office, avec respectivement 2,3 et 3,3 millions d'entrées en France. Ces deux productions font partie des 80 % de la production française à fédérer un large public tout en étant les deux films les plus populaires traitant des enfants victimes. Pourtant, *Sciuscià* de l'Italien Vittorio de Sica, qui fait 2,5 millions d'entrées, est un film d'une noirceur et d'un pessimisme extrême, malgré la poésie visuelle du film. C'est aussi le cas pour *Marie-Louise* ou *Quelque part en Europe*, deux autres succès sur le sujet, avec 2,4 et 1,6 millions d'entrées⁶⁷¹, qui ne sont pas non plus des films légers.

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	1	4	9
Pourcentage	0%	33%	11%	11%	45%	100%

Les films sur les enfants victimes de la Seconde Guerre mondiale se situent donc dans la moyenne des succès sur les écrans français, par rapport aux autres films sur des victimes. Ils ne fédèrent certes pas autant que beaucoup de films sur la Résistance ou sur les civils occupés, mais semblent néanmoins plus populaires que la plupart des films sur les militaires hors du front, les espions ou les victimes de l'antisémitisme. Ces films ont aussi une autre particularité : une relative absence de stars ou de vedettes, sans que cela soit un frein à leur succès. *Marie-Louise*, *Sciuscià* ou *Quelque part en Europe* cumulent leurs millions d'entrées sans le moindre acteur ou la moindre actrice connu.e.s du public français, et la seule présence d'enfants parlant suisse-allemand, italien ou même hongrois⁶⁷². Dans les autres films, il n'y a que quelques

⁶⁷⁰ D'après *La Saison cinématographique 1945/1947* : « le jeune Youra Jankine [l'interprète de Vania] aurait, paraît-il, été lui-même le véritable héros des aventures qu'il revit ici à l'écran. » Gilles Colpart, *La Saison cinématographique 1945/1947*, op. cit., p. 213.

⁶⁷¹ Rappelons que *Marie-Louise*, réalisé par le cinéaste suisse Léopold Lindtberg – aussi réalisateur de *La Dernière Chance* (voir III – 3. Les prisonniers et les déportés), sort le 22 février 1945. Ce qui fait de lui le premier gros succès sur la Seconde Guerre mondiale sur les écrans français à la Libération.

⁶⁷² À la sortie de leur film, ni Josiane Hegg (*Marie-Louise*), ni Franco Interlenghi ou Rinaldo Smordoni (*Sciuscià*), ni Miklos Gabor (*Quelque part en Europe*) ne sont des visages connus du public. C'est leur première participation

visages d'adultes populaires. On peut apprécier Simone Renant ou Jean Chevrier dans *L'Ange qu'on m'a donné*, Giselle Pascal ou Saturnin Fabre dans *Les J3* ou encore Madeleine Carroll dans *L'Orphelin*. C'est assez peu par rapport à d'autres corpus proposant un plus large panel de profils populaires.

L'Ange qu'on m'a donné

Parmi les succès français, *L'Ange qu'on m'a donné* est le plus important mais aussi le plus intrigant et le plus intéressant à analyser. Avec ses 3,3 millions d'entrées après sa sortie en février 1946, le film de Jean Choux⁶⁷³ est le 18^{ème} plus gros succès pour un film sur la Seconde Guerre mondiale (sur un total de 302 films), et le 9^{ème} plus gros succès français (sur 38 films). Il est dans le Top 20 de l'année 1946, dominée par le succès de *Pinocchio* de Walt Disney (Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, 1940, USA) – ainsi que 7 autres films portant sur la Seconde Guerre mondiale : *Mission Spéciale*, *Le Père tranquille*, *L'Odyssée du docteur Wassell*, *La Bataille du rail*, *Madame Miniver*, *Jéricho* et *Un ami viendra ce soir*. Ce bon accueil général des films sur la Seconde Guerre mondiale a sans doute favorisé le succès de *L'Ange qu'on m'a donné*⁶⁷⁴ en plus de ses vedettes populaires que sont Simone Renant et Jean Chevrier. Mais *L'Ange qu'on m'a donné* reste particulier parce que contrairement à d'autres films sur les enfants victimes de la Seconde Guerre mondiale, il n'est pas véritablement centré sur l'enfant, son récit tournant bien plus autour de Claire, sa mère adoptive. Aussi, le film aborde, parfois frontalement, des sujets et des thématiques qui, dans d'autres films notamment français, n'ont aucun succès – voire déplaisent fortement.

France, le 17 juin 1940. Sur les murs d'une grosse bâtisse se projettent les ombres des personnes fuyant des explosions qu'on entend au loin. À l'intérieur du bâtiment, Claire Girard (Simone Renant) et sa gouvernante Nane (Mady Berry) ont coupé la radio. Cette même nuit, un homme à cheval apporte un étrange colis à Claire : un enfant âgé de 2 ans qu'il a trouvé dans la forêt. Sans hésiter, Claire et Nane l'adoptent. Les jours passent, l'Occupation se met en place, et Claire s'attache à ce petit garçon dont elle ignore tout jusqu'au prénom. Pour elle, il

à une œuvre cinématographique. Par la suite, seuls Miklos Gabor et Franco Interlenghi auront une carrière d'acteur. Le premier restera surtout cantonné à des rôles dans des films de son pays d'origine. Franco Interlenghi participera à des films qui s'exporteront bien plus facilement, prenant notamment part à des co-productions franco-italiennes à succès.

⁶⁷³ Le film est une production française, comme la plupart des films de son réalisateur suisse, Jean Choux. *L'Ange qu'on m'a donné* est sa dernière réalisation, puisqu'il mourut au moment de la sortie du film, le 6 mars 1946.

⁶⁷⁴ En 1946, on recense 221 nouveaux films parus sur les écrans français, pour près de 370.000.000 d'entrées. Parmi eux, 36 films sont des productions abordant la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire plus ou moins 16 %.

s'appellera Poum. Tout vient à manquer : il n'y a plus de semoule, plus de sucre, le beurre est hors de prix. La jeune femme garde pourtant le sourire : Poum est sa seule préoccupation, et il se porte bien jusqu'à ce qu'il attrape une pneumonie, échappant de peu à la mort. Claire est restée à son chevet jusqu'à sa guérison, allant jusqu'à refuser de suivre son fiancé Jean (Michel Marsay) qui veut partir traverser la « ligne » et partir à Paris. Le temps passe, et la guerre aussi. En août 1945, Poum a bien grandi. L'enfant, sa mère adoptive et la gouvernante semblent avoir survécu sans encombre à l'Occupation. À l'autre bout du département, un homme nommé François Lemaesquier (Jean Chevrier) revient d'Angleterre. Ses recherches l'ont mené jusqu'ici. En 1940, alors qu'il était engagé dans l'armée française, il a perdu dans ces bois la trace de sa femme et de son jeune fils de 2 ans. Une annonce est faite à la radio. Claire l'entend, mais refuse d'abord de se signaler. Après avoir passé 5 ans à s'occuper de lui, elle considère Poum comme son propre fils. Toutefois, la raison lui revient et elle laisse le jeune garçon à la Croix-Rouge pour qu'il puisse retrouver son véritable père. Elle ne se remet pas de cette séparation. Elle se fait alors engager comme nourrice par la famille de Poum qui s'avère être une « terreur » avec son entourage : son père, sa grand-mère la Comtesse de Cébrat (Gabrielle Dorziat) et leur personnel de maison. Claire et le petit garçon se mettent d'accord pour garder leur secret, et elle s'intègre dans cette étrange famille à tel point que le père de l'enfant tombe amoureux d'elle. Mais Poum et François sont les seuls à apprécier Claire. C'est loin d'être le cas de la Comtesse et de Monsieur Jules (Jean Wall), son intendant, qui vont tout faire pour la congédier. Un jour, le médecin de famille convoque Claire. Parce qu'elle est la plus sérieuse dans cette maison, il a besoin de son aide. On vient de retrouver une femme amnésique et il y a de fortes chances qu'il s'agisse de Mme Lemaesquier, l'épouse disparue de François et mère de Poum. Sans doute possible, Claire reconnaît la femme, dont le portrait se trouve partout chez la Comtesse. La pauvre femme amnésique, si elle n'a pas oublié son mari, n'a plus aucun souvenir de son enfant. Claire organise son retour à l'insu de François et sa mère. Alors qu'à son retour de l'hôpital le père de Poum s'apprête à lui demander sa main, elle fait mime de n'être aucunement touchée et démissionne pour soi-disant aller retrouver son ex-fiancé. Elle refuse même de dire au revoir à l'enfant qu'elle semblait tant aimer. François saisit le double jeu. La jeune femme démasquée lui annonce alors qu'elle a retrouvé la trace de son épouse disparue, et que son retour est organisé pour le soir même. Claire estime que cela doit se dérouler sans qu'elle soit présente, pour le bien du père, de la mère et surtout du petit Poum. Après ses adieux à Poum, Claire s'apprête à retourner chez elle quand la Comtesse, réalisant qu'elle s'est trompée sur son compte, remercie enfin chaleureusement la jeune femme de tout

le bien qu'elle a fait à sa famille. Pour la grand-mère, Claire est une incarnation de l'ange qui a toujours veillé sur sa famille depuis des générations.

Dans *L'Ange qu'on m'a donné*, on suit donc les aventures de Poum, de son vrai nom Pierre Lemaesquier, entre ses 2 et ses 7 ans⁶⁷⁵, à travers le personnage de Claire, sa mère adoptive. L'enfant est sans conteste une victime de la Seconde Guerre mondiale. Dès le début du film, en juin 1940, il est sur les routes de France en pleine débâcle avec sa mère, tandis que son père, mobilisé dans l'armée, ne vit plus auprès de lui. Puis, il est égaré (on ne sait comment) par sa mère et il ne doit la vie qu'à l'intervention de cet homme qui le trouve par hasard dans la forêt. Ensuite, on le confie à Claire, cette jeune femme issue d'un milieu aisé, qui a le temps et l'argent pour s'occuper de cet enfant à la santé fragile. Malgré le fait qu'ils semblent vivre assez bien la longue période de l'Occupation, Poum et sa mère adoptive doivent aussi faire face, à la Libération, à une relative hostilité venant de certains voisins. Poum n'est pas accepté par tous les enfants de son âge et au village tout le monde sait bien qu'il est un « enfant trouvé », malgré les efforts de Claire et Nane pour le protéger. Enfin, c'est aussi une situation douloureuse pour cet enfant de 7 ans que d'être séparée de celle qui l'a élevé pendant ses premières années, pour retourner auprès d'un père et d'une grand-mère puis d'une mère dont il n'a pas aucun souvenir. Malgré le ton souvent léger du film, la séparation dramatique d'un enfant de ses parents est au centre du film de Jean Choux, et la principale accusée est la guerre. S'il n'est pas l'acteur principal du film et sa tête d'affiche, le petit Poum reste toutefois son principal centre d'intérêt scénaristique et la principale victime du film.

Pour autant, ce récit centré sur l'enfant est aussi un prétexte pour montrer tous ceux qui gravitent autour de lui durant ces années de guerre et d'après-guerre⁶⁷⁶. Claire, sa mère adoptive, est d'abord montrée comme une civile essayant tant bien que mal de vivre sous l'Occupation. Lorsque le pays est libéré, à 22 minutes du début, elle doit aussi faire face à certaines difficultés que la Libération peut entraîner – les rations sont toujours limitées et Claire est toujours sans emploi⁶⁷⁷. On découvre au même moment le personnage de François

⁶⁷⁵ Au générique du film et sur internet, on ne trouve qu'un seul nom pour le rôle du petit Poum : celui d'Albert Glado. Pourtant, Glado n'est que l'interprète du « grand » Poum de 1945, lorsqu'il est âgé de 7 ou 8 ans. En revanche, sur Wikipédia – encyclopédie libre où tout un chacun peut ajouter ou modifier les informations – on trouve une annotation derrière le nom de Simone Renant : « bonjour, je m'appelle Jean-Paul Vitu. Je suis le petit Poum (4 ans) dans la première partie du film. J'ai 76 ans et je regrette que mon nom de soit pas au générique. Pourquoi ? » (dernière consultation le 4 mars 2019).

⁶⁷⁶ À tel point même que, sur l'affiche du film, le visage d'aucun des deux enfants comédiens n'apparaît – ni aucun des deux noms. On n'y voit seulement le visage de la Comtesse (Gabrielle Doziat), de François Lemaesquier (Jean Chevrier), de Nane (Mady Berry) et de Claire Girard (Simone Renant).

⁶⁷⁷ Notons cependant que le personnage de Claire Girard semble issu d'un milieu aisé : elle vit seule dans une grande demeure avec sa gouvernante, est toujours bien habillée – du moins bien mieux que ses voisins – et son

Lemaresquier, ancien officier libéré de ses obligations, « embarqué à Dunkerque », membre de l'escadrille Normandie, « blessé en août 1944 » lors des combats⁶⁷⁸. Enfin, c'est une métaphore de déportée qu'on peut deviner à travers le personnage de Mme Lemaresquier, « arrivée d'Allemagne dans un des derniers convoi » (à 75 minutes). Contrairement à beaucoup d'autres victimes de la Seconde Guerre mondiale qu'on peut voir à cette époque au cinéma, elle souffre de séquelles psychologiques (son amnésie). Pourtant, le manque d'importance de son personnage dans le film montre bien le peu de cas qu'on fait des déportés en 1945.

En dehors de ces personnages – civile occupée puis libre, militaire hors du front, déportée de retour – *L'Ange qu'on m'a donné* donne aussi à voir une certaine image de l'Occupation et de la Libération. C'est là que le film de Jean Choux, malgré tout très consensuel et politiquement peu engagé, se démarque le plus des autres films sur le sujet, particulièrement au sein de la production française.

L'Occupation ne concerne que les 22 premières minutes du film, jusqu'à ce qu'une ellipse nous fasse passer d'août 1940 à août 1945. Comme dit plus haut, Claire, sa gouvernante et Poum ne semblent pas réellement avoir souffert. Il n'y a certes « plus de semoule, plus de sucre » (à 8 minutes), mais cela ne semble affoler que Nane, prédisposée entre autres à la cuisine. Si la gouvernante (personnage comique) voit cela comme « un massacre » et « la fin de tout », Claire garde le sourire car elle a trouvé un nouveau jouet pour Poum qu'elle gâte depuis qu'elle l'a recueilli. Claire garde malgré tout « espoir » en la « victoire », même à l'automne 1940. Et durant ces 22 minutes, on ne voit rien de l'Occupation : aucune réelle restriction, aucun changement dans le rythme ou le mode de vie de l'entourage de Claire. Aucun uniforme allemand, aucun soldat de l'ombre et pas un seul voisin suspicieux ou collaborateur. Durant ces années noires, il n'y aura que deux véritables drames dans la vie de Claire : la maladie de Poum, qui guérit pourtant en 9 jours – c'est-à-dire plus vite que le médecin ne l'avait prédit ; et sa rupture avec Jean, son fiancé mobilisé depuis le début de l'année 1939. Mais cela aussi, Claire s'en remet bien, puisqu'elle n'hésite pas à rappeler son ex-fiancé resté son ami à la fin du film pour quitter les Lemaresquier. Au cours de ces 22 minutes, la caméra de Jean

fiancé la considère comme étant aussi « belle » que « riche ». Lors de sa première entrevue avec la Comtesse, elle admet être la fille du « docteur Girard » (à 44 minutes). Ce statut social permet de montrer assez peu les affres de l'Occupation.

⁶⁷⁸ La Bataille de Dunkerque a lieu juste avant l'armistice de juin 1940, entre le 21 mai et le 4 juin 1940. L'escadrille Normandie, de son véritable nom Normandie-Niemen, est une unité de combat de l'armée de l'air française créée en 1942 sur ses bases en Angleterre. Le deuxième nom de Niemen vient du fleuve du même nom en U.R.S.S. où l'escadrille opérait en 1944. On considère que les membres de Normandie-Niemen sont les premiers militaires français à entrer en Allemagne, à la fin de l'année 1944. Si François Lemaresquier dit avoir été blessé en août 1944, il dû l'être au cours de cette campagne russe.

Choux et l'action du film ne sortent jamais de l'enceinte de la maison de Claire, résumant l'Occupation aux ombres projetées des exilés sur la maison et à un manque de sucre qui angoisse la cuisinière. Et tout cela est dû à Poum, comme le dit Claire une des rares fois où elle perd le sourire durant cette partie du film : « Qu'est-ce que nous ferions sans lui ? Qu'est-ce que je ferais sans toi ? Je serais là, inutile, les mains vides, à me ronger d'angoisse en pensant à Jean » (à 9 minutes).

Cette vision bon enfant et très édulcorée de l'Occupation est contrebalancée dès qu'on retrouve Claire et Poum à la Libération. À 26 minutes – après qu'on ait fait la connaissance de François Lemaesquier à la Croix-Rouge – on retrouve Poum, désormais âgé de 7 ans. L'enfant, visiblement en très bonne santé, a de nombreux amis au village avec qui il joue. Et ces gamins et ces gaminettes jouent « à la Libération » dans un champ du village. Sur une pancarte à l'orthographe enfantine, on lit « Bien des trêtes. Daipot central des confiscasson » (sic). Poum est un des plus âgés du groupe, aussi c'est lui qui mène le jeu, dans le rôle d'un juge. Il est entouré d'un copain qui joue son adjoint. Deux autres garçons, déguisés en gendarmes, entraînent une petite fille à la barre des accusé.e.s :

Gamine – C'est toujours moi qu'on fusille ! Je veux être juge !

Poum – Silence ! Le tribunal vous accuse d'avoir embrassé l'officier boche qui habitait chez votre papa.

Gamine – C'est pas moi ! C'est lui qui m'a embrassé...

Copain adjoint – T'avais qu'à pas t'laisser faire !

Poum – Silence ! [à la gamine] Et d'avoir accepté une tablette de chocolat.

Gamine – C'est pas vrai !

Copain adjoint – Menteuse ! Même qu'il était au lait.

Poum – Comment le sais-tu ?

Copain adjoint – Elle m'en a donné un bout.

Copain gendarme – Alors toi aussi t'es un traître !

Copain adjoint – Ha, non ! Pardon ! Moi j'étais agent double !

Poum – Silence ! Ou je fais évacuer le pré ! La parole est au jury.

Le jury est composé de quatre petites filles, et leur jugement est unanime et sans appel. La première enfant mime des ciseaux avec ses doigts quand ses trois copines acquiescent avec le sourire.

Poum – Une mèche ?

Juriste – Oui, une mèche.

Poum – Exécutez la sentence.

Alors que le gamin gendarme s'apprête à couper une mèche de cheveux à la gamine, cette dernière s'écrit « pas mes poux, pas mes poux » et Poum et les filles du jury lui accorde finalement de garder toute sa chevelure. Quand Poum appelle le « suivant », un jeune garçon

se lève et s'en va en courant, lui criant que « le suivant te dit merde ». Cette séquence est peut-être la plus marquante du film malgré le fait qu'elle n'ajoute strictement rien à l'intrigue. On est en droit de se demander quel en est l'intérêt narratif, surtout qu'en guise de présentation du « grand » Poum, elle le montre relativement peu sympathique malgré sa clémence finale⁶⁷⁹. Ce qui est vraiment perturbant dans cette séquence est qu'elle montre un aspect de la Libération qu'on n'a jamais vu ailleurs. Plus que de jouer à la Libération, Poum et ses amis jouent à l'épuration, mimant les « procès » expéditifs qui ont lieu au moment de la libération des villes et des villages. Les accusé.e.s peuvent être des femmes (la gamine) ou des hommes (le suivant), mais on les voit jugés par des autorités puissantes (Poum est l'aîné) et sans moyen de se défendre (aucun gamin ne joue les avocats). On peut rire de la défense du copain adjoint, son excuse d'« agent double » résonnant comme un pied de nez à ces résistants de la dernière heure ou autres « pères tranquilles » qui n'étaient pas pour la plupart des Edouard Martin. Par contre, voir une gamine – c'est-à-dire une femme – jugée pour avoir été embrassée par un soldat allemand qui logeait chez ses parents est plus troublant. Le baiser donné à cette enfant évoque évidemment la « collaboration horizontale » dont ont été accusées des femmes. La sentence, la mèche de cheveux à couper, est sans équivoque une allusion aux femmes tondues. Le film de Jean Choux, tourné en 1945 et sorti en 1946, prend à travers cette séquence une dimension terriblement d'actualité. Même dans *Manon* de Clouzot (1948), plus explicite sur le sujet, on ne voyait pas les « procès » et on n'apercevait que succinctement le « cérémonial⁶⁸⁰ » de la tondue forcée de parcourir les rues. Mais Jean Choux le fait à travers le miroir déformant des jeux d'enfants, qui amusent plus que ne terrifient, et le ton léger de sa comédie désamorce la dimension politique de l'épisode.

Cela fait beaucoup pour un même film : un enfant pas si victime, une Occupation légère, une Libération qui se résume à des jeux d'enfants. Mais *L'Ange qu'on m'a donné* est indéniablement un énorme succès. Aujourd'hui tombé dans l'oubli, le film a aussi à l'époque peu d'échos dans la presse. Quelques publicités sur sa programmation dans *Cinémonde*⁶⁸¹, un film raconté dans *Le Film Complet*⁶⁸², une critique dans *L'Écran français*⁶⁸³, c'est à peu près tout ce qui reste aujourd'hui accessible. C'est bien peu par rapport à d'autres films qui ont

⁶⁷⁹ Couplé au fait que Poum se montrera comme un enfant tyrannique et turbulent dès qu'il retrouve son véritable père (à partir de 43 minutes), le film ne dresse pas un portrait trop empathique de l'enfant victime. Mais il s'agit évidemment là d'un des ressorts comiques de son personnage.

⁶⁸⁰ Alain Brossat, *Les tondues, un carnaval moche*, *Op. cit.*

⁶⁸¹ *Cinémonde*, numéro 613 (30 avril 1946) ou des années plus tard, dans le numéro 784 (« Mon film d'amour », 15 août 1949, p. 18).

⁶⁸² *Le Film complet*, numéro 16, 1^{er} avril 1946, p. 1-8.

⁶⁸³ *L'Écran français*, numéro 36, 6 mars 1946, p. 10.

autant de succès que lui, avec une présence vraisemblablement bien plus importante dans la presse. Mais à l'époque, au début de l'année 1946, la mode n'est pas encore à ces films sur les civils libres ou occupés – *Jéricho*, le premier succès sur cette thématique, sort plus ou moins au même moment. Une telle vision de l'Occupation et de la Libération ne souffre pas encore des comparaisons avec ces prochains succès consensuels à venir. À juste titre, Noël Burch et Geneviève Sellier – parmi les rares auteurs à aborder le film – le considèrent comme « un film de transition », qui s'inscrit parfaitement bien dans l'époque où il sort sur les écrans français. Soit, un « mélodrame féminin », genre populaire s'il en est sous l'Occupation, qui s'avère être autant « un ultime avatar du mélo pétainiste » qu'« un appel encore courtois mais ferme à la générosité des femmes pour qu'elles reprennent sans faire d'histoires leur place dominée d'avant-guerre⁶⁸⁴ ». Soit, un film extrêmement complaisant qui ne peut véritablement déplaire.

Sciuscià

Derrière les deux films français à succès que sont *L'Ange qu'on m'a donné* et *Les J3*, on trouve *Sciuscià* qui cumule plus de 2,5 millions d'entrées en France après sa sortie le 27 février 1947. Ce succès important du film de De Sica peut au premier abord paraître étonnant, car contrairement aux autres succès français, il est d'un pessimisme affligeant. Lorsqu'il sort, les films sur les enfants victimes de la Seconde Guerre mondiale ne sont pas encore empreints de cette noirceur et avant février 1947, cette thématique reste légère. *L'Ange qu'on m'a donné* et *Les J3* sont des avant tout des comédies, et *Marie-Louise*, malgré sa dimension dramatique, est un film relativement léger et avec une fin heureuse⁶⁸⁵. Même le film soviétique *Il était une petite fille* – bien qu'il n'ait aucun succès dans les salles françaises – se clôt sur la victoire et la Libération de Leningrad. *Sciuscià* détonne parce qu'il manque cruellement d'optimisme et qu'il semble amener les films sur les enfants victimes vers quelque chose d'inévitablement plus tragique. Sans aucune tête d'affiche, il fait de ses gamins des rues italiens le visage de ces enfants qu'on peut croiser dans la plupart des villes d'Europe à la Libération. Dans ce contexte d'après-guerre, il paraît alors bien plus réaliste que *L'Ange qu'on m'a donné*. Malgré tout cela, *Sciuscià* est un des films les plus populaires sur les enfants victimes et le 3^{ème} plus gros succès

⁶⁸⁴ Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 253.

⁶⁸⁵ Dans *La Saison cinématographique 1945/1947*, Gilles Colpart le décrit comme étant un « film de "bonne" propagande destiné à sensibiliser le public suisse au bien-fondé et à la nécessité de recueillir des enfants français victimes de la guerre » (p. 131).

italien sur la Seconde Guerre mondiale⁶⁸⁶. Mais il faut contextualiser le film : dès sa sortie, il est perçu comme un film néoréaliste italien, mouvement cinématographique qui émerge après-guerre⁶⁸⁷. C'est un cinéma qui donne régulièrement aux figures d'enfants une grande importance, notamment chez Rossellini, figure de proue du mouvement. On en aperçoit dans *Rome, ville ouverte* (l'enfant de Pina, témoin de sa mort et de celle de Don Pietro), dans *Paisà* (le gamin du segment napolitain) ou encore dans *Allemagne année zéro* (le jeune Edmund). Mais c'est aussi un thème cher à De Sica à l'après-guerre, avec le fils du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948, Italie) et les deux gamins des rues de *Sciuscià*, justement⁶⁸⁸. Les films néoréalistes italiens ont à l'époque pour la plupart un succès important en France. *Sciuscià*, en devenant un des principaux représentants de ce renouveau du cinéma italien et un de ses plus gros succès avec *Rome, ville ouverte*, entraîne avec lui spectateurs et spectatrices malgré son sujet et surtout la manière dont il le traite.

L'histoire se déroule à Rome, en 1945. Pasquale (Franco Interlenghi, 14 ans) et Guiseppe (Rinaldo Smordoni, 12 ans) sont les meilleurs amis du monde. Ils ont un rêve en commun : acheter le cheval Bersagliere. Pour ce faire, ils travaillent dans la rue en cirant les chaussures des militaires américains en garnison dans la capitale italienne⁶⁸⁹. Mais ils ne gagnent jamais assez et sont régulièrement victimes de racket ou de vol. Quand Attilio (non-crédité), le grand frère de Guiseppe, leur propose un marché avec la mafia locale, les deux enfants y voient surtout le moyen de se faire plus d'argent plus facilement. Pour eux, il s'agit juste de vendre des couvertures américaines à une femme. Mais sans le vouloir, ils se rendent complices d'un méfait bien plus grave que le marché noir, quand ils réalisent trop tard que c'est un moyen pour Attilio et son chef Panza (Gino Saltamerenda) pour racketter la vieille femme. Fuyant avec leur butin, ils s'offrent enfin leur cheval. Dénoncés par la femme, ils sont arrêtés par la police. Refusant de donner Attilio ou Panza, ils sont envoyés dans une prison pour mineurs. Les deux garçons sont enfermés dans des cellules différentes. Pasquale est avec quatre autres enfants assez bienveillants qui lui expliquent très vite le fonctionnement tacite de la

⁶⁸⁶ Derrière la comédie sur les militaires hors du front *Sept ans de malheur* et le drame sur les résistants *Rome, ville ouverte*.

⁶⁸⁷ Entre autre théorisé par la cinéphilie français, et tout particulièrement André Bazin.

⁶⁸⁸ D'autres de ses films sont centrés sur la question de l'enfance, sans pour autant l'inclure dans une thématique de guerre ou d'après-guerre. C'est par exemple le cas de *Les Enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*, 1944, Italie) ou *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, 1951, Italie).

⁶⁸⁹ Le terme « *sciuscià* » vient de là : pour alpaguer les militaires en faction, les enfants les somment de « *shoe-shine* », transformé en « *sciuscià* » avec l'accent italien. Par extension, « *sciuscià* » désigne les jeunes cireurs de chaussures des rues. D'abord napolitain, le terme est depuis rentré dans le dialecte italien. Tout le texte du film, tourné avec des acteurs non-professionnels, abandonne l'italien littéraire et opte plus pour l'argot, donnant une certaine crédibilité à son propos.

prison. Giuseppe se retrouve lui avec Archangeli (Bruno Ortensi), la tête brûlée de la prison, ainsi que trois adolescents à sa botte. Les deux amis apprennent durement la loi de la prison, avec ses surveillants violents, son directeur intransigeant, les conflits avec les autres détenus, la nourriture immangeable, etc. Un jour, on convoque Giuseppe et Pasquale pour tenter de les faire parler. Le directeur met en place un subterfuge, faisant croire à Pasquale qu'un des gardiens est en train de battre Giuseppe. Ne supportant plus les cris de douleur qu'il entend, Pasquale finit par craquer et donne les noms d'Attilio et Panza. En retrouvant Giuseppe en pleine forme, Pasquale comprend qu'il s'est fait avoir et qu'il est désormais une « balance », mais il se tait. Toutefois, Giuseppe l'apprend après une visite de sa mère qui lui reproche d'avoir mouchardé son grand frère. C'est la fin de leur amitié et les deux enfants en arrivent aux mains. Poussé par Archangeli qui voit en Pasquale un concurrent à sa toute puissance dans la prison, Giuseppe dénonce Pasquale et ses camarades de cellule, en l'accusant auprès des gardiens de garder caché une lime sous son matelas – alors qu'elle a été placée dessous sans que ses occupants n'en sachent rien. Néanmoins conscients qu'ils ont tous les deux fait des erreurs l'un envers l'autre, Pasquale et Giuseppe tentent de s'expliquer. Archangeli, voyant son emprise sur le jeune Giuseppe mis à mal par cette réconciliation, s'oppose et une bagarre éclate entre lui et Pasquale. Ce dernier, victorieux, est enfermé à l'isolement par les surveillants, désormais considéré comme un détenu violent. De son côté, Giuseppe se voit offrir par sa famille les services d'un avocat, en vue du procès qui a bientôt lieu. Malgré tout, Giuseppe écope d'un an d'emprisonnement et de 1000 liras d'amende tandis que Pasquale, plus âgé, est condamné à 2 ans et 6 mois d'emprisonnement et 2000 liras d'amende. Pasquale est abattu face à cette sentence, tandis que Giuseppe semble mieux la supporter. Et pour cause : il ne compte pas rester en prison. Il a mis au point avec Archangeli et les autres un plan pour s'évader. Pendant une projection dans le réfectoire de la prison, les cinq garçons s'échappent par l'infirmerie. Trois d'entre eux sont rapidement rattrapés, mais Giuseppe et Archangeli disparaissent dans la nuit. Leur évasion a mis la prison et ses occupants dans tous leurs états. Pendant un mouvement de foule, un jeune ami de Pasquale à la santé fragile est bousculé (Aniello Mele). L'infirmerie étant bloquée par les évadés, le pauvre Raffaele décède. Fou de rage, Pasquale propose ses services aux gardiens pour retrouver Giuseppe et Archangeli, affirmant qu'il sait très bien où son ancien ami se cache : le haras où se trouve Bersagliere, leur cheval tant aimé. Dehors, dès que les surveillants ont le dos tourné, Pasquale s'enfuit, armé d'une barre de fer. Il se retrouve nez à nez avec Giuseppe et Archangeli qui montent Bersagliere, alors qu'ils traversent un petit pont de pierre abîmé par la guerre. Pris de panique, Archangeli s'enfuit. Pasquale se met à battre son ancien ami, qui recule sous les coups, jusqu'au parapet dont une partie s'effondre sous le poids

de l'enfant. Giuseppe glisse et s'écrase, plusieurs mètres en dessous. Réalisant ce qui vient de se passer, Pasquale court vers le corps de son ami, explose en larmes et hurle son prénom. Et tandis que les adultes arrivent enfin, le cheval Bersagliere s'éloigne.

Une des premières particularités de *Sciusià* est sa description de l'après-guerre. Là où *L'Ange qu'on m'a donné* montrait une France libérée où il fait bon vivre passé 1944, le film de De Sica est bien plus pessimiste sur les séquelles de la Seconde Guerre mondiale. Tout le récit, au ton dramatique, se déroule après la Libération et il ne fait même quasiment aucune mention de la guerre – excepté lors de la séquence de la projection, à 68 minutes, où l'on montre aux enfants des bandes d'actualités sur la guerre qui prend fin dans le Pacifique. Le film montre des hommes, des femmes et des enfants miséreux, qui ne peuvent s'en sortir pour la plupart que grâce au marché noir, au racket et au vol. L'Italie décrite par De Sica n'a rien à voir avec la province française qu'on peut apprécier chez Jean Choux. C'est un pays où les enfants ne sont pas choyés comme l'est Poum : Giuseppe et Pasquale sont en guenilles, ont souvent faim, doivent subvenir aux besoins de leur famille quand ils en ont une – Pasquale est un orphelin qui dort dans une cage d'ascenseur – avant d'être jetés dans une prison. De Sica décrit une Italie en faillite qui a subi la guerre de multiples façons, même s'il ne fait aucune allusion au passé fasciste du pays. Dans les ruines de Rome, il montre un pays occupé par les forces alliées, où la mafia se montre plus puissante que la police et où les « statistiques » montrent que « depuis 1936, les délits ont augmenté de 60 % » (à 25 minutes). Comme le dit l'avocat de Giuseppe (à 63 minutes), l'Italie est un pays « en proie [à ses] passions » qui semble avoir abandonné ses « petits », réduits à devoir survivre malgré tout. Mais aussi un pays qui ne peut pas se permettre de juste « priver de dessert » les enfants hors-la-loi, tombés sous la coupe de mafieux comme Panza (toujours à 25 minutes).

À travers ces différents aspects, *Sciusià* raconte la fin de l'innocence de deux enfants, que la société d'après-guerre force à grandir trop vite et de la pire des façons. Si De Sica montre dès le début du film leur amitié extrêmement forte et leur rêve commun – si naïf et enfantin – de s'acheter un cheval, c'est pour mieux nous la montrer s'effriter face au monde des adultes. Il y a dans le film plusieurs portraits d'adultes, et même s'ils sont tous des personnages assez secondaires (contrairement à Archangeli ou Raffaele), ils participent presque tous à la déchéance de Pasquale et Giuseppe. Les parents de Pasquale sont morts et donc absents ; le père de Giuseppe est montré complètement passif et indifférent et sa mère, qui réclame de l'argent à son fils (dès la 4^{ème} minute du film), n'apparaît que pour lui reprocher d'avoir dénoncé son grand frère (à 45 minutes). Lequel frère est celui qui les présente à Panza, qui va leur mentir,

les rouler et les envoyer en prison⁶⁹⁰. La vieille voyante, même si c'est légitime, n'a aucun scrupule de faire peser toute la responsabilité du vol dont elle a été victime sur les deux seuls enfants. Une fois en prison, ce n'est pas mieux : que ce soit le directeur ou les différents gardiens, tous se montrent cruels et retors avec les enfants à leur charge. On les séquestre, on les bat, on les torture même. Surtout, on les monte les uns contre les autres. Sur la dizaine d'adultes qui se confrontent à Pasquale et Giuseppe, seuls deux font figure d'exception. Il y a d'abord, l'adjoint du directeur de la prison, qui passe son temps à rappeler qu'il ne s'agit que d'enfants et qui finit par démissionner après la mort du petit Raffaele. Puis, l'avocat de Giuseppe qui demande à faire sortir ces enfants de prison et à les rendre « à leur famille, à l'école, au travail » (à 63 minutes). Mais ces adultes sont aussi impuissants que leurs actes ou leurs belles paroles. Même en désaccord avec son supérieur, l'adjoint ne fait jamais rien pour les enfants et ne sait pas éviter la mort de Raffaele qu'il avait pourtant prédite. De son côté, l'avocat ne fait justement que des discours pour lesquels il est payé et n'arrive pas à leur épargner des peines de prison auxquelles ils sont condamnés.

À aucun moment, Pasquale et Giuseppe ne sont considérés pour ce qu'ils sont vraiment : des enfants. Jamais les adultes, pourtant censés être responsables d'eux, n'arrivent à éviter la chute morale et sociale aux deux jeunes garçons. Le film raconte comment Pasquale et Giuseppe sont pervertis par les adultes. Parce que confrontés au monde des adultes sans en avoir le choix et traités comme tels malgré leur âge, ils sont amenés à voler, à se battre et à se déchirer pour finalement s'entretuer. Giuseppe meurt et Pasquale finira ses jours en prison. La question que semble poser le film ne concerne pas sa culpabilité qui est indéniable. Mais elle concerne la responsabilité des adultes. Et pour De Sica, les enfants sont des victimes.

Allemagne année zéro

Que cela soit un simple concours de circonstance ou une véritable mode, les films sur les enfants victimes qui arrivent après *Sciuscià* ont tous plus ou moins cette noirceur. Par contre, aucun d'eux ne réitère le succès du film de De Sica⁶⁹¹. Toutefois, les films qui sortent en même temps ou après *Sciuscià* sont des productions soviétiques ou britanniques qui obtiennent rarement les faveurs du public français. Parmi eux se trouve tout de même *Allemagne année*

⁶⁹⁰ À 26 minutes, celui-ci ordonne qu'on « bichonne » les enfants, pour que « les mômes qui sont en prison » puissent leur « resservir une fois dehors ».

⁶⁹¹ Même *Quelque part en Europe*, malgré ses 1,6 millions d'entrées, en cumule tout de même près d'un million de moins que *Sciuscià*.

zéro de Roberto Rossellini, qui relève lui aussi du néoréalisme italien et qui jouit au moment de sa sortie en 1949 d'une large couverture médiatique dans la presse généraliste et spécialisée française – bien plus importante que pour *L'Ange qu'on m'a donné* ou *Sciuscià*. Seulement, cette vision de l'enfance sacrifiée par la guerre par Rossellini est un cuisant échec, avec à peine 500.000 entrées.

Berlin, 1945 : dans un cimetière, un groupe d'adultes creusent des tombes. Parmi eux se trouve Edmund Köhler (Edmund Meschke), visiblement trop jeune pour avoir 15 ans, l'âge légal pour travailler. Bousculés par les adultes, l'enfant, en réalité âgé de 12 ans, s'enfuit à travers la ville en ruines. Après avoir erré dans les rues, il finit par rentrer chez lui : un appartement miteux dans un immeuble à moitié détruit, où s'entassent cinq familles – c'est-à-dire une douzaine de personnes. On y a coupé le gaz et l'eau chaude et c'est maintenant l'électricité qui risque d'être suspendue. Edmund y retrouve ce qui reste de sa famille. Son père (Ernst Pittschau) : veuf, alité et gravement malade. Il aurait besoin d'être hospitalisé, mais son état n'est pas encore assez grave aux yeux des médecins. Sa sœur Eva (Ingetraud Hinze) : c'est elle qui s'occupe comme elle peut de son père et de leur pièce à vivre, avant de sortir le soir dans des cabarets fréquentés par les militaires alliés qui occupent le pays. Bien que toutes ses amies l'encouragent à le faire, Eva refuse de coucher avec les soldats. Et enfin son frère Karl-Heinz (Franz-Otto Krüger) : un ancien soldat de la Wehrmacht qui se cache et refuse de se déclarer auprès des forces d'occupation de peur de finir en prison. Mais en faisant cela, il prive sa famille d'une carte d'alimentation. La faim, le froid, la frustration et l'état de santé du père font qu'une ambiance morose et tendue règne chez les Köhler, notamment entre Eva et Karl-Heinz. Pour autant, Edmund semble aimer tous ses aînés et même les autres habitants de l'immeuble, pourtant assez hostiles envers sa famille. Il propose son aide au propriétaire, M. Redemaker (Hans Sengen), qui le missionne pour vendre au marché noir la balance de sa fille. Lors de ses pérégrinations dans Berlin, Edmund se la fait voler par un adulte. Puis il rencontre par hasard Henning, son ancien instituteur. Ce dernier est extrêmement tactile⁶⁹² avec l'enfant et lui fait part sans gêne de ses convictions nazies – selon lesquelles il faudrait entre autres éliminer les bouches inutiles (à 25 minutes). Pour se faire de l'argent, il lui propose une nouvelle mission. Il s'agit de vendre un disque des discours d'Hitler aux militaires américains qui se prennent en photo devant le bunker où se sont donnés la mort le Führer et son épouse. Pour

⁶⁹² Bien qu'il n'en soit jamais frontalement question dans le film, nombres de résumés ou d'analyses sur le film ou le réalisateur font état de la pédophilie de l'instituteur. Mais il faut relever que dans quasiment chacune des scènes de l'instituteur, celui-ci tente de toujours se trouver seul avec Edmund et à l'abri des regards, tout en passant son temps à le caresser, le prendre sur ses genoux voire l'embrasser.

l'aider dans sa mission, il lui présente Jo et Christl (Jo Herbst et Christl Merker), des enfants des rues. Jo lui apprend des ficelles du métier et le soir, trop loin de chez lui, Edmund passe la nuit avec Christl. Lorsqu'il rentre enfin chez lui le matin, Edmund est pris à partie. M. Redemaker l'accuse d'avoir volé l'argent de la balance et son père le gifle pour avoir découché. Heureusement, des bonnes nouvelles arrivent : le père Kölher est enfin admis à l'hôpital où son état va s'améliorer. Alors qu'il lui rend visite, Edmund vole une fiole sur le chariot de l'infirmière. Les paroles de son ancien instituteur résonnent encore en lui. Le soir du retour de son père, alors que toute la famille est autour de lui et l'écoute parler de l'effondrement de l'Allemagne que les gens de sa génération ont vu sans réellement intervenir, Edmund verse discrètement le poison dans une tasse de thé qu'il sert à son père. Et alors que Karl-Heinz décide enfin à se livrer, le père décède dans la nuit. Eva et Karl-Heinz sont effondrés, mais Edmund se montre moins touché et surtout plus agressif envers sa sœur et son frère. Il s'enfuit. Dans les ruines de la ville, il erre en trotinant, à cloche-pied et en jouant. Il finit par grimper au sommet de l'immeuble en ruines en face de l'appartement familial. Il y voit de loin son frère, sa sœur et ses voisins, mais se cache quand ils l'appellent. Contemplant une dernière fois la rue vide après leur départ, Edmund finit par sauter. Seule une passante est témoin de son suicide et la femme reste agenouillée sans voix à côté du corps de l'enfant sans vie.

À première vue, *Allemagne année zéro* a en théorie beaucoup pour réussir au box-office. Il s'agit du « nouveau » film de Roberto Rossellini, un cinéaste désormais reconnu dans la presse généraliste et spécialisée comme étant le cinéaste qui a fait l'apologie de la résistance populaire en lui donnant une image lyrique. En 1946, *Rome, ville ouverte* est un des plus gros succès étrangers sur les résistants, avec 3,1 millions d'entrées. En 1947, *Paisà* fait 1,3 million d'entrées en abordant le sujet des civils libres. En 1949, Rossellini est donc mis très en avant dans de nombreux articles, tout comme le mouvement néoréaliste italien – comme si les deux étaient des arguments commerciaux à même de séduire les spectatrices et les spectateurs. Mais son troisième opus ne trouve pas son public. Pourtant, *Allemagne année zéro* aborde des thèmes qui ont déjà suscité l'intérêt du public français : les enfants victimes, les civils libres ou occupés, ou encore la mise en scène des aléas et des drames de l'après-guerre. Surtout, à l'inverse de la grande majorité des films impopulaires étudiés jusqu'ici, de nombreux articles de presse font état de la sortie du film, avec des chroniques, des reportages et un nombre important de critiques. *Allemagne année zéro* ne peut donc pas être considéré comme un film invisible, qui n'a pas su trouver son public ou qui s'est trouvé noyé parmi d'autres longs-métrages plus attractifs : si *Allemagne année zéro* n'enregistre pas d'entrées, c'est qu'il déplaît fortement.

La plupart des critiques sont très mitigées. On fait divers remarques au sujet du film et de son réalisateur, comme Henri Spade dans *Cinémonde* : « le film [...] n'emporte pas une adhésion totale parce que son auteur a voulu pousser jusqu'au bout son parti-pris de réalisme ». Le journaliste reproche à Rossellini de faire « sortir » le spectateur de son récit et qu'« à vouloir mettre en sommeil son imagination, il a diminué la portée de son témoignage⁶⁹³ ». Au *Figaro littéraire*, on trouve que le film a des « résultats infiniment moins heureux » que bien d'autres films comme *Quelque part en Europe*⁶⁹⁴, bien que les deux soient aussi « bouleversants⁶⁹⁵ ». *Les Lettres Françaises* trouve Rossellini plus doué pour le format court de *Paisà*, que « l'objectivité rossellinienne est plus apparente que véritable » et que le cinéaste se contredit⁶⁹⁶. Et c'est le même ton dans *Le Figaro*⁶⁹⁷, au *Soir*⁶⁹⁸, dans *Le Monde*⁶⁹⁹ ou dans *Le Canard Enchaîné*⁷⁰⁰. Beaucoup de périodiques trouvent le film estimable, mais entre les lignes les journalistes se montrent souvent critiques.

Ce qui différencie principalement *Allemagne année zéro* de *Sciuscià* ou de *Rome, ville ouverte*, c'est qu'il ne met pas en scène les victimes habituelles du nazisme ou de la guerre. Il s'agit ici de victimes allemandes, dans une Allemagne détruite. Même en cette année 1949, alors que la guerre est finie depuis cinq ans en France, certains journalistes n'hésitent pas à se montrer froids, indifférents voire revanchards devant ce parti-pris de faire des Allemands des victimes (presque) comme les autres. Henry Magnan du *Monde*, qui a pu lire le scénario du film avant tournage, est par exemple assez ironique. Le script de Rossellini l'avait inquiété :

parce que seul Germanicus, les armes à la main, me semble, parti de Rome, avoir su percer quelque chose des Germains, et que, tournant les feuillets de ce synopsis, je crus bien y trouver rassemblés les moins convaincants poncifs de qui s'attache, sans trop de pénétration, à définir le type allemand des après-guerres⁷⁰¹.

Dans *Le Soir*, un journaliste (non-crédité) trouve le cinéaste « bien embarrassé » à « mettre en scène des Allemands » :

⁶⁹³ Henri Spade, *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949, p. 12.

⁶⁹⁴ Le film hongrois, plus heureux au box-office que *Allemagne année zéro*, sort la même semaine à Paris. Certains articles, comme celui de *Cinémonde* ou du *Figaro Littéraire* mettent face à face les deux productions.

⁶⁹⁵ Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 12 février 1949.

⁶⁹⁶ *Les Lettres françaises*, numéro 246, 10 février 1949.

⁶⁹⁷ M. M., « *Les Romains ont vu "Berlin an zéro"* », *Le Figaro*, 14 avril 1948.

⁶⁹⁸ *Le Soir*, 15 octobre 1948.

⁶⁹⁹ Henry Magnan, *Le Monde*, 5 février 1949.

⁷⁰⁰ « *Chacun ses dieux* », *Le Canard Enchaîné*, 11 mars 1949.

⁷⁰¹ Henry Magnan, *Le Monde*, 5 février 1949.

Pour qui n'a pas vu l'Allemagne depuis la guerre, le film de Roberto Rossellini est une surprise totale. Cette vengeance, cette justice immanente, à quoi nous rêvions pendant la guerre, jamais nous n'aurions osé nous les figurer si totales⁷⁰².

Mais le plus explicite sur ce ressentiment anti-allemand est peut-être Michel Caumont de *Cinémonde* :

Non pas qu'il convienne – contrairement à certaines modes récentes – de s'apitoyer outre mesure sur le sort de l'ancienne capitale allemande. Mais le drame des villes détruites, le drame des cathédrales que la foi n'a pas sauvées et des foyers que l'amour n'a pas défendus, n'est pas seulement celui de Berlin. *Allemagne année zéro*, c'est-à-dire Saint-Nazaire ou Coventry ou Naples⁷⁰³ année zéro, misère des cités mortes où la guerre a marqué chaque pierre et chaque survivant⁷⁰⁴.

Plus loin, le journaliste de *Cinémonde* montre qu'il a du mal à ressentir de l'empathie pour ce garçon et les autres victimes allemandes qui l'entourent :

Ce qui est le plus atroce, dans *Allemagne année zéro*, c'est bien la facilité avec laquelle Edmund accepte de suivre le conseil impie [de tuer son père]. La faim, la misère n'expliquent pas tout : elles sont l'engrais. Mais l'ivraie a été semée et pousserait coûte que coûte, que la terre soit engraisée ou non de tous les immondices de la guerre. Et ceux qui l'ont semée peuvent être morts ou vaincus : leur œuvre demeure⁷⁰⁵.

Il est vraisemblable que ce que ressentent ces journalistes face au portrait d'une Allemagne tout aussi victime que les autres pays d'Europe – une Allemagne tout aussi détruite, tout aussi misérable, tout aussi occupée –, un bon nombre de spectatrices et de spectateurs français peuvent aussi le ressentir. Cette gêne face au film est encore sensible dans les travaux récents de chercheur.e.s sur la Seconde guerre mondiale ou ses représentations. Nulle mention d'*Allemagne année zéro* chez Marc Ferro, Shlomo Sand, Henry Rousso ou encore Keith Lowe. Sylvie Lindeperg n'en fait qu'une courte mention dans *Nuit et brouillard, un film dans l'Histoire* pour dire que les gamins qui avaient l'âge d'Edmund en 1945, attachés à « la place et à l'image de l'Allemagne fédérale sur la scène internationale », ont pu être parmi les plus opposés au film de Resnais à sa sortie en 1956⁷⁰⁶. Même dans les biographies de Rossellini, son film allemand est souvent délaissé en faveur de *Rome, ville ouverte* et *Paisà*. Pourtant, en dehors même du sujet des enfants et de l'horrible destin du jeune Edmund, *Allemagne année zéro* a une importance historique parce qu'il fait partie des tous premiers films faisant des Allemands des victimes de la Seconde Guerre mondiale – avec les autres que sont *Ballade berlinoise*

⁷⁰² *Le Soir*, 15 octobre 1948.

⁷⁰³ Saint-Nazaire, Coventry et Naples sont 3 villes connues pour avoir subi des destructions parmi les plus importantes durant la guerre en France, en Angleterre et en Italie.

⁷⁰⁴ Michel Caumont, « *En Allemagne année zéro, les enfants tuent pour survivre* », *Cinémonde*, numéro 757, 7 février 1949, p. 6.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire Op. cit.*, p. 179.

(Allemagne, 1948, sorti en 1950), *Mariage dans l'ombre* (Allemagne, 1947, sorti en 1950), et dans une moindre mesure *Les Anges marqués* (USA, 1948, sorti en 1949) et *La Septième Croix* (USA, 1944, sorti en 1948) – le seul à être sorti avant *Allemagne année zéro* sur les écrans français.

Le choix de Rossellini de faire des Allemands les victimes de la Seconde guerre mondiale dans son troisième film sur le sujet s'accompagne du choix de faire d'un enfant le personnage principal. C'était pour le cinéaste la meilleure alternative :

Les Allemands étaient des êtres humains comme les autres ; qu'est-ce qui avait pu les amener à ce désastre ? La faute morale, essence même du nazisme, l'abandon de l'humilité pour le culte de l'héroïsme, l'exaltation de la force plutôt que celle de la faiblesse, l'orgueil contre la simplicité ? C'est pourquoi j'ai choisi de raconter l'histoire d'un enfant, d'un être innocent que la distorsion d'une éducation utopique amène à perpétrer un crime en croyant accomplir un acte héroïque. Mais la petite flamme de la morale n'est pas éteinte en lui : il se suicide pour échapper à ce malaise et à cette contradiction⁷⁰⁷.

Le jeune Edmund Kölher, joué par un inconnu qui ne jouera dans aucun autre film, est quasiment de toutes les scènes. Il est en revanche assez difficile pour le public de s'identifier à lui, tel qu'il est dépeint par Rossellini. Il est certes d'abord montré comme un personnage volontaire qui refuse par candeur de se laisser abattre. Jamais il ne se plaint du haut de ses 12 ans, bien qu'il doive travailler illégalement pour nourrir son père, son frère et sa sœur qui restent à la maison. Il n'a aucune rancune envers eux, tout comme il ne tient pas rigueur des remarques ou de l'animosité qui peut peser sur sa famille au sein de l'immeuble. Au début du film, Edmund est l'innocence dont parle Rossellini. Mais on le voit aussi devenir un voleur sous l'influence de Jo, se mettre au marché noir, boire les paroles d'un nazi convaincu sans broncher, etc. Le déclic a réellement lieu après cette nuit passée auprès de Christl (à 32 minutes). À partir de ce moment-là, Edmund n'est plus l'enfant candide qu'on avait commencé à appréhender. Il se montre moins compréhensif envers les membres de sa famille en leur reprochant leur attitude et se transforme en écoutant les paroles de son instituteur jusqu'à l'irréparable : le meurtre de son père. Celui-ci intervient à un des moments les plus marquants du script. Edmund prépare le thé empoisonné pendant la longue diatribe de son père sur l'Allemagne et les Allemands (à 48 minutes) – soit le moment où on fait état de la culpabilité ambiguë du peuple germanique :

Le père – On m'a tout pris. L'inflation, ma fortune. Hitler, mes fils. [...] J'aurais dû m'insurger, mais j'étais faible, comme beaucoup de ma génération. Nous avons prévu le désastre sans l'empêcher. Nous en voyons les conséquences, nous payons pour nos erreurs, nous tous, moi comme toi [Karl-Heinz]. Soyons pourtant conscients de nos fautes, il ne suffit pas de se lamenter. Mes jours sont comptés, tu es jeune, tu peux réparer les choses, montre que tu es un

⁷⁰⁷ Roberto Rossellini, « Dix ans de cinéma », Roberto Rossellini, le cinéma réveillé, sous la direction d'Alain Bergala, Paris, Editions Cahiers du cinéma pour la réédition, collection « Petite bibliothèque », 1990, p. 49-50.

homme, aie le courage de te déclarer. Tu verras combien la vie sera simplifiée pour toi et ta famille. Eva et Edmund te seront reconnaissants. Et moi, je serais fier, mon fils. Tu me rendras le courage de vivre, tu travailleras, tu auras une carte, n'hésite pas, mets un terme à cette existence indigne, redeviens un homme qui peut se montrer. Ce n'est pas honteux de se résigner à son sort. J'ai fait la Première Guerre comme officier, un jeu d'enfants selon vous. Ça m'a suffi. Nous sommes aussi partis conquérir l'Europe, avons occupés jusqu'à la Russie. Aucune puissance n'a semblé résister. Puis subitement l'infortune. D'abord la défaite, puis la révolution. J'ai pleuré, quand on m'a arraché mes épaulettes ! Je peux prétendre être un bon Allemand. Et pourtant, durant cette époque, je t'avouerai que j'ai ardemment souhaité l'effondrement du III^e Reich et la défaite. À quoi ressemblerait le monde si ça avait tourné autrement ?

C'est bien plus qu'à un parricide auquel on assiste ici, puisque le fils tue le père quand celui-ci reconnaît les torts de ses semblables. Edmund fait ce que lui demandait son instituteur nazi : « éliminer les faibles » et les « bouches inutiles » (à 44 minutes). Mais il semble aussi faire taire la rédemption des Allemands, faisant de lui – l'enfant candide et innocent – une preuve du fait que ce pays reste un danger et un ennemi dont il faudrait se méfier. Il est dans cette scène et celles qui vont suivre la « mauvaise herbe⁷⁰⁸ » qui gangrènerait l'Allemagne d'après-guerre. Ce qui contredit les souhaits que Rossellini affiche dans l'avertissement en ouverture de son film, affirmant ne vouloir faire de son film qu'un « tableau objectif et fidèle » de Berlin et ses habitants.

La suite de l'errance d'Edmund, après avoir quitté le foyer le matin de la mort de son père, est montrée de façon à tenter de racheter la faute de l'enfant. Rossellini le montre comme ce qu'il est : un enfant, d'abord en colère, puis en larmes, tentant ensuite d'oublier par le jeu. C'est-à-dire tentant de redevenir un enfant. Mais Edmund, dans les décombres, joue à la guerre. Avec un robinet cassé, il ne fait que mimer un pistolet (à 65 minutes), qu'il pointe autant sur lui que sur les passants. Son suicide a beau être décrit par Rossellini comme « la flamme de la morale » et un moyen d'échapper au « malaise » et à ses « contradictions », il peut aussi résonner bien différemment. Le saut dans le vide fait partie d'un jeu d'enfant, et son corps après sa mort n'est qu'une ruine parmi tant d'autres.

Mais Rossellini dans ce film comme dans une grande partie de son œuvre traite de l'enfance sacrifiée. *Allemagne année zéro* est dédié à la mémoire de son fils Romano, décédé d'une appendicite à l'âge de 9 ans en 1946 à la fin du tournage de *Paisà*, et selon certains auteurs, le jeune Edmund Meschke fut choisi par le cinéaste pour sa ressemblance avec son enfant décédé⁷⁰⁹. Malgré tous les torts dont il rend responsable le jeune Edmund dans *Allemagne année zéro*, Rossellini n'oublie jamais qu'il s'agit avant tout d'une victime. Une

⁷⁰⁸ Michel Caquot, *Cinémonde*, numéro 757, *op. cit.*, p. 6

⁷⁰⁹ Hélène Frappat, *Roberto Rossellini*, Editions Cahiers du Cinéma / Le Monde, collection « Grands cinéastes », Paris, 2007, p. 38.

victime qu'il faut pleurer même si on n'a rien en commun avec lui, comme le fait la passante inconnue dans le dernier plan du film (à 70 minutes).

Les enfants de la guerre

Les enfants victimes de la guerre apparaissent finalement comme un sujet délicat. Comme d'autres victimes – combattantes ou non-combattantes –, leur réception auprès du public français est difficile à analyser. Ces 9 films n'ont vraiment en commun que le fait d'illustrer la Seconde Guerre mondiale à travers des personnages d'enfants, en les montrant subir tout autant que les autres – si ce n'est plus – le conflit et ses répercussions humaines, sociales, politiques, géographiques. Le public français à la Libération n'accueille pas tous ces films de la même façon. Des films légers comme *L'Ange qu'on m'a donné* ou *Les J3* obtiennent ses faveurs, quand d'autres, malgré leur tonalité plus dramatique comme *Marie-Louise* ou *Quelque part en Europe* font des entrées grâce aux portraits touchants d'enfants. *Sciuscià* reste une exception mais son pessimisme est contrebalancé d'une part par les qualités techniques que la presse souligne, de l'autre par l'empathie que suscitent les jeunes Pasquale et Giuseppe. *Allemagne année zéro* et les autres films de ce sous-corpus arrivent plus tard, voire trop tard. Au fur et à mesure de la période, ces films sur les enfants ont de moins en moins de succès, là où d'autres figures de victimes sont mieux accueillies. Mais dans ces films, les personnages d'enfants ne sont jamais présentés comme les uniques victimes de la guerre. Contrairement aux militaires, aux résistants ou encore aux civils qui souvent combattent, souffrent ou meurent entre eux dans leurs films, les enfants victimes sont toujours accompagnés d'autres victimes. Ils sont toujours associés à d'autres catégories de victimes, qu'il s'agisse d'hommes et de femmes à l'arrière comme dans *Les J3*, de militaires dans *Vanina l'orphelin*, d'adultes coupables dans *Sciuscià* ou encore d'Allemands dans *Allemagne année zéro*. Aussi leur réception pâtit de ces autres figures. Comme à la guerre, les enfants de ces films subissent ce que le public peut bien réserver aux adultes qui les entourent. Les enfants comme victime n'est au final pas réellement une catégorie et leur acceptation auprès des spectatrices et des spectateurs dépend fortement de ces autres victimes que décrivent obligatoirement les films – par-là, de la vision qui est donnée de la guerre.

Le problème d'*Allemagne année zéro* n'est pas sa noirceur, puisque *Sciuscià* l'est tout autant. Il ne concerne pas non plus la culpabilité d'Edmund, puisque Pasquale se rend coupable d'un crime tout aussi horrible. Mais le gamin italien montre des regrets touchants dès son crime

commis. Le film est clair sur les responsabilités, uniquement du côté des adultes. La mort de Giuseppe est un accident que les adultes n'ont pas vu, pas pu ou pas su éviter. En revanche Edmund non seulement a le tort d'être allemand, mais se rend lui-même coupable du meurtre de son père. Pas parce qu'il a mal interprété les propos de son instituteur nazi, mais parce qu'il a d'abord accepté de l'écouter. Les enfants sont souvent en littérature ou au cinéma le symbole de l'avenir et de l'innocence. Dans le monde ravagé de l'après-guerre, les spectatrices et les spectateurs ne sont pas prêts à tout entendre, tout comprendre ni tout accepter, même au sujet des plus petits.

CONCLUSION

UNE CERTAINE VISION DE L'HISTOIRE

Mythologies

Cette étude avait commencé par un constat simple, qui prenait en compte l'imaginaire que tout un chacun pouvait avoir de la Seconde Guerre mondiale. La fin des combats, la Libération, l'après-guerre, jouissent d'une image positive. Aujourd'hui encore, malgré le recul, il n'est pas rare de constater que cet imaginaire collectif perdure. Que ce soit dans un film américain ou français, à l'époque ou aujourd'hui : la fin de la guerre est perçue comme une libération.

L'introduction a proposé différentes définitions des « victimes » : directes, indirectes, par ricochet. Sont pris en compte les vivants, les survivants, les morts. On pourrait aussi proposer différentes définitions de « libération ». Dans *Le Larousse*, on en trouve quatre :

- Action de rendre libre une personne prisonnière, de mettre en liberté un détenu à l'expiration de sa peine ;
- Action de mettre fin à la sujétion qui atteint un groupe, un peuple ;
- Action de mettre fin à une réglementation, à un contrôle strict qui atteint quelque chose ;
- Cessation d'une contrainte matérielle ou psychologique, qui fait éprouver un sentiment de liberté.

Toutes ces définitions peuvent convenir aux « libérations » qui ont eu lieu entre 1944 et 1945 en France, en Europe et un peu partout dans le monde. La fin de la Seconde Guerre mondiale est une libération dans le sens où, à quelques exceptions près, la guerre est finie et la liberté est retrouvée. Pour les vainqueurs, c'est une délivrance.

En introduction de *L'Europe barbare*, Keith Lowe dresse un constat alarmant de l'Europe en 1945 : un « monde sans institution » où « les frontières entre pays semblent s'être dissoutes », sans gouvernement « ni à l'échelle nationale ni même à l'échelon local ». D'après lui, « l'ordre public a quasiment cessé d'exister » et « dans certaines régions, on semble avoir perdu toute notion claire et distincte du bien et du mal » : « plus aucune pudeur, plus de moralité : il ne reste que la survie ».

Pour les générations actuelles, il est difficile de se représenter l'existence d'un tel monde, si ce n'est à travers l'imagination de quelques scénaristes hollywoodiens. Et pourtant, des centaines de milliers d'individus [...] ont connu exactement ces conditions d'existence – et ce non dans des contrées reculées du globe, mais au cœur de ce que l'on considère aujourd'hui comme l'une des régions les plus stables de la planète. En 1944 et 1945, de vastes portions du continent européen furent livrés au chaos, pendant des mois. La Deuxième Guerre mondiale [...] n'avait pas seulement dévasté les infrastructures matérielles, mais aussi les institutions sur lesquelles reposait la cohésion de pays entiers. Le système politique s'était disloqué à un degré tel que des observateurs américains avertissaient de la possibilité d'une guerre civile en Europe. Le morcellement de communautés de vie entières avait semé une méfiance irréversible entre voisins, et la famine omniprésente avait vidé de sa substance toute morale individuelle.

« L'Europe, avançait le *New York Times* en mars 1945, se trouve dans un état qu'aucun Américain ne peut espérer comprendre ». C'était le « nouveau Continent noir »⁷¹⁰.

Keith Lowe est peut-être pessimiste. L'Europe dont il tire le portrait dans son ouvrage est noire de cendres et rouge de sang. Mais sa vision de la Libération de 1944-1945 n'a rien à voir avec aucune des définitions qu'on peut trouver dans un dictionnaire. Dans l'Europe « sauvage » de Lowe⁷¹¹, la fin des combats, du nazisme, de l'Occupation, n'ont rien de ces « libérations »⁷¹². Où sont donc les histoires qui racontent une telle Europe, d'une telle France ? Et au cinéma, où sont ces fictions qui pourraient raconter avec justesse, par les mots et les images, une telle « libération » ? À l'époque, ces films sont inexistantes. Aujourd'hui, ils sont encore très rares.

Le cinéma a toujours montré une attirance pour l'Histoire. De nombreux auteurs se sont penchés sur le sujet et les études sur les représentations historiques au cinéma sont nombreuses. Les liens tissés entre le cinéma et l'Histoire ont été explorés, analysés et théorisés. Pour Marc Ferro :

Le problème est de se demander si le cinéma et la télévision modifient ou non notre vision de l'Histoire, étant entendu que l'objet de l'Histoire n'est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l'analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures. Nul doute que ce problème a pris, ces dernières décennies, une nouvelle importance : le temps passé à regarder la télévision ne cesse de croître dans les sociétés occidentales où celle-ci devient une « école parallèle » [...]. En tant que savoir, ou connaissance, la science historique a déjà été confrontée à des problèmes de même nature : le roman ou le drame ont souvent joué les adversaires victorieux du savoir historique, au moins dans notre mémoire diffuse⁷¹³.

Revenons aux victimes de la Seconde Guerre mondiale telles qu'elles ont été définies ici. Le cinéma de cet après-guerre en propose toute une galerie, que l'on a d'abord organisée en deux catégories principales : les combattantes et les non-combattantes. Elles-mêmes sont divisées en plusieurs sous-catégories, analysées séparément. Le choix de ces différentes typologies de victimes n'est pas arbitraire. Face à la multitude de films sur la Seconde Guerre mondiale qui paraissent sur les écrans français à la Libération, ces dix sous-catégories de victimes englobent l'intégralité des possibilités. Aujourd'hui encore, ces mêmes victimes peuvent aisément se retrouver dans les films qui traitent de la Seconde Guerre mondiale.

⁷¹⁰ Keith Lowe, *L'Europe Barbare*, *Op. cit.*, p. 9-10.

⁷¹¹ Le titre original de l'ouvrage est *Savage Continent*.

⁷¹² Pour autant, si à la fin de la guerre, tout est à reconstruire (matériellement, politiquement, physiquement, psychologiquement), la quasi-totalité des historiens s'accordent sur le fait que l'Europe arrive à se relever très rapidement – même Keith Lowe, qui parle de « miracle » (Keith Lowe, *Op. cit.*)

⁷¹³ Marc Ferro, *Op. cit.*, p. 217.

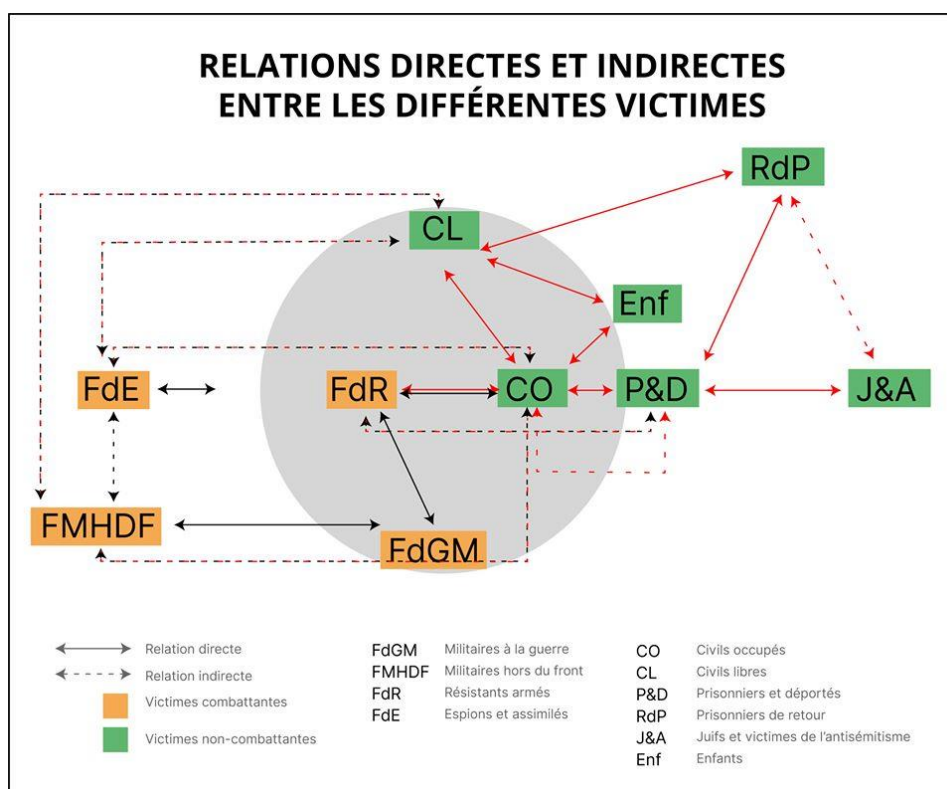
La particularité de cette étude ne se trouve pas dans l'appartenance des victimes à telle ou telle catégorie, mais dans l'importance que les unes peuvent avoir par rapport à d'autres. Entre 1944 et 1950, 72 % des 302 films sur la Seconde Guerre mondiale qui sortent en France abordent le point de vue des combattants : cela en dit déjà beaucoup sur l'image des victimes qui est privilégiée à la Libération. Moins de dix films font du sort réservé aux Juifs d'Europe le centre de leur récit – et aucun film ne prend véritablement en compte les femmes victimes de la guerre du fait de leur genre. Ces proportions – surreprésentations ou sous-représentations – sont la première ébauche de la mythologie historique qui se met en place à cette période. Prendre en compte la réception de ces films, tant publique que critique, permet aussi de préciser cette vision de la guerre. Mettre côte à côte des grands succès et de cuisants échecs publics sur un même sujet aide à dessiner cette mythologie. Ces films que l'on a appelé « consensuels » donnent une idée de ce qui était la vision acceptable des différentes victimes.

Géographie de l'acceptation

Tout événement historique existe à travers une version acceptable à un moment donné. Quand des films se penchent sur un tel événement, et la Seconde Guerre mondiale en est un des plus importants, ils le font en fonction de la vision la plus réconfortante de l'événement pour le public visé à l'époque de leur production. C'est ainsi que ces différentes victimes entrent en concurrence les unes avec les autres. Cette concurrence est visible à la fois par le nombre de propositions qui sont faites que par le succès que leur réserve le public. Mais paradoxalement, la surreprésentation des victimes combattantes ne rime pas forcément avec un succès dans les salles françaises : les militaires hors du front et les espions, si nombreux sur les écrans, sont dans la majorité des cas des échecs au box-office – malgré quelques fulgurances comme *Les Plus Belles Années de notre vie* ou *Le Troisième Homme*. Des genres plus populaires, comme les films de guerre ou des chroniques sur l'Occupation, peuvent aussi être des échecs, malgré l'héroïsme, la bravoure, le courage de leurs protagonistes. Par contre, les films sur les résistants armés et les civils occupés fédèrent en général autant le public. En revanche, l'unique succès populaire sur le martyre des Juifs est le nouveau film tant attendu de l'immense star qu'est Charlie Chaplin – quand tous les autres films sur le sujet sont boudés, peu commentés ou oubliés.

Dans la première partie de cette étude, on a montré que les victimes dans ces films pouvaient relever de plusieurs catégories. Corydon Wassell de *L'Odyssée du docteur Wassell*

est avant tout un civil ; les résistants belges de *Baraque n°1* sont aussi des prisonniers ; certains civils de *Jéricho* sont des résistants armés ; et dans *Les Anges marqués* on voit se côtoyer un militaire, un enfant, une déportée et des civils allemands. Les frontières entre ces dix catégories de victimes ne sont pas imperméables. Dans la description de la guerre que font ces différents films, on trouve des similitudes. L'arrière est souvent décrit de la même façon dans des films très différents. L'héroïsme au combat est montré de façon identique à propos de protagonistes très éloignés. Quant à la réception, il est indéniable que le casting et la nationalité rentrent aussi en ligne de compte pour expliquer le succès d'un film. Malgré le fait que la production soviétique privilégie des thématiques qui ont souvent les faveurs du public français, ces films restent sans écho dans les salles de l'Hexagone. La production américaine, qui propose souvent des affiches prestigieuses, n'est pas non toujours abonnée aux sommets du box-office : Errol Flynn, Olivia de Havilland, John Wayne ou Greer Garson n'ont pas toujours le même succès. À l'inverse, les films français sont quasiment tous plébiscités, avec ou sans vedettes. Enfin, il y a quelques exceptions inexplicables aux critères qui expliquent le succès d'un film, mais en règle générale, la plupart des films semblent proposer une même vision globale et réconfortante.



On peut voir ici les liens qui existent entre tel et tel groupe de victimes – des connexions qui peuvent être plus ou moins fortes. Les victimes les plus acceptables – celles qui ont le plus de succès – se trouvent être les plus connectées et donc les plus centrales. Tous ces films

semblent graviter autour des résistants armés et des civils libres (deux formes de résistance), avec non loin les militaires à la guerre et les civils libres. Plus on s'éloigne de ce centre, c'est-à-dire plus on s'éloigne de ces représentations réconfortantes, moins le succès semble au rendez-vous.

Films à plus d'un million d'entrées en France		
Militaire à la guerre (FdGM)	40 %	22 films sur 56
Militaire hors du front (FMHDF)	22 %	15 films sur 68
Résistants armés (FdR)	48 %	21 films sur 44
Espions et assimilés (FdE)	32 %	16 films sur 49
Civils occupés (CO)	63 %	12 films sur 19
Civils libres (CL)	43 %	13 films sur 30
Victimes spécifiques	41 %	16 films sur 36
<i>Prisonniers et déportés (P&D)</i>	66 %	5 films sur 9
<i>Prisonniers de retour (RdP)</i>	55 %	5 films sur 9
<i>Juifs et victimes de l'antisémitisme (J&A)</i>	11 %	1 film sur 9
<i>Enfants (Enf)</i>	55 %	5 films sur 9

18 films français sur 38 (c'est-à-dire presque la moitié) concernent les résistants armés ou les civils occupés, et ce sont justement ces deux catégories de victimes qui ont le plus les faveurs du public. En revanche, il n'y a aucune proposition française sur les prisonniers, les déportés et les victimes de l'antisémitisme et les succès concernant ces sujets ne traitent jamais de souvenirs douloureux pour le public français. À travers ce tableau se dessine la vision collective qu'ont les Français entre 1944 et 1950 des différentes victimes de la guerre.

Variations

Cette étude a été faite à partir d'un angle d'attaque : la description des différentes victimes de la guerre dans les films. La première difficulté de cette approche est la confrontation avec un immense corpus de films. Ces 302 films représentent plus de 500 heures de visionnage. A cela s'ajoute la difficulté d'accès aux films. Aujourd'hui, la plupart de ces films sont difficilement accessibles. Si une partie de cette production a eu droit à une édition DVD, certaines sont rares ou quelquefois hors de prix sur le marché de l'occasion. D'autres films ne sont visibles qu'au sein de cinémathèques – à Toulouse ou à Paris. Certains n'existent plus en français (ni doublés ni sous-titrés). D'autres films sont devenus invisibles. Restait la voie de l'illégalité : un certain nombre de films se trouvent sur internet en téléchargement. Des collectionneurs amateurs ont encodé de vieux films méconnus, souvent en mauvais état, et les ont mis à disposition sur internet. Malheureusement, la plupart des sites proposant ces fichiers ont été fermés ces dernières années. Malgré tous ces obstacles, un nombre important de films

sont visibles. Mais des choix ont dû être faits. Tous ne pouvaient être analysés avec la même précision. La plupart des films abordant le même sujet ont été laissés de côté, pour se concentrer à propos de chaque type de victime sur un succès français, un succès étranger et un échec. Restreindre un tel sujet à deux, trois ou quatre productions seulement est évidemment réducteur.

Dans le même ordre d'idées, l'accès aux sources non-film fut difficile. Si à l'Université de Bordeaux se trouve la collection quasi-complète de *Cinéma* et du *Film Français*, les autres journaux et magazines sont plus difficilement accessibles, surtout depuis Bordeaux. La plupart des sources publiées ont été trouvées à la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, mais cela ne représente qu'une partie des sources écrites. Étudier la réception critique des films a été une découverte des plus intéressantes lors de ce travail ; se limiter au peu de sources directement accessibles reste une frustration.

Le plan de cette étude pourrait être reconsidéré. Même si les conclusions restent pertinentes, il aurait pu être tout aussi judicieux d'aborder la problématique à travers d'autres angles. En prenant en compte la réception de ces différentes catégories de victimes, l'étude aurait aussi pu se faire dans un ordre chronologique. En 1944 et 1945, les films proposés sont bien différents de ceux qu'on peut voir en 1950. Les victimes non-combattantes n'arrivent que plus tard tandis que les combattants sont représentés alors même que la guerre n'est pas terminée. Analyser ces émergences progressives en fonction de leur succès d'année en année aurait aussi eu une pertinence.

Tout au long de ces pages, on a analysé la réception française des films provenant de beaucoup de pays différents. Il aurait aussi été possible d'aborder les recherches avec les représentations filmiques françaises, avant de les confronter avec les représentations étrangères. Les conclusions auraient été semblables et beaucoup de ces points ont été abordés en filigrane. Pourtant, d'autres aspects auraient pu être traités. En 2014-2015, je suis intervenu dans le cadre du séminaire animé par Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, intitulé « *Genre et gender 2 : représentations, réceptions, appropriations* ». Lors de mon intervention le 10 avril 2015, j'ai traité des « détournements de la virilité » dans les films sur la Seconde Guerre mondiale : je relevais une différence importante à propos du destin des protagonistes dans les films français et dans les films américains. Dans beaucoup de films français – et pas seulement sur les combattants –, certains protagonistes meurent au cours du récit. Dans la quasi-totalité des cas, ces morts sont montrées comme salutaires et inéluctables. Dans *Le Bataillon du ciel*, Drobel et Quérec trouvent la mort en tentant de sauver leur commandant et l'opération en cours ; dans *Les Démons de l'aube*, les deux ennemis Legrand et Duhamel se réconcilient dans un ultime

sacrifice : faire exploser la maison dans laquelle ils sont coincés pour détruire leur objectif ; dans *La Bataille du rail*, un des rares cheminots personnalisés meurt lors d'un assaut contre des Allemands, mais il meurt après avoir longuement combattu ; dans *Un Ami viendra ce soir*, le fou qu'interprète Michel Simon ne meurt pas, mais est prêt à se sacrifier dans une « petite crise d'altruisme » car il pense que « la vie du commandant valait peut-être mieux que la [sienne] » ; dans *Nuits d'alerte*, c'est une femme qui se sacrifie : Hélène se précipite au milieu de la piste d'atterrissage gardée par les Allemands pour prévenir son amant de ne pas se poser. Ce qui ressort de ces récurrences est une vision de la mort comme utile à la communauté. Pour les films français sur la guerre à la Libération, chaque mort (homme, femme, jeune, vieux, combattants, non-combattants) est utile à la cause que défendent les protagonistes : la liberté, la France, la Résistance, etc. Dans des films provenant d'autres pays, le décès des protagonistes principaux n'a pas forcément la même dimension. Dans beaucoup de films américains, j'ai relevé que la mort revêtait souvent pour les soldats comme pour les civils un goût amer, loin de cette mystique de la mort utile des productions françaises. Les héros blessés de *L'Odyssée du docteur Wassell* sont abandonnés à leur sort dès le début du film ; le personnage de John Wayne est tué par une balle perdue presque au sommet du mont Suribachi dans *Iwo-Jima* ; à la fin des *Aventures en Birmanie*, le capitaine Nelson est surtout épuisé lorsqu'il remet à son supérieur les plaques de ses hommes tombés au combat pour une telle victoire ; aussi, la mort de Carol Beldon dans *Madame Miniver* comme le sort des militaires de *Prisonniers de Satan* n'apportent rien à l'intrigue. La guerre et ses conséquences n'ont rien d'utile ici ; la mort n'est qu'un lourd tribut à payer pour les Américains. Je terminais sur un constat de l'opposition entre le « sacrifice français » (la mort utile librement consentie) et le « martyr américain » (un questionnement sur l'utilité de la mort). Ces considérations mériteraient d'être approfondies et développées, notamment en analysant d'autres stéréotypes nationaux provenant de pays comme le Royaume-Uni et ses civils libres, l'U.R.S.S. et ses combattants acharnés, ou encore l'Italie, dont la vision filmique de la guerre paraît si semblable à celle de la France – alors qu'il n'en est rien dans les faits.

Roman national

Quoiqu'il en soit, l'intérêt de ce travail se trouve dans le fait d'aboutir à dresser un constat novateur en abordant l'Histoire, le cinéma et la fiction. Il ne s'agissait pas de revenir sur l'analyse de la Seconde Guerre mondiale. Que ce soit par des historiens ou par des spécialistes de cinéma, cette guerre a été analysée par de nombreuses personnes qualifiées.

En 2019 a été traduit et publié en France un nouvel ouvrage de Keith Lowe : *La Peur et la Liberté – Comment la Seconde Guerre mondiale a bouleversé nos vies*⁷¹⁴. Un des postulats de ce troisième livre de l’auteur sur cette guerre est cette interrogation : « Comment les épreuves et la mémoire de ce bain de sang – et des liens qu’il a créés – affectent-elles le monde moderne⁷¹⁵ ». Dans un de ces chapitres sur les « héros » de la guerre, il écrit :

Il existe des milliers et des milliers de récits [...] pétris de ressentiment et de colère envers les Alliés ; en fait, il serait tout à fait simple de reconstituer une histoire de la Libération dans laquelle les Alliés n'apparaîtraient plus comme des saints, mais plutôt comme des monstres. L'objet n'est pas ici de dénigrer les succès des Alliés ou la bonté fondamentale de leurs intentions, seulement de dénoncer le mythe selon lequel ils auraient pu incarner une forme de perfection. Cette réflexion peut paraître relever de l'évidence, mais le contexte émotionnel qui entoure notre conception quasi unanime de la guerre n'autorise pas forcément de telles nuances. Aujourd'hui encore, nous voulons bel et bien croire que nos héros étaient sans défaut. D'instinct, nous nous hérissons tous contre la moindre insinuation relative à leur égoïsme, leur maladresse, leur ignorance, leur sexisme, leur brutalité épisodique, bref au fait qu'il reste des humains. En fin de compte, les soldats alliés qui ont combattu n'étaient ni des héros ni des monstres, plutôt des hommes ordinaires⁷¹⁶.

L’historien insiste sur un fait capital : de la Seconde Guerre mondiale, nous n’avons qu’une « conception » forgée inconsciemment, d’autant plus forte qu’elle baigne dans un « contexte émotionnel » solidement ancré dans l’imaginaire collectif. L’importance qu’a la Seconde Guerre mondiale pour le monde occidental est telle qu’une vision dissonante ne peut véritablement exister, de « telles nuances » n’étant pas autorisées. Malgré les preuves avancées, le soldat américain débarquant en Normandie est toujours vu comme un super-héros venu en sauveur. Le résistant est toujours perçu comme celui qui se bat de la façon la plus juste contre un envahisseur. L’antisémitisme n’est que le fait des Allemands, et les civils des pays occupés sont seulement des victimes à libérer. On peut trouver de nombreux autres exemples comme ceux-là, jusqu’au mythe de la France résistante officialisé par le régime gaulliste.

La principale motivation de ce travail était non pas de reconsidérer l’histoire de la Seconde Guerre mondiale, mais plutôt celle des représentations des victimes occasionnées par celle-ci. Depuis 1944, la vision que le public français s’est construit des victimes de la guerre, a changé. Mais ces visions successives se sont installées dans la mémoire collective comme une réalité historique. Et parce que le cinéma est un art et un divertissement populaire, il en est devenu le véhicule principal. Le constat de la concurrence des représentations des victimes est important parce qu’il met en place la version initiale de ce qu’on pourrait appeler le « roman

⁷¹⁴ Keith Lowe, *La Peur et le Liberté – Comment la Seconde Guerre mondiale a bouleversé nos vies*, Ministère des Armées/Perrin, Paris, 2019 (2017 pour l’édition originale).

⁷¹⁵ *Ibid.*, 4^{ème} de couverture.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

national » – une certaine vision de l’histoire de la guerre à la Libération. L’idée d’un « roman national » sous-entend à la fois la « mémoire collective » et la « mémoire nationale », mais trop souvent on oublie la dimension du « romanesque ». Dès la Libération, entre 1944-1950, les portraits que dresse le cinéma populaire en France sont des fictions. La concurrence entre les victimes n’est pas liée au constat de souffrances objectives. Il s’agit plutôt de ce qui est reconnu par le public comme souffrance. Le portrait des souffrances reconnues à travers les fictions filmiques durant la période 1944-1950 est un masque réconfortant.

Épilogue

Ces souvenirs de l’Histoire transmis par le cinéma sont évidemment fluctuants. Aux cours des décennies qui nous séparent de plus en plus de l’évènement, la définition de l’acceptable a changé. L’exemple le plus frappant concerne le sort des Juifs d’Europe. S’il est enfoui dans l’immédiat après-guerre, il va petit à petit émerger au sein des fictions sur la Seconde Guerre mondiale pour les submerger peu à peu. Certains comme François Azouvi s’accordent pour dire que la sortie de *Journal d’Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1959, USA) en 1959 est un tournant dans la représentation du génocide au cinéma⁷¹⁷. D’autres vont considérer *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985, FR) comme l’expression définitive de ce qui est dicible et visible sur l’« Holocauste »⁷¹⁸. Au fil des années, la question de cette représentation devient un enjeu autant artistique, historique que moral. De Claude Lanzmann à Georges Didi-Huberman⁷¹⁹, les affrontements sur cette question restent brûlants. Mais n’en déplaise à certains, des films polémiques aussi différents les uns des autres comme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960, It), *La Liste de Schindler* (*Schindler’s List*, Steven Spielberg, 1993, USA) ou plus récemment *Le Fils de Saul* (*Saul fia*, László Nemes, 2015, Hongrie) participent aussi à l’inscription de ces victimes dans l’imaginaire collectif. De la même manière, le fait qu’en 2009 Quentin Tarantino fasse de la quasi-intégralité des « bâtards » fictifs de *Inglourious Basterds* (2009, USA) des ressortissants Juifs venus « aussi » venger leurs coreligionnaires, est le résultat

⁷¹⁷ François Azouvi, *Op. cit.*, p. 225.

⁷¹⁸ À ce sujet, voir Nathan Réra, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l’Art après Auschwitz*, Éditions Rouge Profond, Pertuis, 2009.

⁷¹⁹ Georges Didi-Huberman est un philosophe français qui a consacré un livre (ainsi qu’une « réponse » aux polémiques nées de ce dernier) à propos de la représentation des chambres à gaz à Auschwitz : *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

de cet ancrage dans l'imaginaire collectif⁷²⁰. Les exemples sont innombrables⁷²¹. En mars 2010 est sorti *La Rafle* de Roselyne Bosch (2010, FR), qui traite de la rafle du Vel' d'Hiv' de juillet 1942, avec de nombreuses stars à son générique (Mélanie Laurent, Gad Elmaleh, Jean Reno ou encore Sylvie Testud) : le film a cumulé plus de 2,8 millions d'entrées en France. Pourtant, les critiques spécialisées étaient très partagées⁷²². La sortie du film en DVD s'est accompagnée d'une polémique du fait que la réalisatrice a reproché leur manque de compassion à ceux qui ne pleuraient pas devant son film, en allant jusqu'à les comparer à Hitler⁷²³ ! Alors qu'elle était quasi totalement occultée à la Libération, cette question de la représentation des Juifs est devenue centrale aujourd'hui (jusqu'à l'injonction à la compassion).

Egalement significative dans notre perspective est la sortie du film *Dunkerque* (*Dunkirk*, 2017, USA/RU/FR/Hollande) de Christopher Nolan, cinéaste star depuis ses adaptations de *Batman* entre 2005 et 2012 et abonné aux succès populaires en France⁷²⁴. Au générique de son film, on retrouve certains de ses acteurs fétiches, popularisés par ses précédentes réalisations, comme Tom Hardy ou Cillian Murphy. Le film cumule en France 2,5 millions d'entrées, à la 19^{ème} place des plus gros succès de l'année en France. Mais sa version de la bataille de Dunkerque et de l'Opération Dynamo n'est pas du goût de tout le monde. Outre une controverse dans les pays anglophones sur l'absence à l'image de soldats indiens servant dans les rangs de l'armée de l'Empire britannique, le film a provoqué en France une autre polémique à propos de la représentation des militaires français. Plusieurs journaux parmi lesquels *Le Monde* ou *Le Figaro* reprochent au film l'absence de personnages français malgré la présence historique de 40.000 soldats français sur ces plages. Très rapidement, ils sont suivis par des hommes politiques qui condamnent ce qu'ils voient comme une minimisation de la participation française à cette bataille. Face à la polémique, des historiens britanniques et français

⁷²⁰ Alors que par ailleurs, le film n'a ouvertement que faire de la crédibilité historique, dont il est détache très vite. Rappelons que ce film se termine par l'assassinat par les « basterds » d'Adolf Hitler et ses principaux ministres.

⁷²¹ Steven Spielberg le faisait déjà dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998, USA), où un des militaires envoyés au secours du jeune Ryan était clairement présenté comme Juif.

⁷²² Le film a une note de 2,8/5 sur Allociné, et de 56 % sur Rotten Tomatoes.

⁷²³ « On pleure pendant La Rafle parce que... on ne peut que pleurer. Sauf si on est un « enfant gâté » de l'époque, sauf si on se délecte du cynisme au cinéma, sauf si on considère que les émotions humaines sont une abomination ou une faiblesse. C'est du reste ce que pensait Hitler : que les émotions sont de la sensiblerie » dans un entretien accordé au magazine *Les Années Laser* et rapporté par le journal *20 Minutes* (publié en ligne le 23 septembre 2010)

⁷²⁴ Ses films sur *Batman* (*Batman Begins*, *The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises*) ont respectivement cumulé 1,5 millions, 3,0 millions et 4,4 millions d'entrées. Ses autres films sont régulièrement des succès, comme *Inception* (2010, RU/USA) avec 4,9 millions d'entrées et *Interstellar* (US/RU, 2014) 2,1 millions d'entrées.

interviendront, et le cinéaste devra répondre de cette absence dans plusieurs interviews⁷²⁵. Il est fréquent que des films sur cette guerre se retrouvent sous le feu des projecteurs à cause des représentations qu'ils proposent. Le cinéaste franco-algérien Rachid Bouchareb a illustré ce phénomène avec son film *Indigènes* (بلد ليدون, 2006, FR/Belgique/Algérie/Maroc) sur le rôle des « tirailleurs sénégalais », qui a permis une reconnaissance par l'État du rôle de ces soldats issus des colonies françaises⁷²⁶.

Ces quelques exemples sont la preuve que ces représentations et leur réception restent vivantes malgré le temps qui passe. Ce « roman national » ne se réduit pas au cinéma. D'autres arts et d'autres médias populaires font de la Seconde Guerre mondiale un réservoir fictionnel et participent à leur échelle à l'inscription du conflit dans la mémoire collective. En dehors de la littérature, qui a déjà eu droit à d'innombrables travaux et études, on pourrait mentionner :

- les bandes dessinées : de *La Bête est morte ! – La Seconde Guerre mondiale chez les animaux*, scénarisé par Victor Dancette et Jacques Zimmermann et dessinée Calvo (France, 1944) à *Maus I & II* de Art Spiegelman – prix Pulitzer en 1992. Mais aussi de *Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB* (en 3 tomes, édité chez Casterman), où l'auteur Tardi, plus habitué à dépeindre la guerre des tranchées, se consacre ici à la guerre que n'a pas menée son père René du fait de son emprisonnement en 1940. Ou encore, toute la vague naissante de super-héros créés dans les *comics* américains à la fin des années 1930 et au début des années 1940 et qui partent souvent au front – de *Batman* chez *DC Comics*⁷²⁷ à *Captain America* chez *Marvel Comics*.
- les jeux vidéo, où des sagas extrêmement populaires ont fait la fortune de leurs éditeurs en se consacrant quasi-exclusivement à la Seconde Guerre mondiale. Parmi eux, citons *Medal of Honor* (DreamWork Interactive), *Call of Duty* (Activision) ou *Battlefield* (Electronic Arts). Fait intéressant : *Medal of Honor : Résistance* (2000) ou *Call of Duty : WWII* (2017) sont deux des seuls jeux à proposer d'incarner des résistants français dans leur jeux de tir subjectifs. Dans

⁷²⁵ Une analyse plus poussée du film permettrait pourtant de remarquer que les seuls hommes de tout le film que l'on peut voir se battre les armes à la main sont les rares militaires français visibles au début du film. L'intégralité des soldats d'infanterie britanniques visibles dans le film sont soit désarmés, soit ne font pas usage de leur armes.

⁷²⁶ Son film suivant, *Hors-la-loi* (Rachid Bouchareb, 2010, Fr/Algérie) avait fait beaucoup plus polémique : son interprétation des massacres de Sétif, Guelma et Kherrata en Algérie française n'était pas au goût de tout le monde. En France, il y avait eu jusqu'à des manifestations dans la rue (notamment lors du Festival de Cannes).

⁷²⁷ Au sujet de la création du personnage de Batman par Bob Kane et Bill Finger dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, lire Justine Marzack, *Batman origines – Petite anthologie de l'homme chauve-souris*, Éditions Nouvelles François Bourin, Paris, 2014.

les deux cas, les joueurs n'ont pas d'autres choix que d'incarner des personnages féminins.

- les jeux de société modernes, comme *Heroes of Normandie* (Yann et Clem, illustré par Alexandre Bonvalot, édité par Devil Pig Games), *V-Commandos* (Thibaud de la Touanne, illustré par Bruno Tatti et Vincent Filipiak, édité par Triton Noir) mais surtout *Mémoire 44* et ses nombreuses extensions (Richard Borg, illustré par Cyrille Daujean, Claude Rica, Julien Delval, Don Perrin, édité par Days of Wonder), développé sous le patronage de la Mission du 60^e Anniversaire des Débarquements et de la Libération de la France, et régulièrement réédité depuis 2004 (fait assez rare pour un jeu de société).
- les série télévisées, comme *Band of Brothers* (Tom Hanks et Steven Spielberg, HBO, 1 saison, 2001, USA) ou *Band of Brothers : L'Enfer du Pacifique* (*The Pacific*, Tom Hanks et Steven Spielberg, HBO, 1 saison, 2010, USA) ; mais surtout *Un village français* (Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, France Télévisions, 7 saisons, 2009-2017). Cette série propose de suivre la vie des habitants de la ville fictive de Villeneuve, située sur la ligne de démarcation dans le Jura, durant les années d'Occupation. Au fil de ses 7 saisons, la série détourne à de nombreuses reprises les attentes du public quant aux représentations auxquelles il est habitué. Par exemple, dans les six épisodes de la première saison, on voit des enfants mourir sous les balles d'un avion allemand (épisode 1)⁷²⁸, une liaison adultère entre la femme d'un soldat prisonnier et un chef d'entreprise qui collabore avec les forces allemandes (épisode 2), la mise en place du marché noir comme seul moyen de survivre (épisode 3), une directrice d'école révoquée parce que juive (épisode 4), le personnage principal prendre la défense du Maréchal Pétain en août 1940 (épisode 5) ou encore un soldat allemand venir en aide à un enfant français et son institutrice (épisode 6). En 7 saisons, *Un village français* met à mal les limites qui pouvaient exister jusqu'ici des représentations acceptables, et avec succès : ici, on peut travailler pour les Allemands tout en protégeant sa servante « israélite » ou son employé communiste, comme on peut s'efforcer de faire régner l'ordre en devenant sans le savoir un pantin collaborationniste.

⁷²⁸ Ces enfants, en sortie scolaire, sont les premières victimes visibles de la série.

Cette inscription du « roman national » dépasse même le cadre des médias culturels. Souvent, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale s'invite jusque dans la vie politique et sociale de chaque nation européenne. Lorsque Keith Lowe aborde le « nationalisme européen » dans *La Peur et la Liberté*, il constate une « exploitation [des] symbole [de la] guerre » mais surtout un « abus d'histoire ». Il remarque :

Aujourd'hui, comme en 1945, l'Europe n'est pas la seule à être dangereusement divisée, car c'est aussi le cas de nations comme le Royaume-Uni ou la Pologne. La Seconde Guerre mondiale, qui inspira aux nations européennes leur volonté de s'unifier, est maintenant tout autant devenue une source d'inspiration pour les nationalistes et les séparatistes régionaux, et plus généralement pour quiconque nourrit certains griefs. Au bout de plus de soixante-dix ans, le projet européen de l'après-guerre a commencé à tout le moins de se fragmenter⁷²⁹.

Lors des élections présidentielles en France en 2017, parmi les cinq candidats aux intentions de vote les plus importantes – Emmanuel Macron, Marine Le Pen, Jean-Luc Mélenchon, François Fillon et Benoît Hamon –, au moins quatre d'entre eux ont fait mention du roman national à un moment ou un autre lors de leur campagne. Sur France Culture, Emmanuel Macron de La République en Marche insiste sur le fait que « dans le roman national, il y a des grands repères qui aident à construire notre appartenance à la Nation⁷³⁰ ». Marine Le Pen du Front National promet, dans le point 97 de son programme, de « renforcer l'unité de la nation par la promotion du roman national et le refus des repentances d'Etat qui divisent⁷³¹ ». De son côté, François Fillon pour Les Républicains est peut-être le plus explicite sur son intérêt porté à ce « roman national », qu'il voit comme la meilleure alternative à l'enseignement de l'histoire. Pour lui, il faut « réécrire les programmes d'histoire avec l'idée de les concevoir comme un récit national⁷³² ». Mais l'exemple le plus parlant à propos des fantasmes et de la mythologie entourant l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en France est dû à Jean-Luc Mélenchon de La France Insoumise, lorsqu'il soutient que c'est « la rue » (sous-entendu le peuple français) qui a « abattu les rois » et « abattu les nazis », appelant Emmanuel Macron, désormais président, à « consulter l'histoire de France⁷³³ ».

Outre des arguments classiques dans un contexte de campagne présidentiel, ces appels récurrents à l'Histoire et au romanesque qu'on en tire sont la preuve de la force supérieure du mythe sur les faits. Que la Seconde Guerre mondiale soit encore au centre des discours politiques en France et ailleurs en Europe est la preuve de l'importance des enjeux qu'elle

⁷²⁹ Keith Lowe, *La Peur et la liberté*, Op. cit., p.437.

⁷³⁰ France Culture, 9 mars 2017.

⁷³¹ « 144 engagements présidentiels - Marine 2017 », programme présidentiel du Rassemblement national, consultable en ligne.

⁷³² François Fillon, discours tenu le 28 août 2016, Sablé-sur Sarthe.

⁷³³ Jean-Luc Mélenchon, discours tenu le 23 septembre 2017, Paris.

représente. Et qu'on se batte encore aujourd'hui au sujet de représentations artistiques et populaires des victimes de cette guerre est l'illustration de la construction encore inachevée d'une vision consensuelle de cette histoire.

ANNEXES

Filmographie principale

LES VICTIMES COMBATTANTES				
Les militaires à la guerre				
Le Bataillon du ciel	France	1945	05-mars-47	8 649 691
L'Odyssée du Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693
Les Sacrifiés	USA	1945	20-avr-49	-500 000
Les militaires hors du front				
Untel père et fils	France	1940	17-oct-45	2 145 108
Les Plus belles années de notre vie	USA	1946	03-oct-47	4 693 462
Prisonniers de Satan	USA	1943	10-oct-45	-500 000
Les résistants armés				
Le Père tranquille	France	1946	10-oct-46	6 138 900
La Bataille du rail	France	1945	27-févr-46	5 727 203
Rome ville ouverte	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850
Le Port de l'angoisse	USA	1945	10-oct-47	-500 000
Les espions et assimilés				
Mission à Tanger	France	1949	15-juil-49	2 279 374
Le troisième homme	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254
Lune de miel mouvementée	USA	1942	13-avr-49	-500 000
LES VICTIMES NON-COMBATTANTES				
Les civils occupés				
Jéricho	France	1945	13-mars-46	3 932 897
Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959
Vivre libre	USA	1943	10-juil-46	714 052
Les civils libres				
Manon	France	1948	09-mars-49	3 412 167
Madame Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998
Johnny Frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000
Les prisonniers et déportés				
La Dernière chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289
La Dernière étape	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511
La Septième croix	USA	1944	21-juil-48	-500 000
Les prisonniers de retour				
Retour à la vie	France	1948	14-sept-49	2 356 694
Les Dieux du dimanche	France	1948	09-févr-49	784 400
Les Juifs et victimes de l'antisémitisme				
Le Dictateur	USA	1940	04-avr-45	8 287 978
Le Mur invisible	USA	1947	24-sept-48	-500 000
Les enfants comme victimes				
L'Ange qu'on m'a donné	France	1945	27-févr-46	3 395 431
Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116
Allemagne année zéro	Italie	1948	02-févr-49	530 996

Le Bataillon du rail

II-Combattants - II-1 : FdGM

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Bataillon du ciel	X	France	1945	05-mars-47	8 649 691

Film en 2 parties : *Première époque : Ce ne sont pas des hommes* - *Seconde époque : Terre de France*

Réalisateur : Alexandre Esway

Durée : 2h40 (1h16 + 1h23)

Scénario : Joseph Kessel (adaptation : Joseph Kessel et Marcel Rivet)

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Pierre Blanchar (Capitaine Ferane)				

Avec aussi : René Lefèvre (François), Charles Moulin (le Gorille), Pierre Louis (Victor Drobek, le boxeur), André Le Gall (Quérec, le breton), Jean Wall (Cpt médecin Ben Sassem), Christian Bertola (Lt de Carrizy), Marcel Mouloudji (le Canaque), Henri Nassiet (Colonel Bouvier), Raymond Bussières (Paname), Janine Crispin (Berthe Servais)...



La Première Epoque constitue la chronique d'un camp d'entraînement de parachutistes "Français libres" en Grande-Bretagne jusqu'au moment où l'ordre du débarquement est donné.

La Seconde Epoque retrace l'histoire d'un groupe parachuté en Bretagne, qui cherche à paralyser l'action allemande et dont les deux seuls survivants finissent par rejoindre les troupes américaines⁷³⁴.

⁷³⁴ Ce résumé, ainsi que les suivants, sont ceux donnés dans les trois numéros hors-série de *La Revue du Cinéma* : *La Saison cinématographique 1945-1947*, *La Saison cinématographique 1948-1949*, *La Saison cinématographique 1950-1951* (Op. cit.)

L'Odyssée du Docteur Wassell

II-Combattants - II-1 : FdGM

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
L'Odyssée du Dr. Wassell	The Story of Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693

Réalisateur : Cecil B. DeMille

Durée : 2h20

Scénario : Alan Lemay, Charles Bennett, d'après l'histoire du commandant Corydon M Wassell et l'histoire de James Hilton

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Gary Cooper (Docteur Wassell)				

Avec aussi : Laraine Day (Madeleine Day, Signe Hasso (Bettina), Dennis O'Keefe (Benjamin "Hoppy" Hopkins), Coral Thurston (Tremartini), Carl Esmond (Lt. Dirk Van Daal), Paul Kelly (Murdock)...



Petit médecin de l'Arkansas, Corydon M. Wassell part travailler dans un dispensaire en Chine. Il y rencontre Madeleine Day, dont il tombe amoureux ; mais ils sont bientôt séparés. A la déclaration de la guerre entre les Etats-Unis et le Japon, il est envoyé à Java où il doit se charger de l'évacuation des blessés de la bataille de Macassar. Les Japonais bombardent Java et, désobéissant aux ordres, le docteur reste en arrière avec les soldats les plus grièvement blessés. Grace à l'aide des troupes hollandaises et britanniques restés sur l'île, il parviendra à les mettre en sûreté, en Australie. Il sera décoré, alors qu'il s'attendait à passer en cour martiale.

Les Sacrifiés

II-Combattants - II-1 : FdGM

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Les Sacrifiés	They were expendable	USA	1945	20-avr-49	-500 000

Réalisateur : John Ford (et Robert Montgomery, non crédité)

Durée : 2h16

Scénario : Frank W Wead, d'après le roman de William L. White

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Robert Montgomery (Lt. John Brickley)	John Wayne (Lt. Rusty Ryan)			

Avec aussi : Donna Reed (2nd Lt. Sandy Davys), Jack Holt (Général Martin), Ward Bond ("Boats" Mulcahey), Marshall Thompson ("Snake" Gardner), Paul Langton ("Andy" Andrews), Donald Curtis (Lt "Shorty" Long), Cameron Mitchell (George Cross), Leon Ames (Major James Morton)...



Alors que la guerre éclate à Pearl Harbour, les lieutenants Brickley et Ryan se trouvent dans un port des Philippines. Leurs forces comprennent soixante-dix hommes et six vedettes lance-torpilles. Ils reçoivent pour mission d'harceler les forces japonaises et de leur causer autant de dégâts que possible.

Lors d'un séjour à Corregidor, Ryan tombe amoureux de Sandy Davis, une jeune infirmière. Leurs trois bateaux rescapés ramènent les survivants de Corregidor vers une île d'où ils s'envoleront pour l'Australie. Les "sacrifiés" sont fait prisonniers par les Japonais, mais les GI's promettent de revenir bientôt.

Untel père et fils

II-Combattants - II-2 : FMHDF

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Untel père et fils	X	France	1940	17-oct-45	2 145 108

Réalisateur : Julien Duvivier

Durée : 1h17

Scénario : Marcel Achard, Charles Spaak et Julien Duvivier

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Raimu (Jules Froment)	Michèle Morgan (Marie Froment-Léonard)	Louis Juvet (Pierre & Félix Froment)		

Avec aussi : Suzy Prim (Estelle Froment adulte), Renée Devilliers (Gabrielle Froment), Georges Biscot (Noblet), René Génin (le père de Gabrielle), Fernand Ledoux (le maire), Jean Mercanton (Alain Froment), Lucien Nat (Bernard Froment adulte)...



L'histoire d'une famille française, les Froment, à travers quatre générations et au cours d'une période secouée par trois guerre contre l'Allemagne. Des trois enfants du brave homme qui, en 1871, donna sa vie pour son pays, l'un a continué la lignée qui a donné les défenseurs, l'autre a été un bâtisseur d'empire, la fille s'est consacrée au bien. Pourtant tous ne sont pas des héros...

(Premier titre : *La Relève*.)

Achevé peu avant la défaite, le film put être expédié en Amérique où il fut projeté sous le titre *Le Cœur d'une nation*.

Les Plus Belles Années de notre vie

II-Combattants - II-2 : FMHDF

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Les Plus belles années de notre vie	The best years of our lives	USA	1946	03-oct-47	4 693 462

Réalisateur : William Wyler

Durée : 2h42

Scénario : Robert E. Sherwood, d'après le roman de MacKinlay Kanter, *Glory for me*.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Myrna Loy (Milly Stephenson)	Frederic Marsh (Sgt Al Stephenson)	Dana Andrews (Fred Derry)	Teresa Wright (Peggy Stephenson)	Virginia Mayo (Marie Derry)

Avec aussi : Harold Russell (Homer Parrish), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Gladys George (Hortense Derry), Roman Bohnen (Pat Derry)...



Le retour de guerre de trois soldats américains. Le sergent Al Stephenson redevient directeur de banques. Fred Derry, pilote de chasse, se retrouve au chômage après avoir un temps travaillé dans un bar. Le troisième, Homer Parrish, a été amputé des deux bras. Il épousera son amour d'enfance, tandis que Fred se liera avec la fille du banquier.

Notes : 9 Oscars : Meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur (Fredric March), meilleur second rôle (Harold Russell), meilleur scénario, meilleur montage et meilleure musique originale.

Prisonniers de Satan

II-Combattants - II-2 : FMHDF

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Prisonniers de Satan	The purple heart	USA	1943	10-oct-45	-500 000

Réalisateur : Lewis Milestone

Durée : 1h40

Scénario : Jerome Cady, d'après l'histoire de Melville Grossman (speudo de Darryl F. Zanuck)

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Dana Andrews (Cpt Harvey Ross)	Richard Conte (Lt Angelo Canelli)	Farley Granger (Sgt Howard Clinton)	Trudy Marshall (Mrs Ross)	

Avec aussi : Kevin O'Shea (Sgt Jan Skvoznik), Sam Levene (Lt Wayne Greenbaum), Charles Russell (Lt Kenneth Bayforth), John Craven (Sgt Martin Stoner), Richard Loo (Général Ito Mitsubi)...



Un groupe de bombardiers B-25 décolle d'un porte-avions navigant dans le Pacifique et va attaquer Tokyo. Les aviateurs américains abattus durant le raid seront jugés, humiliés, torturés et exécutés.

(L'histoire est basée sur un fait authentique survenu en avril 1942).

Le Père tranquille

II-Combattants - II-3 : FdR

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Père tranquille	X	France	1946	10-oct-46	6 138 900

Réalisateur : René Clément & Noël-Noël

Durée : 1h35

Scénario : Noël-Noël.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Noël-Noël (Edouard Martin)				

Avec aussi : Marcel Delaître (Charrat), Nadine Alari (Monique Martin, la fille), José Artur (Pierre Martin, le fils), Claire Olivier (Mme Martin), Jean Lara (Pelletier), Paul Frankeur (Simon), Charles Lemontier (Charles Janvier), Jeanne Herviale (Marie, la bonne), Howard Vernon (Lt Fleischer)...



Monsieur Martin, quinquagénaire pantouflard, courtier d'assurances dans une petite ville, semble vivre, malgré l'occupation allemande, une existence paisible entre sa femme, son fils et sa fille. En réalité, il est chef des réseaux de Résistance de la région. A la Libération, après avoir frisé la catastrophe, sans tapage, il refuse les honneurs et reprend sa place parmi les siens.

Notes : Pierre Alekan fut choisi comme conseiller pour l'action clandestine.

La Bataille du rail

II-Combattants - II-3 : FdR

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Bataille du rail	X	France	1945	27-févr-46	5 727 203

Réalisateur : René Clément

Durée : 1h25

Scénario : René Clément et Colette Audry.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Charles Boyer (la narrateur)	Jean Clarioux (un mécanicien)			

Avec aussi : Jean Daurand (un cheminot), Lucien Desagneaux (Athos), François Joux (un cheminot), Pierre Latour (un cheminot), Tony Laurent (Camargue), Robert Leray (le chef de gare) et "Les cheminots de France"...



Description de la lutte des cheminots français pour la libération du territoire : transports de courrier, passages clandestins de la ligne de démarcation, sabotages de toutes sortes. Lors du débarquement de juin 1944, action totale avec notamment l'attaque d'un train blindé allemand par les maquisards.

Notes : Grand prix du Festival de Cannes 1946 - Grand prix du cinéma français 1946.

Rome, ville ouverte

II-Combattants - II-3 : FdR

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Rome ville ouverte	Roma, città aperta	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850

Réalisateur : Roberto Rossellini

Durée : 1h50

Scénario : Sergio Amidel, avec la collaboration de Federico Fellini et Roberto Rossellini.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini)	Anna Magnani (Pina / Anne-Marie en VF)	Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi)		

Avec aussi : Vito Annichiarico (Marcello / Marcel), Nando Bruno (Agostino le sacristain), Maria Michi (Marina, la maitresse de Manfredi), Harry Feist (major Fritz Bergmann), Giovanna Galletti (Ingrid, un agent de la Gestapo), Francesco Granjacquet (Francesco, typographe résistant), ...



Manfredi dit "l'ingénieur", l'un des chefs de la Résistance à Rome, échappe aux SS et se réfugie chez son ami Francesco, un typographe. Celui-ci doit épouser Anna, une veuve, mère du petit Marcello, qui joue à la Résistance - la vraie - avec ses copains. Anna met "l'ingénieur" en contact avec Don Pietro, le curé de la paroisse, qui accepte de l'aider. Marina, la maitresse de "l'ingénieur", est manipulée par Ingrid qui lui fournit des stupéfiants et travaille pour la Gestapo... Le jour du mariage de Francesco et d'Anna, les Allemands cernent la cité ouvrière où habite le jeune homme. Celui-ci et ses amis sont arrêtés. Anna, qui court derrière la voiture qui l'emporte, est abattue. Mais les partisans attaquent le convoi et libèrent les prisonniers. Marina accepte de cacher Francesco et "l'ingénieur". Celui-ci découvre que son amie se drogue : il lui dit son mépris. Elle décide de se venger. Le lendemain, don Pietro doit conduire en lieu sûr les deux résistants et un déserteur autrichien. Les SS interviennent. Francesco, qui s'est attardé auprès du petit Marcello, échappe à l'arrestation. "L'ingénieur" est torturé jusqu'à la mort, l'Autrichien se pend dans sa cellule et don Pietro est fusillé.

Le Port de l'angoisse

II-Combattants - II-4 : FdE

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Port de l'angoisse	To have and have not	USA	1945	10-oct-47	-500 000

Réalisateur : Howard Hawks

Durée : 1h40

Scénario : Jules Furthman et William Faulkner, d'après le roman *En avoir ou pas* d'Ernest Hemingway.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Humphrey Bogart (Harry Morgan)	Walter Brennan (Eddie)	Lauren Bacall (Marie "Microbe" Browning)		

Avec aussi : Dolores Moran (Hélène de Bursac), Hoagy Carmichael (Cricket), Sheldon Leonard (Lt Coyo), Walter Surovy (Paul de Bursac), Marcel Dialo (Gérard dit "Frenchy"), Walter Sande (Johnson), Dan Seymour (Commissaire Renard)...



À Fort-de-France, au lendemain de l'armistice de 1940, Harry Morgan, qui loue son bateau à de riches pêcheurs, refuse de s'impliquer dans la lutte qui oppose gaullistes et vichyssois. Une Américaine, Marie, arrive à l'hôtel, où vit Harry. Alors qu'il attend d'être payé par un client, la police fait irruption au bar de l'hôtel. Son client est tué, et son argent confisqué. Afin de pouvoir payer le billet d'avion de Marie et parce qu'il est sans le sou, Harry accepte la mission que lui avait proposée Gérard, le tenancier de l'hôtel. Avec l'aide d'Eddie, il ramène Paul de Bursac, un des chefs de la résistance, et sa femme, d'un îlot voisin. Au retour, ils sont repérés par un bateau de la police et de Bursac est blessé. Ils parviennent jusqu'à l'hôtel où Harry découvre que Marie n'a pas utilisé son billet d'avion. Il soigne de Bursac, et s'apprête à s'éclipser avec Marie, en avion. Mais Eddie a disparu. Le capitaine Renard et le lieutenant Coyo apprennent à Harry qu'Eddie est aux mains de la police. Harry tue le garde du corps de Renard et l'oblige à téléphoner pour obtenir la libération d'Eddie. Après avoir remis les policiers aux gaullistes, Harry, Marie et Eddie quittent Fort-de-France.

Mission à Tanger

II-Combattants - II-4 : FdE

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Mission à Tanger	X	France	1949	15-juil-49	2 279 374

Réalisateur : André Hunebelle

Durée : 1h40

Scénario : Michel Audiard

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Raymond Rouleau (Georges Masse)	Gaby Sylvia (Lili)	Mila Parély (Barbara)	Louis de Funès (le général espagnol)	

Avec aussi : Henri Nassiet (Alexandre Segard, chef du réseau), Bernard Lajarrige (P'tit Louis le photographe), André Valmy (Veaudoit, "l'agent double"), Jo Dest (Von Kloster), Pierre Destailles (Maurin, un agent français), Max Revol (le barman)...



L'envoi de documents secrets de Tanger à Londres constitue en 1942 une mission périlleuse. Beaucoup y trouvent la mort. C'est le journaliste Georges Masse, brillant et sûr de lui, qui réussit l'entreprise, fait la connaissance de l'énigmatique Lili et se tire, tête haute et pied léger, de tous les périls.

Notes : Premier titre : *Je tire ma révérence.*

Le Troisième Homme

II-Combattants - II-4 : FdE

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le troisième homme	The thrid man	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254

Réalisateur : Carol Reed

Durée : 1h44

Scénario : Graham Green, Carol Reed, Mabbie Poole et Alexander Korda (nc).

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Jospeh Cotten (Holly Martins)	<i>Alida Valli (Anna Schmidt)</i>	Orson Welles (Harry Lime)	Trevor Howard (Calloway)	

Avec aussi : Bernard Lee (sergent Paine), Wilfrid Hyde-White (Crabbin), Paul Hörbiger (Karl, le concierge de Harry), Ernst Deutsch (le "baron" Kurtz), Siefried Breuer (Popescu), Erich Ponto (Dr. Winkel)...



Arrivant dans Vienne occupée de l'immédiat après-guerre, l'écrivain américain Holly Martins apprend que son ami Harry Lime à qui il venait rendre visite a été tué dans un accident de la circulation. Au cimetière, il rencontre Anna, la maîtresse d'Harry, et le major Calloway qui lui révèle les activités criminelles du défunt. Cherchant à en savoir plus, Martins découvre que Lime, non seulement n'est pas mort, mais qu'il est réfugié dans la zone russe où il se livre au trafic de la pénicilline. Finalement, Lime lui donne rendez-vous et lui explique les raisons de sa conduite. Mais la police veille et, après une poursuite dans les égouts, Lime est abattu. Cette fois, c'est vraiment Harry Lime que l'on enterre. Martins s'en repartira, laissant Anna au souvenir de son amant.

Notes : David O'Selznick qui avait une part financière dans le film voulait que Noël Coward, l'auteur dramatique, incarne Harry Lime. C'est Carol Reed qui a imposé Orson Welles. En 1960, une série télévisée inspirée du scénario a été tournée avec Michael Rennie. *Le Troisième homme* a obtenu le Grand Prix du Festival de Cannes 1949 et le Prix du meilleur film anglais la même année.

Lune de miel mouvementée

II-Combattants - II-4 : FdE

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Lune de miel mouvementée	Once upon a honeymoon	USA	1942	13-avr-49	-500 000

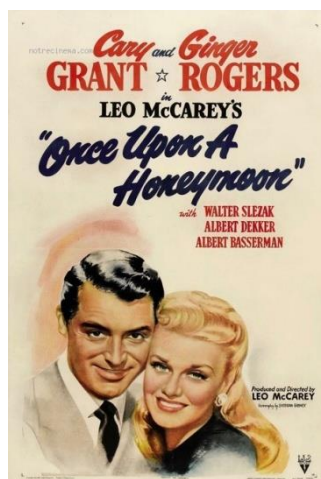
Réalisateur : Leo McCarey

Durée : 1h55

Scénario : Sheridan Gibney, d'après une histoire de Leo McCarey.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Cary Grant (Patrick "Pat" O'Toole)	Ginger Rogers (Katie O'Hara)			

Avec aussi : Walter Slezak (Baron von Luber), ALbert Dekker (Leblanc), Albert Bassermann (Général Borelski), Ferike Boros (Elsa), Harry Shannon (Cumberland), John Banner (Kleinoch)...



En Autriche en 1938, une Américaine, Katie O'Hara, épouse le baron von Luber malgré les avertissements de son compatriote, le journaliste Pat O'Toole, pour qui le baron est un espion nazi, chargé de préparer les prochaines invasions hitlériennes en Europe. De fait, décidé à suivre le couple, O'Toole est amené à se rendre en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Norvège, aux Pays-Bas, en Belgique puis en France. Un agent double convainc Katie de fournir des renseignements sur son mari, mais ce dernier découvre son rôle. Sur un navire en partance pour les Etats-Unis, Katie retrouve et le baron et O'Toole. En légitime défense, elle fait basculer von Luber à la mer. Elle épousera O'Toole.

Jéricho

III-Non-Combattants - III-1 : CO

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Jéricho	X	France	1945	13-mars-46	3 932 897

Réalisateur : Henri Calef (assisté de Jacques de Casembroot)

Durée : 1h38

Scénario : Claude Heymann et Charles Spaak (+ dialogues de Charles Spaak)

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Pierre Brasseur (Jean-César Morin)				

Avec aussi : Nadine Alari (Alice Noblet), Roland Armontel (Muscat), Jean Brochard (Michaud), André Carnège (l'aumônier allemand), René Génin (Camille Ducroc), Pierre Larquey (Béquille), Henri Nassiet (le commandant Münchhausen), Jacques Charon (le comte Jacques de Saint-Leu), Paul Demange (André Morget)...



1944. Amiens sous l'occupation. Un certain nombre de Français sont incarcérés et doivent servir d'otages si le convoi d'essence arrêté en gare subit un attentat. Celui-ci a lieu, les otages seront fusillés au matin. La nuit passe avec des réactions diverses de la part des prisonniers. Prévenue par radio, la Royal Air Force bombarde la prison au moment de l'exécution. Les condamnés qui réchappent de l'opération gagnent le maquis.

Casablanca

III-Non-Combattants - III-1 : CO

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Casablanca	Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959

Réalisateur : Michael Curtiz

Durée : 1h42

Scénario : Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch et Casey Robinson (nc), d'après la pièce *Everybody comes to Rick's* de Murray Burnett et Joan Alison.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Humphrey Bogart (Rick Blaine)	Ingrid Bergman (Ilsa Lund)	Paul Henreid (Victor Laszlo)		

Avec aussi : Claude Rains (Cpt Louis Renault), Conrad Veidt (Major Heinrich Strasser), Sydney Greenstreet (Señor Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), S.Z. Sakall (Carl), Joy Page (Annina Brandel), Dooley Wilson (Sam, le pianiste)...



Casablanca, décembre 1941 : "le café" de Rick Blaine sert de lieu de rendez-vous à ceux qui, fuyant l'Europe occupée, espèrent rejoindre Lisbonne et, de là, les Etats-Unis. S'y retrouvent également des trafiquants, des banquiers, des officiers allemands et français, des partisans de la France Libre. Rick, ancien trafiquant d'armes et ancien combattant de la guerre d'Espagne, se tient à l'écart et refuse de prendre parti. Un soir, arrivent au café, Victor Laszlo, un des chefs de la résistance européenne, recherché par les nazis, et Ilsa, avec laquelle Rick avait eu une liaison, à Paris, juste avant l'arrivée des Allemands. Le couple souhaite partir pour les Etats-Unis. Mais le major Strasser est prêt à tout pour empêcher Laszlo de s'enfuir. Rick possède des laissez-passer, établis en blanc, qu'il refuse de vendre aux trafiquants, qui le lui proposent. Ilsa lui avoue que Victor est son mari, et qu'il l'était déjà à Paris. Elle lui dit également qu'elle l'aime toujours. Feignant de vouloir quitter Casablanca avec elle, Rick parvient à faire partir Ilsa et Victor. Il tue le major Strasser, mais son meurtre est couvert par le capitaine Renault, qui sent que le vent est en train de tourner.

Vivre libre

III-Non-Combattants - III-1 : CO

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Vivre libre	This land is mine	USA	1943	10-juil-46	714 052

Réalisateur : Jean Renoir

Durée : 1h43

Scénario : Dudley Nichols et Jean Renoir

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Charles Laughton (Albert Lory)	Maureen O'Hara (Louise Martin)	George Sanders (Georges Lambert)	Walter Slezak (Major von Keller)	

Avec aussi : Kent Smith (Paul Martin), Una O'Connor (Emma Lory), Philip Merivale (Professeur Sorel), Nancy Gates (Julie Grant), Thurston Hall (le maire Henri Manville), Louis Donath (le capitaine allemand)...



Maître d'école, Albert Lory est secrètement amoureux de sa collègue, Louise Martin, fiancée à Georges Lambert, sympathisant nazi. Après un attentat, les Allemands prennent des otages, dont Lory, qui seront exécutés si les coupables ne sont pas découverts. La mère de Lambert dénonce le frère de Louise, Paul, qu'elle a vu peu de temps après l'attentat. Lambert prévient le major von Keller, mais pris de remords, tente d'avertir Paul, qui malgré tout est tué. Libéré, Lory veut s'expliquer avec Lambert : mais celui-ci s'est suicidé et Lory est accusé de l'avoir tué. Von Keller lui promet la liberté : il peut produire une fausse lettre de Lambert. Mais Lory assiste à l'exécution des autres otages et comprend qui est réellement von Keller. Il refuse d'être sauvé et, au procès, dénonce les nazis et avoue enfin son amour pour Louise, avant d'affronter la mort.

Manon

III-Non-Combattants - III-2 : CL

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Manon	X	France	1948	09-mars-49	3 412 167

Réalisateur : Henri-Georges Clouzot

Durée : 1h30

Scénario : Henri-Georges Clouzot et Jean Ferry, d'après le roman *L'Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Serge Reggiani (Léon Lescaut, le frère)	Cécile Aubry (Manon Lescaut)	Michel Auclair (Robert Desgrieux, le FFI)	Gabrielle Dorziat (Madame Agnès)	

Avec aussi : Andrex (le trafiquant marseillais), Raymond Souplex (Monsieur Paul), André Valmy (Lt Besnard, chef des maquisards), Henri Vibert (Mouscat), Daniel Ivernel (le major américain)...



Dans le climat trouble de la fin de l'Occupation et des premiers mois de la Libération, les amours passionnées de l'inconsciente et tendre Manon et du jeune Robert Desgrieux. C'est dans les sables de la Palestine que Manon, blessée par les Arabes, et Robert, ravagé par la douleur, trouveront la mort et le repos.

Madame Miniver

III-Non-Combattants - III-2 : CL

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Madame Miniver	Mrs. Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998

Réalisateur : William Wyler

Durée : 2h14

Scénario : Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West, d'après le roman "*Mrs Miniver*" de Jan Struther.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Greer Garson (Katy Miniver)	Walter Pidgeon (Clem Miniver)			

Avec aussi : Teresa Wright (Carol Beldon), Richard Ney (Vin Miniver), Dame May Whitty (Lady Beldon), Christopher Severn (Toby Miniver), Reginald Owen (Foley), Henry Travers (Mr. Ballard), Henry Wilcoxon (le pasteur), Helmut Dantine (l'aviateur allemand)...



Madame Miniver vit près de Londres avec son mari, architecte, et ses trois enfants. L'aîné, Vincent, est amoureux de Carol Beldon. Lorsque la guerre éclate, il s'engage dans la RAF et épouse Carol. Madame Miniver parvient à démasquer un espion nazi. Le cottage est enfournagé par un bombardement. Alors qu'elles viennent d'accompagner Vincent à sa base, Mme Miniver et Carol Beldon sont mitraillées, dans leur voiture, par un avion allemand. Carol est tuée. Mais la vie et la lutte doivent continuer.

Notes : Oscars : meilleur film, meilleur metteur en scène (William Wyler), meilleur actrice (Greer Garson), meilleure actrice de second rôle (Teresa Wright) et meilleur scénario.

Johnny Frenchman

III-Non-Combattants - III-A : CL

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Johnny Frenchman	Johnny frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000

Réalisateur : Charles Frend

Durée : 1h40

Scénario : T. E. B. Clarke.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Françoise Rosay (Florie Lanec)	Tom Walls (Nat Pomeroy)	Patricia Roc (Sue Pomeroy)		

Avec aussi : Paul Bonifas (Jerome), Ralph Michael (Bob Tremayne), Paul Dupuis (Yan Kervarec), Frederick Piper (Zacky Penrose), Arthur Hambling (Steve Matthews), Richard George (Charlie West)...



Les pêcheurs de Bretagne et ceux de Cornouailles entretiennent depuis longtemps de solides inimités. Mais la rivalité s'efface bientôt au moment de l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, alors qu'il faut lutter contre l'agresseur allemand.

La Dernière Chance

III-Non-Combattants - III-3 : P&D

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Dernière chance	Die Letzte chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289

Réalisateur : Leopold Lintberg

Durée : 1h40

Scénario : Alberto Barberis, Elizabeth Montagu et Richard Schweitzer

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Ewart G. Morrison (Major Telford)	John Hoy (Lt John Halliday)	Ray Reagan (sgt Jim Braddock)	Luisa Rossi (Tonina)	Romano Calo (le prêtre)

Avec aussi : Giuseppe Galeati (le chauffeur), Romano Calo (le prêtre), Leopold Biberti (le lieutenant suisse), Sigfrit Steiner (le médecin militaire), Emil Gerber (le garde-frontière), Therese Giehse (Frau Wittels), Robert Schwarz (Bernard Wittels)...



En septembre 1943, en Italie du Nord, là où les SS installent un gouvernement très autoritaire, deux prisonniers, évadés d'un convoi bombardé, cherchent à gagner la frontière suisse. Tout au long de leur périple, ils se joignent à des réfugiés en provenance de dix pays. Ils prennent bientôt la tête d'un convoi de femmes, d'enfants et de vieillards. Il y a une femme épuisée, un vieux juif qui se couche dans la neige pour mourir, un professeur qui transporte dans sa valise le poids de plusieurs années de travail... Et malgré les embûches insurmontables que le groupe rencontre sur son chemin, il arrive malgré tout à passer la frontière.

La Dernière Étape

III-Non-Combattants - III-3 : P&D

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Dernière étape	Ostatni etap	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511

Réalisateur : Wanda Jakubowska

Durée : 1h44

Scénario : Wanda Jakubowska et Gerda Schneider

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Barbara Drapinska (Martha Weiss)				

Avec aussi : Tatjana Gorecka (Eugenia, le docteur-prisonnier), Antonina Gordon-Górecka (Anna, l'infirmière-prisonnière), Aleksandra Slaska (la surintendante du Bloc des femmes), Barbara Rachwalska (Elza), Wladyslaw Brochwicz (le Commandant d'Auschwitz), Alina Janowska (Dessa, infirmière-prisonnière), Maiya Vinogradova (Nadja), Stanislaw Zaczek (Tadek)...



Martha Weiss est arrêtée à Varsovie et déportée à Auschwitz avec des milliers d'autres femmes. Choisie comme interprète par les autorités du camp, elle est le témoin des cruautés nazies. Avec quelques déportées affectées à l'infirmerie, elle s'efforce de mettre en place un réseau de résistance à l'intérieur du camp, tandis que les trains continuent d'amener de nouvelles prisonnières et que les camions conduisent les invalides et les malades au four crématoire... Martha réussit à s'évader, mais elle est arrêtée par la Gestapo. Ramenée à Auschwitz, elle doit être pendue, lorsque les escadrilles alliées survolent le camp : la libération est proche.

Notes : Ancienne déportée, Wanda Jakubowska a filmé en grande partie *La Dernière étape* à l'intérieur du camp d'Auschwitz, la plupart des interprètes étant d'anciennes déportées. Le film obtint le Prix mondial de la Paix et le grand prix du Festival international de Marianske-Lazne.

La Septième croix

III-Non-Combattants - III-3 : P&D

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Septième croix	The seventh cross	USA	1944	21-juil-48	-500 000

Réalisateur : Fred Zinnemann

Durée : 1h50

Scénario : Helen Deutsch, d'après le roman (allemand) *La Septième croix* d'Anna Seghers

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Spencer Tracy (George Heisler)	Signe Hasso (Toni)	Hume Cronyn (Paul Roeder)	Agnes Moorehead (Mme Marelli)	

Avec aussi : Jessica Tandy (Liesel Roeder), Herbert Rudley (Franz Marnet), Felix Bressart (Poldi Schlamm), Ray Collins (Ernst Wallau), Alexander Granach (Zillich), George Macready (Bruno Sauer)...



Sept prisonniers du camp de concentration de Westhoffen s'évadent. Après une longue et épuisante poursuite, six d'entre eux sont repris. Ils sont torturés et mis en croix dans la cour du camp. Le dernier d'entre eux, George Heisler, trouve refuge chez un de ses anciens amis, Paul Roeder, qui parvient à lui obtenir un faux passeport. Caché dans une auberge, grâce au soutien d'une servante, il échappe à une rafle de la Gestapo. Peu après, il parvient à embarquer sur un bateau en partance pour la Hollande où le rejoindra la servante.

Retour à la vie

III-Non-Combattants - III-4 : RdP

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Retour à la vie	X	France	1948	14-sept-49	2 356 694

Film composé de 5 sketches : *Le Retour de Tante Emma* (1), *Le Retour d'Antoine* (2), *Le Retour de Jean* (3), *Le Retour de René* (4) et *Le Retour de Louis* (5).

Durée : 1h52

Sketch :	<i>Le Retour de Tante Emma</i>	<i>Le Retour d'Antoine</i>	<i>Le Retour de Jean</i>	<i>Le Retour de René</i>	<i>Le Retour de Louis</i>
Réalisateur :	André Cayatte	Georges Lampin	Henri-Georges Clouzot	Jean Dréville	Jean Dréville
Scénario :	Charles Spaak	Charles Spaak	H-G. Clouzot et Jean Ferry	Charles Spaak	Noël-Noël

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Bernard Blier (Gaston)	Louis Juvet (Jean Girard)	Noël-Noël (René Martin)	François Périer (Antoine)	Serge Reggiani (Louis)

Avec aussi : Lucien Nat, Patricia Roc, Léo Laparat, Jo Dest, Madeleine Gérôme, Paul Frankeur, etc.



Cinq sketches qui étudient la remontée à la vie normale des prisonniers de guerre et des déportés.

- 1 : Retour de Dachau, dans un état pitoyable, Tante Emma subit la cupidité de sa famille.
- 2 : Le barman Antoine retrouve sa place, mais l'hôtel est réquisitionné par les Wacs : d'où complications d'ordre sentimental.
- 3 : Jean Girard, revenu des bagnes nazis, retrouve dans sa médiocre pension de famille un tortionnaire de la Gestapo. Il fait justice.
- 4 : Difficultés de réadaptation pour René, supposé être la millième personne rapatriée : sa femme l'a quitté, son appartement est occupé. Il est obligé de composer avec celle qui a pris sa place et d'adopter ses enfants.
- 5 : Le village qui a vu naître Louis s'insurge, quand il apprend qu'il a épousé une Allemande, mais le suicide est au bout du chemin.

Les Dieux du dimanche

III-Non-Combattants - III-4 : RdP

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Les Dieux du dimanche	X	France	1948	09-févr-49	784 400

Réalisateur : René Lucot

Durée : 1h35

Scénario : Pierre Jarry et René Lucot (adaptation et dialogues de Pierre Jarry)

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Claire Mafféi (Jeanne Thévenin)	Marc Cassot (Martin Lambert)	(Alexandre Rignault (Léon Thévenin)		

Avec aussi : René Génin (docteur Scheffer), Georges Chamarat (Emile Lambert), Olivier Hussenot (Félix), Yves Robert (Guillot), Jean Daurand (Charles Lambert), Germaine Delbat (Madame Lambert), Emile Genevois (Carrel), Serge Nadaud (Rabaud)



La vie des vedettes du football synthétisée par Martin qui a commencé tout jeune à disputer des matches, est passé professionnel, a connu le triomphe. La guerre survient : blessé à la jambe, fait prisonnier, il rate sa rentrée après la Libération. L'amour de sa femme va lui permettre de surmonter son amertume et ses regrets.

Le Dictateur

III-Non-Combattants - III-5 : J&A

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Dictateur	The great dictator	USA	1940	04-avr-45	8 287 978

Réalisateur : Charlie Chaplin

Durée : 2h06

Scénario : Charlie Chaplin (et Robert Meltzer (nc)).

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Charles Chaplin (Hynkel / le barbier juif)				

Avec aussi : Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napoleoni, dictateur de Bactérie), Reginald Gardiner (Commandant Schultz), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Maréchal Herring), Grace Hayle (Madame Napoleoni), Maurice Moscovitch (Mr. Jaeckel), Emma Dunn (Mme Jaeckel)...



Pendant la Première Guerre mondiale, Charlot a sauvé de la mort un officier blessé, un certain Schulz. Celui-ci devient un des dignitaires du parti qui terrorise la Tomania. Mais pour s'être opposé au dictateur, Hynkel, il regagne le ghetto, où il retrouve Charlot, petit barbier. Hannah, la petite orpheline amie de Charlot, part pour l'Austerlich. Mais Hynkel envahit le pays. Charlot et Schulz sont arrêtés. Ils parviennent à s'évader, revêtant des uniformes de l'armée tomanienne, et se dirigent vers la capitale de l'Austerlich. Hynkel est arrêté par ses propres hommes, qui le prennent pour Charlot. Et c'est à ce dernier que revient de prononcer le grand discours arguant l'annexion de l'Austerlich. Mais ce discours ne sera pas celui auquel tout le monde s'attendait...

Le Mur invisible

III-Non-Combattants - III-6 : J&A

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Mur invisible	Gentleman's agreement	USA	1947	24-sept-48	-500 000

Réalisateur : Elia Kazan

Durée : 1h58

Scénario : Moss Hart, d'après le roman *Gentleman's agreement* de Laura Z. Hobson

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Gregory Peck (Philip Schuyker Green)	Dorothy McGuire (Kathy Lacey)	John Garfield (Dave Goldman)		

Avec aussi : Celeste Holm (Anne Dettrey), Anne Revere (Mrs Green), June Havoc (Elaine Wales), Albert Dekker (John Minify), Jane Wyatt (Jane), Dean Stockwell (Tommy Green), Nicholas Joy (Dr Craigie), Sam Jaffe (Professeur Fred Lieberman), Harold Vermilyea (Lou Jordan)...



Le journaliste Philip Green est chargé par son rédacteur en chef de faire un article sur l'antisémitisme. L'idée de l'article lui avait été suggérée par Kathy Lacey. Philip décide de se faire passer pour un juif.

Il s'aperçoit très vite que de très nombreux problèmes se posent à lui et il se sent comme entouré d'un mur invisible. Des malentendus naissent entre lui et Kathy. Leur amour est même menacé, jusqu'à ce qu'un ami de Philip, soldat juif démobilisé, dissipe les nuages amoncelés entre eux.

L'Ange qu'on m'a donné

III-Non-Combattants - III-6 : Enf

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
L'Ange qu'on m'a donné	X	France	1945	27-févr-46	3 395 431

Réalisateur : Jean Choux

Durée : 1h40

Scénario : Jean Charnat, Jean Choux et Françoise Giroud.

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Simone Renant (Claire Girard)	Jean Chevrier (François Lemauresquier)	Gabrielle Dorziat (la comtesse de Cébrat)	Catherine Fontenay (Mme Dubreuil)	

Avec aussi : Albert Glado (le petit garçon, "Poum"), Michel Marsay (Jean Vernay), Mady Berry (Nane), Jean Wall (Jules), Anne Laurens (Isabelle, l'amnésique)...



Pendant l'exode de 1940, Claire a recueilli un bébé qu'elle élève, le considérant comme son fils.

1945 : retour des prisonniers. Le père reprend son enfant. L'astucieuse Claire se fait engager comme gouvernante et c'est elle qui retrouve la vraie mère devenue amnésique. Malgré son amour pour le bébé et son papa, Claire disparaît de cette vie de famille un peu compliquée.

Sciuscià

III-Non-Combattants - III-6 : Enf

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Sciuscia	Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116

Réalisateur : Vittorio de Sica

Durée : 1h33

Scénario : Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Franco Interlenghi (Pasquale Maggi)	Rinaldo Smordoni (Giuseppe Filippucci)			

Avec aussi : Aniello Mele (Raffaele), Maria Ciampi (la voyante), Pacifio Astrologo (Vittorio), Enrico De Silva (Giorgio), Bruno Ortensi (Arcangeli), Emilio Cigoli (Staffera), Antonio Nicotra (L'Abruzzese), Anna Pedroni (Nannarella), Gino Saltamerenda (le "panza")...



Pasquale et Giuseppe, deux petits cireurs de chaussures de Rome, rêvent d'acheter un magnifique cheval, Bersagliere. Ils participent à de petits trafics de marché noir, puis sont mêlés, par l'intermédiaire du frère aîné de Giuseppe, Attilio, à un vol chez une voyante, Madame Anselmi. Ils sont arrêtés peu après et emprisonnés. En prison, ils sont séparés. Un commissaire les interroge, les menace. Il fait semblant de battre Giuseppe pour que Pasquale dénonce Attilio et son complice Panza. Giuseppe apprend ce qu'il croit être la trahison de son ami. Il le rencontre dans la cour de la prison, l'insulte, puis fait glisser, par un autre détenu, une lime dans la paille de Pasquale et le dénonce. Pasquale est fouetté... Lors du procès, l'avocat d'Attilio charge Pasquale et Giuseppe se tait. Celui-ci est condamné à un an de prison et celui-là à deux... Giuseppe et un autre garçon, Arcangele, profitent d'une séance de cinéma pour s'enfuir. Pasquale propose au surveillant Staffera de l'aider à les retrouver. Il fausse compagnie à celui-ci, les rejoint, éloigne Arcangeli et se prépare à punir Giuseppe du mal qu'il lui a fait. Les deux garçons sont sur un pont. Giuseppe recule. Il y a une brèche dans le parapet. Giuseppe tombe et s'écrase sur des pierres.

Allemagne, année zéro

III-Non-Combattants - III-6 : Enf

VF	VO	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Allemagne année zéro	Germania, anno zero	Italie	1948	02-févr-49	530 996

Réalisateur : Roberto Rossellini

Durée : 1h18

Scénario : Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Colpet et Sergio Amidei (dialogues)

Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Edmund Meschke (Edmund Kohler)				

Avec aussi : Ingetraud Hinze (Eva Kohler), Franz-otto Kruger (Karl-Heinz Kohler), Ernst Pittschau (M. Kohler, le père), Erich Gühne (l'instituteur), Hans Sengen (Monsieur Redemaker), Heidi Blänkner (Madame Rademaker)...



Berlin en ruines, après la guerre, occupée par les Alliés. La famille Koehler. Le père est malade ; il vit enfermé dans ses souvenirs. Karl, le fils aîné, un ancien nazi, se cache. Eva, la fille, fait vivre toute la famille, en fréquentant, la nuit, les cabarets de la ville. Le petit Edmund apporte lui aussi sa contribution, grâce à de petits trafics et à des larcins : il erre toute la journée dans Berlin... Son maître d'école, un ex-nazi, est pédéraste. Il lui dit que les inutiles doivent disparaître, que son père est une bouche inutile... Le père, lui-même, souhaite ne plus encombrer les siens... Edmund lui donne un poison mortel. Puis erre seul dans les ruines. Il ne parvient pas à se mêler au jeu de ballon d'autres gosses. Il passe devant une église sans toit où l'on joue de l'orgue, monte dans une maison en ruines et se jette dans le vide.

Notes : Après avoir tournée un peu au hasard dans les rues de Berlin, Rossellini finit par faire construire en studio la maison à demi détruite qui est le lieu "central" du film.

Filmographie secondaire
par ordre alphabétique

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
13, rue Madeleine	13, rue Madeleine	Henry Hathaway	USA	1946	30-avr-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
A chacun son destin	To each his own	Mitchell Leisen	USA	1946	28-oct-47	1 636 415	Non-combattants	III-2 : CL
Acte de violence	Act of violence	Fred Zinnemann	USA	1949	29-mars-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Agent double	Espionage agent	Lloyd Bacon	USA	1939	18-juil-45	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Agent invisible contre la Gestapo (L')	Invisible agent	Edwin L. Marin	USA	1942	14-déc-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Air Force	Air Force	Howard Hawks	USA	1943	07-févr-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Alerte à la Gestapo	Poyedinok	V. Legochine	URSS	1947	02-juin-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Allemagne année zéro	Germania, anno zero	Roberto Rossellini	Alli. / Italie	1948	02-févr-49	530 996	Non-combattants	II-6 : Enf
Allez toucher ailleurs	I was a male war bride	Howard Hawks	USA	1949	21-déc-49	1 986 275	Combattants	II-2 : FMHDF
Ames rebelles	This above all	Anatole Litvak	USA	1942	23-avr-47	1 025 525	Combattants	II-2 : FMHDF
Ange à la trompette (L')	Der Engel mit der Posaune	Karl Hartl	Autriche	1948	15-nov-50	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Ange des ténébres (L')	Edge of darkness	Lewis Milestone	USA	1943	10-juin-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Ange qu'on m'a donné (L')	X	Jean Choux	France	1945	27-févr-46	3 395 431	Non-combattants	III-6 : Enf
Anges de miséricorde (Les)	So proudly we hail	Mark Sandrich	USA	1943	28-févr-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Anges marqués (Les)	The Search	Fred Zinnemann	USA	1948	07-oct-49	1 575 066	Combattants	II-2 : FMHDF
Anneaux d'or (Les)	Golden Earrings	Mitchell Leisen	USA	1947	17-sept-48	1 648 805	Combattants	II-4 : FdE
Arc de Triomphe	Arch of triumph	Lewis Milestone	USA	1948	19-sept-48	1 577 957	Non-combattants	III-1 : CO
Arc en ciel (L')	Raduga	Mark Donskoi	URSS	1943	20-oct-44	nc	Combattants	II-3 : FdR
Assassins sont parmi nous (Les)	Die mörder sind unter uns	Wolfgang Staudte	RDA	1946	18-juin-48	761 513	Combattants	II-2 : FMHDF
Attends-moi	Jdi menyha	Alexandre Stolper / Boris Wanov	URSS	1943	25-avr-45	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Attentat à Téhéran	Teheran	William Freshman / Giacomo Gentilomo	R-U	1947	22-mai-47	590 293	Combattants	II-4 : FdE
Aventure commence à Bombay (L')	The adventure	Victor Fleming	USA	1945	04-juil-47	794 214	Combattants	II-2 : FMHDF
Aventure est commencée (L')	They met in Bombay	Clarence Brown	USA	1941	21-juin-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Aventure inoubliable (L')	Ten days in Paris	Tim Whelan	R-U	1939	21-juil-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Aventures en Birmanie	The sky's the limit	Edward H. Griffith	USA	1943	05-sept-45	671 864	Combattants	II-2 : FMHDF
Aventures en Libye	Objective, Burma !	Raoul Walsh	USA	1945	28-nov-45	2 635 192	Combattants	II-1 : FdGM
Aventurière de San Francisco (L')	Immortal sergeant	John M. Stahl	USA	1942	21-sept-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Bal des pompiers (Le)	Allotment wives	William Nigh	USA	1945	05-déc-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Ballade berlinoise	X	André Berthomieu	France	1948	14-mars-49	2 586 500	Non-combattants	III-1 : CO
Bandit (Le)	Berliner Ballade	Robert A. Stemmle	Allemagne	1948	05-avr-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Baraque n. 1	Il bandito	Alberto Lattuada	Italie	1945	06-août-47	1 139 122	Non-combattants	III-4 : RdP
Bastogne	X	Emile-Georges de Meyst	Belgique	1945	23-janv-46	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Bataa	Battleground	William Wellman	USA	1949	26-janv-50	1 507 981	Combattants	II-1 : FdGM
Bataille de l'eau lourde (La)	Bataan	Tay Garnett	USA	1943	03-juin-46	1 714 072	Combattants	II-1 : FdGM
Bataille de Stalingrad (La)	X	Jean Dréville / Titus Vibe-Müller	France / Norvège	1947	13-févr-48	5 373 377	Combattants	II-1 : FdGM
Bataille des sables (La)	Stalingradskaja bitva	Vladimir Petrov	URSS	1949	15-mars-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Bataille du feu (La)	Sword in the desert	George Sherman	USA	1949	24-févr-50	998 141	Non-combattants	III-5 : J&A
Bataille du rail (La)	Les Joyeux conscrits	Maurice de Canonge	France	1948	28-avr-49	1 302 700	Non-combattants	III-1 : CO
Bataille d'Ukraine (La)	X	René Clément	France	1945	27-févr-46	5 727 203	Combattants	II-3 : FdR
Bataillon du ciel (Le)	Bitva za nachou sovets kenion oukrai non	Youlia Solutseva	URSS	1943	14-mars-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Berlin Express	X	Alexandre Esway	France	1945	05-mars-47	8 649 691	Combattants	II-1 : FdGM
Blanches falaises de Douvres (Les)	Berlin express	Jacques Tourneur	USA	1948	21-juin-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Bourreaux meurent aussi (Les)	The white cliffs of Dover	Clarence Brown	USA	1944	30-août-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Camarade P	Hangmen also die	Fritz Lang	USA	1943	27-août-47	1 006 345	Combattants	II-3 : FdR
Cape et poignard	Ona Zachtgichtchayet rodinou	Fridrikh Ermler	URSS	1943	10-nov-44	nc	Combattants	II-3 : FdR
Captives à Bornéo	Cloak and dagger	Fritz Lang	USA	1946	24-déc-47	2 187 855	Combattants	II-4 : FdE
	Three came home	Jean Negulesco	USA	1950	15-sept-50	1 646 254	Non-combattants	III-3 : P&D

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Casablanca	Casablanca	Michael Curtiz	USA	1942	23-mai-47	3 597 959	Non-combattants	II-1 : CO
Cette nuit et toujours	Tonight and every night	Victor Saville	USA	1945	14-nov-47	1 409 924	Non-combattants	II-2 : CL
Ceux de chez nous	Millions like us	Sydney Gilliat / Frank Launder	R-U	1943	30-janv-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Ceux qui servent en mer	In which we serve	Noël Coward / David Lean	R-U	1942	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Chansons interdites	Zakazane piosenki	Leonard Buczkowski	Pologne	1947	20-déc-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Chant de la terre sibérienne (Le)	Skazanie o ziemiie Sibirskoi	Ivan Pyriev	URSS	1947	29-sept-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Chasse à l'homme (La)	Man hunt	Fritz Lang	USA	1941	15-juin-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Chasse tragique	Caccia tragica	Giuseppe De Santis	Italie	1947	23-mars-49	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP
Chemin des étoiles (Le)	The way to the stars	Anthony Asquith	R-U	1945	15-mai-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Chevaliers du ciel (Les)	Captains of the clouds	Michael Curtiz	USA	1942	17-déc-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Cinq secrets du désert (Les)	Five graves to Cairo	Billy Wilder	USA	1943	29-nov-46	3 331 298	Combattants	II-4 : FdE
Cinquième bureau	International lady	Tim Whelan	USA	1941	14-mars-47	816 105	Combattants	II-4 : FdE
Cité sans hommes (La)	City without men	Sidney Salkow	USA	1943	07-juil-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Glandistes (Les)	X	André Chotin	France	1945	17-avr-46	3 001 944	Combattants	II-3 : FdR
Cœur d'acier	Stalowe serca	Stanislaw Urbanowicz	Pologne	1947	24-mai-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Commando frappe à l'aube (Le)	Commandos strike at dawn	John Farrow	USA	1942	30-juil-47	1 770 059	Combattants	II-1 : FdGM
Compagnons du rail (Les)	Constantin Zaslouov	V. Korch Sablins / Alexandre Faintsimmer	URSS	1949	14-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Contre-espionnage	They met in the dark	Karel Lamac	R-U	1943	05-sept-47	768 881	Combattants	II-2 : FMHDF
Convoi vers la Russie	Action in the North Atlantic	Lloyd Bacon	USA	1943	22-nov-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Correspondant 17	Foreign correspondent	Alfred Hitchcock	USA	1940	27-oct-48	1 778 494	Combattants	II-4 : FdE
Corvette K 225	Corvette K 225	Richard Rosson / Howard Hawks (nc)	USA	1943	03-mai-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Couleur qui tue (La)	Green for danger	Sidney Gilliat	R-U	1946	10-oct-47	655 556	Combattants	II-4 : FdE
Crépuscule	Sundown	Henry Hathaway	USA	1941	04-sept-47	953 037	Combattants	II-1 : FdGM
Criminel (Le)	The stranger	Orson Welles	USA	1946	07-avr-48	928 622	Combattants	II-4 : FdE
Dahlia bleu (Le)	The blue dahlia	Georges Marshall	USA	1946	19-mai-48	1 068 508	Combattants	II-2 : FMHDF
Dame de Tchoung-King (La)	Lady from Chungking	William Nigh	USA	1942	07-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Défilé de la mort (Le)	China	John Farrow	USA	1943	04-juin-47	1 774 843	Non-combattants	III-1 : CO
Demain viendra toujours	Tomorrow is forever	Irving Pichel	USA	1945	04-févr-49	1 548 029	Non-combattants	III-2 : CL
Demeure des braves (La)	Home of the brave	Mark Robson	USA	1949	14-sept-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Démons de l'aube (Les)	X	Yves Allégret	France	1945	09-avr-46	2 411 165	Combattants	II-1 : FdGM
Depuis ton départ	Since you went away	John Cromwell	USA	1944	07-avr-48	2 463 564	Non-combattants	III-2 : CL
Dernière Chance (La)	Die Letztte chance	Leopold Lindtberg	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289	Non-combattants	III-3 : P&D
Dernière Étape (La)	Ostatni etap	Wanda Jakubowska	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511	Non-combattants	III-3 : P&D
Destination Tokyo	Destination Tokyo	Delmer Daves	USA	1944	03-août-45	662 676	Combattants	II-1 : FdGM
Deux combattants	?	Leonid Loukov	URSS	1944	29-août-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Deux jeunes filles et un marin	Two girls and a sailor	Richard Thorpe	USA	1944	10-janv-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Deux lettres anonymes	Due lettere anonime	Mario Camerini	Italie	1945	22-avr-47	537 753	Combattants	II-3 : FdR
Deux mille femmes	The thousand women	Frank Launder	R-U	1945	19-déc-45	547 159	Combattants	II-2 : FMHDF
Deux niauds démolisés	Buck privates come home	Charles Barton	USA	1947	28-avr-48	2 085 139	Combattants	II-2 : FMHDF
Deux niauds solidats	Buck privates	Arthur Lubin	USA	1941	24-mars-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Devant lui tremblait tout Rome	Avanti a lui tremava tutta Roma	Carmine Gallone	Italie	1946	05-mai-48	743 741	Combattants	II-3 : FdR
Dictateur (Le)	The great dictator	Charlie Chaplin	USA	1940	04-avr-45	8 287 978	Non-combattants	III-5 : J&A
Dieux du dimanche (Les)	X	René Lucot	France	1948	09-févr-49	784 400	Non-combattants	II-4 : RdP
Du sang sur la neige	Northern pursuit	Raoul Walsh	USA	1943	21-sept-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Echec à la Gestapo	All through the night	Vincent Sherman	USA	1942	28-avr-50	1 361 928	Combattants	II-4 : FdE
Enchaînés (Les)	Notorious	Alfred Hitchcock	USA	1946	19-mars-48	3 659 351	Combattants	II-4 : FdE
Engagé involontaire	Caught in the draft	David Butler	USA	1941	21-oct-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Escadrille des aigles (L')	Eagle squadron	Arthur Lubin	USA	1942	07-déc-49	1 554 973	Combattants	II-1 : FdGM
Esclave du souvenir (L')	Young Widow	Edwin L. Marin	USA	1946	18-juin-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Espionne à bord	Contraband	Michael Powell	R-U	1940	10-oct-45	1 385 365	Non-combattants	III-2 : CL
Espionne aux enchères	The lady has plans	Sidney Lanfield	USA	1942	30-sept-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Espions sur la Tamise	The ministry of fear	Fritz Lang	USA	1943	21-mai-48	995 600	Combattants	II-4 : FdE
Étoile du Nord (L')	The North Star	Lewis Milestone	USA	1943	21-mars-47	1 645 275	Combattants	II-3 : FdR
Étrange aventurière (L')	I see a dark stranger	Frank Launder	R-U	1946	23-janv-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Évadé de la potence (L')	Sinovia	Alexander Ivanov	URSS	1946	16-janv-48	559 139	Combattants	II-3 : FdR
Exodus	Il grido della terra	Dulio Coletti	Italie	1949	24-nov-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Face au soleil levant	Behind the rising sun	Edward Dmytryk	USA	1943	17-avr-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Fantôme de Canterville (Le)	The Canterville ghost	Jules Dassin	USA	1944	27-oct-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Fausse alerte	Un Soir au music-hall / Abri 39	Jacques de Baroncelli	France	1940	27-juin-45	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Faut ce qu'il faut	Monsieur Bibi	René Pujol	France	1940	12-févr-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Femme aimée est toujours jolie	Mr. Skeffington	Vincent Sherman	USA	1944	09-juil-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Femme de l'autre (La)	Desire me	George Cukor	USA	1947	14-sept-48	1 318 437	Non-combattants	III-4 : RdP
Femme sur la plage (La)	The Woman on the beach	Jean Renoir	USA	1946	23-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Femmes dans la nuit	Women in the night	William Rowland	USA	1948	27-sept-50	1 111 898	Non-combattants	III-3 : P&D
Femmes en mission	The gentle sex	Leslie Howard	R-U	1944	13-oct-44	nc	Combattants	II-2 : FMHDF
Femmes enchaînées	Women in bondage	Steve Sekely	USA	1943	10-oct-47	860 561	Non-combattants	III-1 : CO
Femmes sans nom	Donne senza nome	Geza Radvanyi	Italie	1950	30-nov-50	1 049 542	Non-combattants	III-3 : P&D
Feux croisés	Crossfire	Edward Dmytryk	USA	1947	15-oct-47	671 977	Combattants	II-2 : FMHDF
Fiancé de ma fiancée (Le)	Dear Ruth	William D. Russell	USA	1947	16-févr-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Fillle maudite (La)	Preludio d'amore	Giovanni Paolucci	Italie	1946	07-juil-48	675 489	Combattants	II-2 : FMHDF
Fils de France	X	Pierre Blondy	France	1945	15-mai-46	1 717 800	Combattants	II-1 : FdGM
Fils du dragon (Les)	Dragon seed	Jack Conway / Harold S. Bucquet	USA	1944	26-déc-45	1 854 621	Combattants	II-3 : FdR
Flamme sacrée (La)	Keeper of the flame	George Cukor	USA	1942	30-juil-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Forçats de la gloire (Les)	The Story of G. I. Joe	William Weillman	USA	1945	21-déc-48	1 034 462	Combattants	II-1 : FdGM
Francis	Francis	Arthur Lubin	USA	1950	01-sept-50	1 146 476	Combattants	II-2 : FMHDF
Frieda	Frieda	Basil Dearden	R-U	1947	25-févr-49	904 676	Combattants	II-2 : FMHDF
Géants du ciel (Les)	Fighter squadron	Raoul Walsh	USA	1948	28-avr-49	1 964 248	Combattants	II-1 : FdGM
Gloire est à eux (La)	Their is the glory	Brian Desmond Hurst / Terence Young	R-U	1944	23-juil-47	811 918	Combattants	II-1 : FdGM
G-Men contre Dragon noir	G-Men vs. the black dragon	William Witney	USA	1943	12-oct-49	891 099	Combattants	II-4 : FdE
Grand cirque (Le)	X	Georges Péclet	France	1949	10-mars-50	3 043 781	Combattants	II-1 : FdGM
Grand rendez-vous (Le)	X	Jean Dréville	France	1949	10-févr-50	1 933 100	Combattants	II-3 : FdR
Grande aventure (La)	Journey together	John Boulting	R-U	1945	14-août-46	1 000 050	Combattants	II-1 : FdGM
Grande Meute (La)	X	Jean de Limur	France	1944	18-juil-45	1 754 500	Non-combattants	III-2 : CL
Griffes jaunes	Across the Pacific	John Huston	USA	1942	04-juil-45	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Guadalcanal	Guadalcanal diary	Lewis Seiler	USA	1943	13-mars-46	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Guérilla en Chine	Destination unknown	Ray Taylor	USA	1942	19-juil-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Gung ho	Gung ho !	Ray Enright	USA	1943	22-août-45	748 212	Combattants	II-1 : FdGM
Hara kiri	Samurai	Glen Glenn	USA	1945	28-janv-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Harem nazi	Accidenti alla guerra	Giorgio Simonelli	Italie	1949	22-déc-50	945 977	Non-combattants	III-1 : CO
Héroïque parade (L')	The way ahead	Carol Reed	R-U	1944	03-avr-46	1 123 693	Combattants	II-2 : FMHDF
Héros dans l'ombre (Les)	O.S.S.	Irving Pichel	USA	1946	27-juin-47	1 762 769	Combattants	II-4 : FdE
Héros d'occasion	Hall the conquering hero	Preston Sturges	USA	1944	25-mai-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Hitler et sa clique	USA	John Farrow	USA	1944	23-oct-46	805 282	Combattants	II-2 : FMHDF
Hollywood Canteen	Hollywood Canteen	Delmer Daves	USA	1944	29-oct-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Homme aux cinq visages (L')	Zigmund Kolosovsky	Zygmunt Nawrocki / Boris Dmochowski	URSS	1945	25-févr-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Hommes de demain (Les)	Tomorrow the World	Leslie Fenton	USA	1944	25-mai-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Hommes de la mer (Les)	Long voyage home	John Ford	USA	1940	27-août-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Honorable Monsieur Sans-Gêne (L')	The Rake's progress	Sidney Gilliat	R-U	1945	06-juin-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Il était une petite fille	Jila-byla devotchka	V. Soukhobokov / Victor Eismont	URSS	1944	19-juil-46	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
Île enchantée (L')	High Barbaree	Jack Conway	USA	1947	04-août-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Ils étaient cinq permissionnaires	X	Pierre Caron	France	1940	18-juil-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Ils étaient tous mes fils	All my sons	Irving Reis	USA	1948	17-nov-48	1 003 817	Non-combattants	III-2 : CL
Imposteur (L')	The Impostor	Julien Duvivier	USA	1943	10-juil-46	2 210 933	Combattants	II-1 : FdGM
Intrigues en Orient	Background to danger	Raoul Walsh	USA	1943	10-août-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Iwo Jima	Sands of Iwo Jima	Allan Dwan	USA	1949	18-août-50	2 593 022	Combattants	II-1 : FdGM
J3 (Les)	X	Roger Richebé	France	1945	17-avr-46	2 748 441	Non-combattants	III-6 : Enf
J'avais cinq fils	The fighting Sullivans	Lloyd Bacon	USA	1944	05-sept-45	2 429 684	Combattants	II-2 : FMHDF
Je suis un fugitif	They made me a fugitive	Alberto Cavalcanti	R-U	1947	10-sept-48	562 614	Combattants	II-2 : FMHDF
Je te retrouverai	Somewhere I'll find you	Wesley Ruggles	USA	1942	08-févr-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Jéricho	X	Henri Calef	France	1945	13-mars-46	3 932 897	Non-combattants	III-1 : CO
J'étais un prisonnier	The captive heart	Basil Dearden	R-U	1946	20-août-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Jeune garde (La)	Molodaia gvardia	Sergueï Guerassimov	URSS	1948	11-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Jeux dangereux	To be or not to be	Ernst Lubitsch	USA	1942	21-mai-47	2 080 320	Non-combattants	III-1 : CO
Johnny Frenchman	Johnny frenchman	Charles Friend	R-U	1945	19-juin-46	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Jordan le révolté	Lucky Jordan	Frank Tuttle	USA	1942	10-oct-49	885 602	Combattants	II-2 : FMHDF
Judy, espionne improvisée	Joan of Ozark	Joseph Santley	USA	1942	26-mai-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Jugement dernier (Le)	X	René Chanas	France	1945	19-déc-45	1 468 085	Combattants	II-3 : FdR
Juif errant (Le)	L'Ebreo errante	Goffredo Alessandrini	Italie	1947	18-déc-49	649 334	Non-combattants	III-5 : J&A
Jungle rugit (La)	Drums of the Congo	Christy Cabanne	USA	1942	16-août-50	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Liens éternels	Hers to hold	Frank Ryan	USA	1943	17-nov-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Lona la sauvegonne	Rainbow island	Ralph Murphy	USA	1944	30-déc-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Lune de miel mouvementée	Once upon a honeymoon	Leo McCarey	USA	1942	13-avr-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Madame Miniver	Mrs. Miniver	William Wyler	USA	1942	15-nov-46	3 993 998	Non-combattants	III-2 : CL
Maintenant, on peut le dire	Now it can be told	Commandant E. Baird	R-U	1946	25-juin-48	1 414 630	Combattants	II-3 : FdR
Maison de la 92ème rue (La)	The House on ninety second street	Henry Hathaway	USA	1945	16-oct-46	1 266 298	Combattants	II-4 : FdE
Maison de mon père (La)	My father's house	Herbert Kline	Israël	1948	19-janv-49	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Malaya	Malaya	Richard Thorpe	USA	1950	01-sept-50	1 151 451	Combattants	II-4 : FdE
Manon	X	Henri-Georges Cluzot	France	1948	09-mars-49	3 412 167	Non-combattants	II-2 : CL
Mariage dans l'ombre	Ehe im Schatten	Kurt Maetzig	Allemagne	1947	30-juin-50	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Marie-Louise	X	Leopold Lindtberg	Suisse	1943	22-févr-45	2 424 877	Non-combattants	III-6 : Enf
Marine triomphe (La)	The navy comes through	A. Edward Sutherland	USA	1942	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Matriçule 217	Tchelovek 217	Mikhail Romm	URSS	1944	23-oct-46	-500 000	Non-combattants	III-3 : P&D
Maudits (Les)	X	René Clément	France	1946	19-sept-47	2 528 500	Non-combattants	III-1 : CO
Menace de mort	X	Raymond Leboursier	France	1949	22-févr-50	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP
Mission à Tanger	X	André Hunebelle	France	1949	15-juil-49	2 279 374	Combattants	II-4 : FdE
Mission spéciale	X	Maurice de Canonge	France	1945	08-mars-46	6 781 120	Combattants	II-3 : FdR
Missions secrètes	Western approaches	Pat Jackson	R-U	1944	16-janv-46	1 381 925	Combattants	II-1 : FdGM
Mon propre bourreau	Mine own executioner	Anthony Kimmins	R-U	1947	16-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Monsieur Smith agent secret	Pimpinel Smith	Frank Capra	R-U	1941	17-mai-47	990 336	Combattants	II-4 : FdE
Montagne de verre (La)	The glass mountain	Henry Cass	R-U	1949	22-mars-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Monte Cassino	Monte Cassino	Arturo Gemmiti	Italie	1946	26-mai-48	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Mr. Lucky	Mr. Lucky	H. C. Potter	USA	1943	30-avr-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Mur invisible (Le)	Gentleman's agreement	Ella Kazan	USA	1947	24-sept-48	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Mystère de la jungle (Le)	Tiger fangs	Sam Newfield	USA	1943	29-sept-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Naufragé (La)	J. Jane Doe	John H. Auer	USA	1948	07-sept-50	568 841	Non-combattants	III-2 : CL
Navire en feu (Le)	San Demetrio-London	Charles Frend	R-U	1943	14-nov-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Noël au camp 119	Natale al campo 119	Pietro Francisci	Italie	1948	14-oct-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Nuit merveilleuse (La)	X	Jean-Paul Paulin	France	1940	22-déc-48	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Nuit sans lune (La)	The moon is down	Irving Pichel	USA	1943	15-juin-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Nuits d'alerte	X	Léon Mathot	France	1945	25-sept-46	2 250 800	Combattants	II-3 : FdR
O sole mio	O sole mio	Giacomo Gentilomo	Italie	1946	26-mai-48	1 361 848	Combattants	II-3 : FdR
Obscurité blanche (L')	Bla tma	Frantisek Cap	Tchécoslovaquie	1947	14-avr-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Odette, agent S. 23	Odette	Herbert Wilcox	R-U	1950	03-nov-50	2 251 983	Combattants	II-3 : FdR
Odysée du Dr. Wassell (L')	The Story of Dr. Wassell	Cecil B. DeMille	USA	1944	17-juil-46	5 866 693	Combattants	II-1 : FdGM
Ombres sur Paris	To the victor	Delmer Daves	USA	1948	08-juil-49	805 341	Non-combattants	III-2 : CL
Ophelin (L')	White cradle inn	Harold French	R-U	1947	14-juin-50	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
P. H. contre Gestapo	The silver fleet	Vernon Campbell Sewell / Gordon Wellesley	R-U	1943	02-mai-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Pagode en flammes (La)	China Girl	Henry Hathaway	USA	1942	14-sept-49	-500 000	Non-combattants	II-3 : P&D
Paisà	Paisà	Roberto Rossellini	Italie	1946	26-sept-47	1 344 902	Non-combattants	III-1 : CO
Pan ! Dans la lune	El moderno Barba-Azul	Jaime Salvador	Mexique	1946	28-sept-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Paradis est à vous (Le)	Heaven is round the corner	Maclean Rogers	R-U	1944	05-févr-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Partisans (Les)	Sekretar Rajkoma	Ivan Pyriev	URSS	1942	22-juin-45	1 389 423	Combattants	II-3 : FdR
Pas de congé, pas d'amour	No leave, no love	Charles Martin	USA	1946	09-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Patrouille de Panama (La)	Panama patrol	Franklin Warner	USA	1939	03-déc-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Peloton d'exécution	X	Pierre Berthomieu	France	1945	31-oct-45	3 072 622	Combattants	II-3 : FdR
Perdue sous les tropiques	Flight for freedom	Lothar Mendes	USA	1942	09-déc-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Père tranquille (Le)	X	René Clément / Noël-Noël	France	1946	10-oct-46	6 138 900	Combattants	II-3 : FdR
Planqué malgré lui (Le)	When Willie comes marching home	John Ford	USA	1950	14-juil-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Plongée à l'aube	We dive at dawn	Anthony Asquith	R-U	1943	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Plus Belles Années de notre vie (Les)	The best years of our lives	William Wyler	USA	1946	03-oct-47	4 693 462	Combattants	II-2 : FMHDF
Poids d'un mensonge (Le)	Love letters	William Dieterle	USA	1945	30-mai-47	1 439 172	Combattants	II-2 : FMHDF
Port de l'angoisse (Le)	To have and have not	Howard Hawks	USA	1945	10-oct-47	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Porte-avion X (Le)	Wing and a prayer	Henry Hathaway	USA	1943	31-oct-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Portes de la nuit (Les)	X	Marcel Carné	France	1946	03-déc-46	2 559 400	Non-combattants	III-2 : CL
Premier américain à Tokyo (Le)	The first Yank into Tokyo	Gordon Douglas	USA	1945	26-nov-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Prisonniers de Satan	The purple heart	Lewis Milestone	USA	1943	10-oct-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Quand le jour viendra	Watch on the Rhine	Herman Shumlin	USA	1943	25-avr-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Quand vient l'hiver	If winter comes	Victor Saville	USA	1947	21-sept-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Quelque part dans la nuit	Somewhere in the night	Joseph L. Mankiewicz	USA	1946	02-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Quelque part en Europe	Valahol Európában	Geza Radvanyi	Hongrie	1947	01-févr-49	1 648 059	Non-combattants	III-2 : Enf
Requins d'acier	Crash dive	Archie Mayo	USA	1943	25-juil-46	2 167 308	Combattants	II-1 : FdGM
Requins de Gibraltar (Les)	X	Emile-Edwin Reinert	France	1947	14-nov-47	2 318 711	Combattants	II-4 : FdE
Retour (Le)	Homecoming	Mervyn LeRoy	USA	1948	17-sept-48	1 869 898	Combattants	II-2 : FMHDF
Retour à la vie	X	Collectif	France	1948	14-sept-49	2 356 694	Non-combattants	III-4 : RdP
Retour aux Philippines	Back to Bataan	Edward Dmytryk	USA	1945	03-sept-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Revanche (La)	The day will dawn	Harold French	R-U	1942	20-avr-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Rome ville ouverte	Roma, città aperta	Roberto Rossellini	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850	Combattants	II-3 : FdR
Route est longue (La)	Lang ist der Weg	Alfred Radok	Allemagne	1947	15-déc-48	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Route est ouverte (La)	The overlanders	Harry Watt	Australie / R-U	1946	05-sept-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Routes bleues (Les)	Golubye dorogi	Vladimir Braoun	URSS	1947	24-août-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Sabotage	Den usynlige haer	Johan Jacobsen	Danemark	1945	13-mai-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Sabotage à Berlin	Desperate journey	Raoul Walsh	USA	1942	03-mai-49	2 458 390	Combattants	II-1 : FdGM
Saboteurs (Les)	Secret command	A. Edward Sutherland	USA	1944	21-mai-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Sacrifiés (Les)	They were expendable	John Ford / Robert Montgomery	USA	1945	20-avr-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Sahara	Sahara	Zlatan Korda	USA	1943	01-oct-45	1 705 243	Combattants	II-1 : FdGM
Sans pitié	Senza pietà	Alberto Lattuada	Italie	1948	22-juil-49	930 687	Combattants	II-2 : FMHDF
Scandaleuse de Berlin (La)	A foreign affair	Billy Wilder	USA	1948	22-avr-49	1 647 450	Combattants	II-2 : FMHDF
Sciuscia	Sciuscia	Vittorio De Sica	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116	Non-combattants	III-6 : Enf
Sentinelle du Pacifique (La)	Wake island	John Farrow	USA	1942	12-sept-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Sept ans de malheur	Come persi la guerra	Carlo Borghesio	Italie	1947	17-nov-48	3 484 322	Combattants	II-1 : FdGM
Septième Croix (La)	The seventh cross	Fred Zinnemann	USA	1944	21-juil-48	-500 000	Non-combattants	II-3 : P&D
Serment (Le)	Kiyatva	Mikhail Tchiaourelli	URSS	1946	30-nov-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Service secret	Secret mission	Harold French	R-U	1942	19-déc-45	1 759 641	Combattants	II-4 : FdE
Service secret contre bombe atomique	Night boat to Dublin	Lawrence Huntington	R-U	1946	10-sept-47	651 385	Combattants	II-4 : FdE
Signe de la croix (Le)	The sign of the cross	Cecil B. DeMille	USA	1932	10-sept-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Silence de la mer (Le)	X	Jean-Pierre Melville	France	1947	22-avr-49	1 371 700	Non-combattants	III-1 : CO
Six heures après la victoire	?	Ivan Pyriev	URSS	1944	19-sept-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Soldat Boum	Soldat Bom	Lars-Erik Kjellgren	Suède	1948	26-sept-49	1 634 661	Combattants	II-2 : FMHDF
Soldats sans uniforme	X	Emile-Georges de Meyst	Belgique	1945	07-nov-45	1 509 337	Combattants	II-3 : FdR
Soleil se lève encore (Le)	Il sole sorge ancora	Aldo Vergano	Italie	1946	29-déc-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Stromboli	Stromboli, terra di Dio	Roberto Rossellini	Italie	1949	20-oct-50	1 609 551	Non-combattants	III-4 : RdP
Sublime sacrifice	Pastor Hall	Roy Boulting	R-U	1939	03-oct-45	958 048	Non-combattants	III-3 : P&D
Tanger	Tangier	George Wagner	USA	1946	08-juil-47	1 613 836	Combattants	II-4 : FdE
Tarass l'indompté	Nepolorenije	Mark Donskoi	URSS	1945	04-mai-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Trempe sur Lisbonne	Storme over Lisbon	George Sherman	USA	1944	25-févr-48	1 098 683	Combattants	II-4 : FdE
Tendre symphonie	Music for millions	Henry Koster	USA	1944	21-mai-47	1 141 560	Non-combattants	III-2 : CL
Terre sera rouge (La)	De rode enge	Bodil Ipsen / Lau Lauritzen Jr.	Danemark	1945	26-févr-47	2 278 237	Combattants	II-3 : FdR
Terroristes	X	Jean Gatti	Belgique	1945	07-mai-47	512 761	Combattants	II-3 : FdR
Tierce à cœur	X	Jacques de Casembroot	France	1947	10-déc-47	871 500	Combattants	II-2 : FMHDF
Tigres volants (Les)	Flying tigers	David Miller	USA	1942	06-juil-49	978 429	Combattants	II-1 : FdGM
Tokio Joe	Tokio Joe	Stuart Heisler	USA	1949	13-oct-50	1 217 008	Combattants	II-2 : FMHDF
Tournant décisif (Le)	Velikij perelom	Fridrikh Ermier	URSS	1945	19-mars-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Tragique décision	Command decision	Sam Wood	USA	1948	07-mars-50	765 885	Combattants	II-1 : FdGM
Trahisson japonaise	Betrayal from the east	William A. Berke	USA	1945	06-juil-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Trente secondes sur Tokyo	Thirty seconds over Tokyo	Mervyn LeRoy	USA	1944	14-nov-45	2 887 673	Combattants	II-1 : FdGM
Troisième Coup (Le)	Tretj oudar	Igor Savtchenko	URSS	1948	08-déc-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Troisième Homme (Le)	The thrid man	Carol Reed	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254	Combattants	II-4 : FdE
Un Américain pur-sang	Joe Smith American	Richard Thorpe	USA	1941	13-oct-44	nc	Combattants	II-4 : FdE
Un ami viendra ce soir	X	Raymond Bernard	France	1945	10-avr-46	3 763 105	Combattants	II-3 : FdR
Un de nos avions n'est pas rentré	One of our aircraft is missing	Michael Powell	R-U	1942	29-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Un drôle de flic	Spare a copper	John Paddy Carstairs	R-U	1940	29-sept-48	643 504	Non-combattants	III-2 : CL
Un flic	X	Maurice de Canonge	France	1947	03-déc-47	1 464 000	Non-combattants	III-4 : CO
Un fou s'en va-t-en guerre	Up in arms	Elliot Nugent	USA	1944	17-sept-48	1 266 181	Non-combattants	III-2 : CL
Un homme de fer	Twelve o'Clock high	Henry King	USA	1949	13-oct-50	744 336	Combattants	II-1 : FdGM
Un homme revient	Un uomo ritorna	Max Neufeld	Italie	1946	10-mars-48	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Un jour dans la vie	Un giorno nella vita	Alessandro Blasetti	Italie	1946	06-août-47	1 692 013	Combattants	II-3 : FdR
Un nommé Joe	A guy named Joe	Victor Fleming	USA	1943	11-sept-46	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Un parmi la foule	Uno tra la folla	Piero Tellini / Ennio Cerlesi	Italie	1946	24-août-49	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Un soir de rixe	Waterloo road	Sidney Gilliat	R-U	1945	19-févr-47	522 090	Combattants	II-2 : FMHDF
Une nuit à Casablanca	A night in Casablanca	Archie Mayo	USA	1946	09-avr-47	1 856 100	Combattants	II-4 : FdE
Une question de vie ou de mort	A matter of life and death	Michael Powell / Emeric Pressburger	R-U	1946	10-sept-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Untel père et fils	X	Julien Duvivier	France	1940	17-oct-45	2 145 108	Combattants	II-2 : FMHDF
Valse dans l'ombre (La)	Waterloo bridge	Mervyn LeRoy	USA	1940	11-avr-47	3 946 313	Non-combattants	III-2 : CL
Vanina l'orphelin	Sin Polka	Vassili Pronine	URSS	1946	19-nov-47	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
Vérité n'a pas de frontières (La)	Ulica graniczna	Aleksander Ford	Pologne	1947	23-mars-49	985 573	Non-combattants	III-5 : J&A
Vie recommence (La)	La vita ricomincia	Mario Mattoli	Italie	1945	21-mai-47	1 644 507	Non-combattants	III-4 : RdP
Ville écartelée (La)	The big lift	George Seaton	USA	1950	13-oct-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Vingt-quatre heures de perm'	Mariage par procuration	Maurice Cloche	France	1940	10-janv-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Vive la liberté	X	Jeff Musso	France	1944	07-févr-46	1 778 500	Combattants	II-3 : FdR
Vivre en paix	Vivere in pace	Luigi Zampa	Italie	1946	11-sept-47	1 287 297	Non-combattants	III-1 : CO
Vivre libre	This land is mine	Jean Renoir	USA	1943	10-juil-46	714 052	Non-combattants	III-1 : CO
Vous qui avez vingt ans	Enchantment	Irving Reis	USA	1948	09-juin-49	870 731	Combattants	II-2 : FMHDF
Voyage au pays de la peur	Journey into fear	Norman Foster	USA	1943	11-août-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Whisky à gogo	Whisky Galore	Alexander Mackendrick	R-U	1948	20-sept-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Yeux dans les ténébres (Les)	Eyes in the night	Fred Zinnemann	USA	1942	09-juin-50	-500 000	Combattants	II-4 : FdE

Filmographie secondaire
par date de sortie et succès

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Ceux qui servent en mer	In which we serve	Noël Coward / David Lean	R-U	1942	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Femmes en mission	The gentle sex	Leslie Howard	R-U	1944	13-oct-44	nc	Combattants	II-2 : FMHDF
La Marine triomphe	The navy comes through	A. Edward Sutherland	USA	1942	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Plongée à l'aube	We dive at dawn	Anthony Asquith	R-U	1943	13-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Un Américain pur-sang	Joe Smith American	Richard Thorpe	USA	1941	13-oct-44	nc	Combattants	II-4 : FdE
L'Arc en ciel	Raduga	Mark Donoskoï	URSS	1943	20-oct-44	nc	Combattants	II-3 : FdR
Un de nos avions n'est pas rentré	One of our aircraft is missing	Michael Powell	R-U	1942	29-oct-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Camarade P	Ona Zachtygichavet rodinou	Fridrikh Ermler	URSS	1943	10-nov-44	nc	Combattants	II-3 : FdR
Convoi vers la Russie	Action in the North Atlantic	Lloyd Bacon	USA	1943	22-nov-44	nc	Combattants	II-1 : FdGM
Vingt-quatre heures de perm'	Marriage par procuration	Maurice Cloche	France	1940	10-janv-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Air Force	Air Force	Howard Hawks	USA	1943	07-févr-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Marie-Louise	X	Leopold Lindtberg	Suisse	1943	22-févr-45	2 424 877	Non-combattants	III-6 : Enf
Les Anges de miséricorde	So proudly we hail	Mark Sandrich	USA	1943	28-févr-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
La Bataille d'Ukraine	Bitva za nachou sovets kenion oukrainon	Youlia Solitseva	URSS	1943	14-mars-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Le Dictateur	The great dictator	Charlie Chaplin	USA	1940	04-avr-45	8 287 978	Non-combattants	III-5 : J&A
Attends-moi	Jdi menyá	Alexandre Stolper / Boris Yvanov	URSS	1943	25-avr-45	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Quand le jour viendra	Watch on the Rhine	Herman Shumlin	USA	1943	25-avr-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
P.H. contre Gestapo	The silver fleet	Vernon Campbell Sewell / Gordon Wellesley	R-U	1943	02-mai-45	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Les Partisans	Sekretar Rajkoma	Ivan Pyriev	URSS	1942	22-juin-45	1 389 423	Combattants	II-3 : FdR
Fausse alerte	Un Soir au music-hall / Abri 39	Jacques de Baroncelli	France	1940	27-juin-45	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Griffes jaunes	Across the Pacific	John Huston	USA	1942	04-juil-45	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Agent double	Espionage agent	Lloyd Bacon	USA	1939	18-juil-45	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Ils étaient cinq permissionnaires	X	Pierre Caron	France	1940	18-juil-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
La Grande Meute	X	Jean de Limur	France	1944	18-juil-45	1 754 500	Non-combattants	III-2 : CL
Destination Tokyo	Destination Tokyo	Delmer Daves	USA	1944	03-août-45	662 676	Combattants	II-1 : FdGM
Gung ho	Gung ho !	Ray Enright	USA	1943	22-août-45	748 212	Combattants	II-1 : FdGM
Deux combattants	?	Leonid Loukov	URSS	1944	29-août-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
L'Aventure inoubliable	The sky's the limit	Edward H. Griffith	USA	1943	05-sept-45	671 864	Combattants	II-2 : FMHDF
J'avais cinq fils	The fighting Sullivans	Lloyd Bacon	USA	1944	05-sept-45	2 429 684	Combattants	II-2 : FMHDF
La Sentinelle du Pacifique	Wake island	John Farrow	USA	1942	12-sept-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Six heures après la victoire	?	Ivan Pyriev	URSS	1944	19-sept-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Sahara	Sahara	Zlatan Korda	USA	1943	01-oct-45	1 705 243	Combattants	II-1 : FdGM
Sublime sacrifice	Pastor Hall	Roy Boulting	R-U	1939	03-oct-45	958 048	Non-combattants	III-3 : P&D
Espionne à bord	Contraband	Michael Powell	R-U	1940	10-oct-45	1 385 365	Non-combattants	III-2 : CL
Prisonniers de Satan	The purple heart	Lewis Milestone	USA	1943	10-oct-45	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Untel père et fils	X	Julien Duvivier	France	1940	17-oct-45	2 145 108	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Porte-avion X	Wing and a prayer	Henry Hathaway	USA	1943	31-oct-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Peloton d'exécution	X	Pierre Berthomieu	France	1945	07-nov-45	1 509 337	Combattants	II-3 : FdR
Soldats sans uniforme	X	Emile-Georges de Meyst	Belgique	1945	31-oct-45	1 509 337	Combattants	II-3 : FdR
Trente secondes sur Tokyo	Thirty seconds over Tokyo	Mervyn LeRoy	USA	1944	14-nov-45	2 887 673	Combattants	II-1 : FdGM
Le Navire en feu	San Demetrio-London	Charles Frend	R-U	1943	14-nov-45	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Aventures en Birmanie	Objective, Burma !	Raoul Walsh	USA	1945	28-nov-45	2 635 192	Combattants	II-1 : FdGM
Deux mille femmes	The thousand women	Frank Launder	R-U	1945	19-déc-45	547 159	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Jugement dernier	X	René Chanas	France	1945	19-déc-45	1 468 085	Combattants	II-3 : FdR
Service secret	Secret mission	Harold French	R-U	1942	19-déc-45	1 759 641	Combattants	II-4 : FdE
La Dernière Chance	Die Letzte chance	Leopold Lindtberg	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289	Non-combattants	III-3 : P&D
Les Fils du dragon	Dragon seed	Jack Conway / Harold S. Bucquet	USA	1944	26-déc-45	1 854 621	Combattants	II-3 : FdR

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Missions secrètes	Western approaches	Pat Jackson	R-U	1944	16-janv-46	1 381 925	Combattants	II-1 : FdGM
Baraque n. 1	X	Emile- Georges de Meyst	Belgique	1945	23-janv-46	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Ceux de chez nous	Millions like us	Sydney Gilliat / Frank Launder	R-U	1943	30-janv-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Vive la liberté	X	Jeff Musso	France	1944	07-févr-46	1 778 500	Combattants	II-3 : FdR
Faut ce qu'il faut	Monsieur Bibi	René Pujol	France	1940	12-févr-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Ange qu'on m'a donné	X	Jean Choux	France	1945	27-févr-46	3 395 431	Non-combattants	III-6 : Enf
La Bataille du rail	X	René Clément	France	1945	27-févr-46	5 727 203	Combattants	II-3 : FdR
Mission spéciale	X	Maurice de Canonge	France	1945	08-mars-46	6 781 120	Combattants	II-3 : FdR
Guadalcanal	Guadalcanal diary	Lewis Seiler	USA	1943	13-mars-46	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Jéricho	X	Henri Calef	France	1945	13-mars-46	3 932 897	Non-combattants	III-1 : CO
L'Héroïque parade	The way ahead	Carol Reed	R-U	1944	03-avr-46	1 123 693	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Démon de l'aube	X	Yves Allégret	France	1945	09-avr-46	2 411 165	Combattants	II-1 : FdGM
Un ami viendra ce soir	X	Raymond Bernard	France	1945	10-avr-46	3 763 105	Combattants	II-3 : FdR
Les Glandestrins	X	André Chotin	France	1945	17-avr-46	3 001 944	Combattants	II-3 : FdR
Face au soleil levant	Behind the rising sun	Edward Dmytryk	USA	1943	17-avr-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Les J3	X	Roger Richebé	France	1945	17-avr-46	2 748 441	Non-combattants	III-6 : Enf
Fils de France	X	Pierre Blondy	France	1945	15-mai-46	1 717 800	Combattants	II-1 : FdGM
Le Chemin des étoiles	The way to the stars	Anthony Asquith	R-U	1945	15-mai-46	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Bataan	Bataan	Tay Garnett	USA	1943	03-juin-46	1 714 072	Combattants	II-1 : FdGM
Johnny Frenchman	Johnny frenchman	Charles Friend	R-U	1945	19-juin-46	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Vivre libre	This land is mine	Jean Renoir	USA	1943	10-juil-46	714 052	Non-combattants	III-1 : CO
L'imposteur	The Impostor	Julien Duvivier	USA	1943	10-juil-46	2 210 933	Combattants	II-1 : FdGM
L'Odyssée du Dr. Wassell	The Story of Dr. Wassell	Cecil B. DeMille	USA	1944	17-juil-46	5 866 693	Combattants	II-1 : FdGM
Il était une petite fille	Jila-by-la devotchka	V. Soukhobokov / Victor Eismont	URSS	1944	19-juil-46	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
Requins d'acier	Crash dive	Archie Mayo	USA	1943	25-juil-46	2 167 308	Combattants	II-1 : FdGM
La Grande aventure	Journey together	John Boulting	R-U	1945	14-août-46	1 000 050	Combattants	II-1 : FdGM
Un nommé Joe	A guy named Joe	Victor Fleming	USA	1943	11-sept-46	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Nuits d'alerte	X	Léon Mathot	France	1945	25-sept-46	2 250 800	Combattants	II-3 : FdR
Le Père tranquille	X	René Clément / Noël-Noël	France	1946	10-oct-46	6 138 900	Combattants	II-3 : FdR
La Maison de la 92ème rue	The House on ninety second street	Henry Hathaway	USA	1945	16-oct-46	1 266 298	Combattants	II-4 : FdE
Hitler et sa clique	USA	John Farrow	USA	1944	23-oct-46	805 282	Combattants	II-2 : FMHDF
Matricule 217	Tchelovek 217	Mikhail Romm	URSS	1944	23-oct-46	-500 000	Non-combattants	III-3 : P&D
Rome ville ouverte	Roma, città aperta	Roberto Rossellini	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850	Combattants	II-3 : FdR
Madame Miniver	Mrs. Miniver	William Wyler	USA	1942	15-nov-46	3 993 998	Non-combattants	III-2 : CL
Les Cinq secrets du désert	Five graves to Cairo	Billy Wilder	USA	1943	29-nov-46	3 331 298	Combattants	II-4 : FdE
Les Portes de la nuit	X	Marcel Carné	France	1946	03-déc-46	2 559 400	Non-combattants	III-2 : CL
Deux jeunes filles et un marin	Two girls and a sailor	Richard Thorpe	USA	1944	10-janv-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Paradis est à vous	Heaven is round the corner	Maclean Rogers	R-U	1944	05-févr-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Un soir de rixe	Waterloo road	Sidney Gilliat	R-U	1945	19-févr-47	522 090	Combattants	II-2 : FMHDF
Scuscia	Scuscia	Vittorio De Sica	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116	Non-combattants	III-6 : Enf
La Terre sera rouge	De rode enge	Bodil Ipsen / Lau Lauritzen Jr.	Danemark	1945	26-févr-47	2 278 237	Combattants	II-3 : FdR
Le Bataillon du ciel	X	Alexandre Esway	France	1945	05-mars-47	8 649 691	Combattants	II-1 : FdGM
Cinquième bureau	International lady	Tim Whelan	USA	1941	14-mars-47	816 105	Combattants	II-4 : FdE
Le Tournant décisif	Velikij pere lom	Fridrikh Ermler	URSS	1945	19-mars-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
L'Étoile du Nord	The North Star	Lewis Milestone	USA	1943	21-mars-47	1 645 275	Combattants	II-3 : FdR
Une nuit à Casablanca	A night in Casablanca	Archie Mayo	USA	1946	09-avr-47	1 856 100	Combattants	II-4 : FdE
La Valse dans l'ombre	Waterloo bridge	Mervyn LeRoy	USA	1940	11-avr-47	3 946 313	Non-combattants	III-2 : CL

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Deux lettres anonymes	Due lettere anonime	Mario Camerini	Italie	1945	22-avr-47	537 753	Combattants	II-3 : FdR
Ames rebelles	This above all	Anatole Litvak	USA	1942	23-avr-47	1 025 525	Combattants	II-2 : FMHDF
13, rue Madeleine	13, rue Madeleine	Henry Hathaway	USA	1946	30-avr-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Terroristes	X	Jean Gatti	Belgique	1945	07-mai-47	512 761	Combattants	II-3 : FdR
Monsieur Smith agent secret	Pimpernel Smith	Frank Capra	R-U	1941	17-mai-47	990 336	Combattants	II-4 : FdE
Les Saboteurs	Secret command	A. Edward Sutherland	USA	1944	21-mai-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Vie recommence	La vita ricomincia	Mario Mattoli	Italie	1945	21-mai-47	1 644 507	Non-combattants	III-4 : RdP
Tendre symphonie	Music for millions	Henry Koster	USA	1944	21-mai-47	1 141 560	Non-combattants	III-2 : CL
Jeux dangereux	To be or not to be	Ernst Lubitsch	USA	1942	21-mai-47	2 080 320	Non-combattants	III-1 : CO
Attentat à Téhéran	Teheran	William Freshman / Giacomo Gentilomo	R-U	1947	22-mai-47	590 293	Combattants	II-4 : FdE
Casablanca	Casablanca	Michael Curtiz	USA	1942	23-mai-47	3 597 959	Non-combattants	III-1 : CO
Le Poids d'un mensonge	Love letters	William Dieterle	USA	1945	30-mai-47	1 439 172	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Défilé de la mort	China	John Farrow	USA	1943	04-juin-47	1 774 843	Non-combattants	III-1 : CO
L'Honorable Monsieur Sans-Gêne	The Rake's progress	Sidney Gilliat	R-U	1945	06-juin-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Héros dans l'ombre	O.S.S.	Irving Pichel	USA	1946	27-juin-47	1 762 769	Combattants	II-4 : FdE
L'Aventure	The adventure	Victor Fleming	USA	1945	04-juil-47	794 214	Combattants	II-2 : FMHDF
Tanger	Tangier	George Waggnner	USA	1946	08-juil-47	1 613 836	Combattants	II-4 : FdE
Femme aimée est toujours jolie	Mr. Skeffington	Vincent Sherman	USA	1944	09-juil-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
La Gloire est à eux	Their is the glory	Brian Desmond Hurst / Terence Young	R-U	1944	23-juil-47	811 918	Combattants	II-1 : FdGM
Le Commando frappe à l'aube	Commandos strike at dawn	John Farrow	USA	1942	30-juil-47	1 770 059	Combattants	II-1 : FdGM
Le Bandit	Il bandito	Alberto Lattuada	Italie	1945	06-août-47	1 139 122	Non-combattants	III-4 : RdP
Un jour dans la vie	Un giorno nella vita	Alessandro Blasetti	Italie	1946	06-août-47	1 692 013	Combattants	II-3 : FdR
J'étais un prisonnier	The captive heart	Basil Dearden	R-U	1946	20-août-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Bourreaux meurent aussi	Hangmen also die	Fritz Lang	USA	1943	27-août-47	1 006 345	Combattants	II-3 : FdR
Les Hommes de la mer	Long voyage home	John Ford	USA	1940	27-août-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Retour aux Philippines	Back to Bataan	Edward Dmytryk	USA	1945	03-sept-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Crépuscule	Sundown	Henry Hathaway	USA	1941	04-sept-47	953 037	Combattants	II-1 : FdGM
Contre-espionnage	They met in the dark	Karel Lamac	R-U	1943	05-sept-47	768 881	Combattants	II-2 : FMHDF
La Route est ouverte	The overlanders	Harry Watt	Australie / R-U	1946	05-sept-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Service secret contre bombe atomique	Night boat to Dublin	Lawrence Huntington	R-U	1946	10-sept-47	651 385	Combattants	II-4 : FdE
Le Signe de la croix	The sign of the cross	Cecil B. DeMille	USA	1932	10-sept-47	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Une question de vie ou de mort	A matter of life and death	Michael Powell / Emeric Pressburger	R-U	1946	10-sept-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Vivre en paix	Vivere in pace	Luigi Zampa	Italie	1946	11-sept-47	1 287 297	Non-combattants	III-1 : CO
Les Maudits	X	René Clément	France	1946	19-sept-47	2 528 500	Non-combattants	III-1 : CO
Païsa	Païsa	Roberto Rossellini	Italie	1946	26-sept-47	1 344 902	Non-combattants	III-1 : CO
Les Plus Belles Années de notre vie	The best years of our lives	William Wyler	USA	1946	03-oct-47	4 693 462	Combattants	II-2 : FMHDF
Femmes enchaînées	Women in bondage	Steve Sekely	USA	1943	10-oct-47	860 561	Non-combattants	III-1 : CO
Le Port de l'angoisse	To have and have not	Howard Hawks	USA	1945	10-oct-47	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
La Couleuvre qui tue	Green for danger	Sidney Gilliat	R-U	1946	10-oct-47	655 556	Combattants	II-4 : FdE
Feux croisés	Crossfire	Edward Dmytryk	USA	1947	15-oct-47	617 977	Combattants	II-2 : FMHDF
A chacun son destin	To each his own	Mitchell Leisen	USA	1946	28-oct-47	1 636 415	Non-combattants	III-2 : CL
Hollywood Canteen	Hollywood Canteen	Delmer Daves	USA	1944	29-oct-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Cette nuit et toujours	Tonight and every night	Victor Saville	USA	1945	14-nov-47	1 409 924	Non-combattants	III-2 : CL
Les Requins de Gibraltar	X	Emile-Edwin Reinert	France	1947	14-nov-47	2 318 711	Combattants	II-4 : FdE
Vanina l'orphelin	Sin Polka	Vassili Pronine	URSS	1946	19-nov-47	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
Le Premier américain à Tokyo	The first Yank into Tokyo	Gordon Douglas	USA	1945	26-nov-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
La Patrouille de Panama	Panama patrol	Franklin Warner	USA	1939	03-déc-47	-500 000	Combattants	II-4 : FdE

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Un flic	X	Maurice de Canonge	France	1947	03-déc-47	1 464 000	Non-combattants	III-1 : CO
L'Aventurière de San Francisco	Allotment wives	William Nigh	USA	1945	05-déc-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Tierce à cœur	X	Jacques de Casembroot	France	1947	10-déc-47	871 500	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Chevaliers du ciel	Captains of the clouds	Michael Curtiz	USA	1942	17-déc-47	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Cape et poignard	Cloak and dagger	Fritz Lang	USA	1946	24-déc-47	2 187 855	Combattants	II-4 : FdE
Lona la sauvageonne	Rainbow island	Ralph Murphy	USA	1944	30-déc-47	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Évadé de la potence	Sinovia	Alexander Ivanov	URSS	1946	16-janv-48	559 139	Combattants	II-3 : FdR
L'Étrange aventurière	I see a dark stranger	Frank Launder	R-U	1946	23-janv-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Hara kiri	Samurai	Glen Glenn	USA	1945	28-janv-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Bataille de l'eau lourde	X	Jean Dréville / Titus Vibe-Müller	France / Norvège	1947	13-févr-48	5 373 377	Combattants	II-1 : FdGM
L'Homme aux cinq visages	Zigmund Kolossovsky	Zygmunt Nawrocki / Boris Dmochowski	URSS	1945	25-févr-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Tempête sur Lisbonne	Storme over Lisbon	George Sherman	USA	1944	25-févr-48	1 098 683	Combattants	II-4 : FdE
Un homme revient	Un uomo ritorna	Max Neufeld	Italie	1946	10-mars-48	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP
Les Enchaînés	Notorious	Alfred Hitchcock	USA	1946	19-mars-48	3 659 351	Combattants	II-4 : FdE
Deux nigauds soldats	Buck privates	Arthur Lubin	USA	1941	24-mars-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Depuis ton départ	Since you went away	John Cromwell	USA	1944	07-avr-48	2 463 564	Non-combattants	III-2 : CL
Le Criminel	The stranger	Orson Welles	USA	1946	07-avr-48	928 622	Combattants	II-4 : FdE
Deux nigauds démobolisés	Buck privates come home	Charles Barton	USA	1947	28-avr-48	2 085 139	Combattants	II-2 : FMHDF
Mr. Lucky	Mr. Lucky	H. C. Potter	USA	1943	30-avr-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Devant lui tremblait tout Rome	Avanti a lui tremava tutta Roma	Carmine Gallone	Italie	1946	05-mai-48	743 741	Combattants	II-3 : FdR
Sabotage	Den usynlige haer	Johan Jacobsen	Danemark	1945	13-mai-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Le Dahlia bleu	The blue dahlia	Georges Marshall	USA	1946	19-mai-48	1 068 508	Combattants	II-2 : FMHDF
Espions sur la Tamise	The ministry of fear	Fritz Lang	USA	1943	21-mai-48	995 600	Combattants	II-4 : FdE
Les Hommes de demain	Tomorrow the World	Leslie Fenton	USA	1944	25-mai-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Judy, espionne improvisée	Joan of Ozark	Joseph Santley	USA	1942	26-mai-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Monte Casino	Monte Casino	Arturo Gennitti	Italie	1946	26-mai-48	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
O sole mio	O sole mio	Giacomo Gentilomo	Italie	1946	26-mai-48	1 361 848	Combattants	II-3 : FdR
Alerte à la Gestapo	Poyedinok	V. Legodhine	URSS	1947	02-juin-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Quelque part dans la nuit	Somewhere in the night	Joseph L. Mankiewicz	USA	1946	02-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Pas de congé, pas d'amour	No leave, no love	Charles Martin	USA	1946	09-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Mon propre bourreau	Mine own executioner	Anthony Kimmins	R-U	1947	16-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Assassins sont parmi nous	Die mörder sind unter uns	Wolfgang Staudte	RDA	1946	18-juin-48	761 513	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Esclave du souvenir	Young Widow	Edwin L. Marin	USA	1946	18-juin-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
La Femme sur la plage	The Woman on the beach	Jean Renoir	USA	1946	23-juin-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Maintenant, on peut le dire	Now it can be told	Commandant E. Baird	R-U	1946	25-juin-48	1 414 630	Combattants	II-3 : FdR
La Cité sans hommes	City without men	Sidney Salkow	USA	1943	07-juil-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
La Fille maudite	Preludio d'amore	Giovanni Paolucci	Italie	1946	07-juil-48	675 489	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Aventure est commencée	Ten days in Paris	Tim Whelan	R-U	1939	21-juil-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Septième Croix	The seventh cross	Fred Zinnemann	USA	1944	21-juil-48	-500 000	Non-combattants	III-3 : P&D
La Flamme sacrée	Keeper of the flame	George Cukor	USA	1942	30-juil-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Voyage au pays de la peur	Journey into fear	Norman Foster	USA	1943	11-août-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Je suis un fugitif	They made me a fugitive	Alberto Cavalcanti	R-U	1947	10-sept-48	562 614	Combattants	II-2 : FMHDF
La Femme de l'autre	Desire me	George Cukor	USA	1947	14-sept-48	1 318 437	Non-combattants	III-4 : RdP
Le Retour	Homecoming	Mervyn LeRoy	USA	1948	17-sept-48	1 869 898	Combattants	II-2 : FMHDF
Les Anneaux d'or	Golden Earrings	Mitchell Leisen	USA	1947	17-sept-48	1 648 805	Combattants	II-4 : FdE
Un fou s'en va-t-en guerre	Up in arms	Elliot Nugent	USA	1944	17-sept-48	1 266 181	Non-combattants	III-2 : CL
Arc de Triomphe	Arch of triumph	Lewis Milestone	USA	1948	19-sept-48	1 577 957	Non-combattants	III-1 : CO

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Quand vient l'hiver	If winter comes	Victor Saville	USA	1947	21-sept-48	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
La Dernière Étape	Ostatni etap	Wanda Jakubowska	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511	Non-combattants	III-3 : P&D
Le Mur invisible	Gentleman's agreement	Elia Kazan	USA	1947	24-sept-48	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Pan ! Dans la lune	El moderno Barba-Azul	Jaime Salvador	Mexique	1946	28-sept-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Mystère de la jungle	Tiger fangs	Sam Newfield	USA	1943	29-sept-48	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Un drôle de flic	Spare a copper	John Paddy Carstairs	R-U	1940	29-sept-48	643 504	Non-combattants	III-2 : CL
Noël au camp 119	Natale al campo 119	Pietro Francisci	Italie	1948	14-oct-48	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Correspondant 17	Foreign correspondent	Alfred Hitchcock	USA	1940	27-oct-48	1 778 494	Combattants	II-4 : FdE
Sept ans de malheur	Come persi la guerra	Carlo Borghesio	Italie	1947	17-nov-48	3 484 322	Combattants	II-1 : FdGM
Ils étaient tous mes fils	All my sons	Irving Reis	USA	1948	17-nov-48	1 003 817	Non-combattants	III-2 : CL
La Route est longue	Lang ist der Weg	Alfréd Radok	Allemagne	1947	15-déc-48	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Les Forçats de la gloire	The Story of G. I. Joe	William Wellman	USA	1945	21-déc-48	1 034 462	Combattants	II-1 : FdGM
La Nuit merveilleuse	X	Jean-Paul Paulin	France	1940	22-déc-48	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Le Soleil se lèvera encore	Il sole sorge ancora	Aldo Vergano	Italie	1946	29-déc-48	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
La Maison de mon père	My father's house	Herbert Kline	Israël	1948	19-janv-49	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Quelque part en Europe	Valahol Európában	Geza Radvanyi	Hongrie	1947	01-févr-49	1 648 059	Non-combattants	III-6 : Enf
Allemagne année zéro	Germania, anno zero	Roberto Rossellini	All. / Italie	1948	02-févr-49	530 996	Non-combattants	III-6 : Enf
Demain viendra toujours	Tomorrow is forever	Irving Pichel	USA	1945	04-févr-49	1 548 029	Non-combattants	III-2 : CL
Les Dieux du dimanche	X	René Lucot	France	1948	09-févr-49	784 400	Non-combattants	III-4 : RdP
Le Fiancé de ma fiancée	Dear Ruth	William D. Russell	USA	1947	16-févr-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Frieda	Frieda	Basil Dearden	R-U	1947	25-févr-49	904 676	Combattants	II-2 : FMHDF
Manon	X	Henri-Georges Cluzot	France	1948	09-mars-49	3 412 167	Non-combattants	III-2 : CL
Le Bal des pompiers	X	André Berthomieu	France	1948	14-mars-49	2 586 500	Non-combattants	III-1 : CO
Chasse tragique	Caccia tragica	Giuseppe De Santis	Italie	1947	23-mars-49	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP
La Vérité n'a pas de frontières	Ulica graniczna	Aleksander Ford	Pologne	1947	23-mars-49	985 573	Non-combattants	III-5 : J&A
Lune de miel mouvementée	Once upon a honeymoon	Leo McCarey	USA	1942	13-avr-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Revanche	The day will dawn	Harold French	R-U	1942	20-avr-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Les Sacrifiés	They were expendable	John Ford / Robert Montgomery	USA	1945	20-avr-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
La Scandaleuse de Berlin	A foreign affair	Billy Wilder	USA	1948	22-avr-49	1 647 450	Combattants	II-2 : FMHDF
Le Silence de la mer	X	Jean-Pierre Melville	France	1947	22-avr-49	1 371 700	Non-combattants	III-1 : CO
La Bataille du feu	Les Joyeux conscrits	Maurice de Canonge	France	1948	28-avr-49	1 302 700	Non-combattants	III-1 : CO
Les Géants du ciel	Fighter squadron	Raoul Walsh	USA	1948	28-avr-49	1 964 248	Combattants	II-1 : FdGM
Sabotage à Berlin	Desperate journey	Raoul Walsh	USA	1942	03-mai-49	2 458 390	Combattants	II-1 : FdGM
Tarass l'indompté	Nepolorennije	Mark Donskoï	URSS	1945	04-mai-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Héros d'occasion	Hail the conquering hero	Preston Sturges	USA	1944	25-mai-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Vous qui avez vingt ans	Enchantment	Irving Reis	USA	1948	09-juin-49	870 731	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Ange des ténébres	Edge of darkness	Lewis Milestone	USA	1943	10-juin-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Chasse à l'homme (La)	Man hunt	Fritz Lang	USA	1941	15-juin-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Nuit sans lune	The moon is down	Irving Pichel	USA	1943	15-juin-49	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Berlin Express	Berlin express	Jacques Tourneur	USA	1948	21-juin-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Les Tigres volants	Flying tigers	David Miller	USA	1942	06-juil-49	978 429	Combattants	II-1 : FdGM
Trahison japonaise	Betrayal from the east	William A. Berke	USA	1945	06-juil-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Ombres sur Paris	To the victor	Delmer Daves	USA	1948	08-juil-49	805 341	Non-combattants	III-2 : CL
Mission à Tanger	X	André Hunebelle	France	1949	15-juil-49	2 279 374	Combattants	II-4 : FdE
Sans pitié	Senza pietà	Alberto Lattuada	Italie	1948	22-juil-49	930 687	Combattants	II-2 : FMHDF
Intrigues en Orient	Background to danger	Raoul Walsh	USA	1943	10-août-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Les Routes bleues	Golubye dorogi	Vladimir Braoun	URSS	1947	24-août-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Un parmi la foule	Uno tra la folla	Piero Tellini / Ennio Certesi	Italie	1946	24-août-49	-500 000	Non-combattants	III-1 : CO
Retour à la vie	X	Collectif	France	1948	14-sept-49	2 356 694	Non-combattants	III-4 : RdP
La Pagode en flammes	China Girl	Henry Hathaway	USA	1942	14-sept-49	-500 000	Non-combattants	III-3 : P&D
La Demeure des braves	Home of the brave	Mark Robson	USA	1949	14-sept-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Aventures en Libye	Immortal sergeant	John M. Stahl	USA	1942	21-sept-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Du sang sur la neige	Northern pursuit	Raoul Walsh	USA	1943	21-sept-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Soldat Bom	Soldat Bom	Lars-Erik Kjellgren	Suède	1948	26-sept-49	1 634 661	Combattants	II-2 : FMHDF
Espionne aux enchères	The lady has plans	Sidney Lanfield	USA	1942	30-sept-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Les Anges marqués	The Search	Fred Zinnemann	USA	1948	07-oct-49	1 575 066	Combattants	II-2 : FMHDF
Jordan le révolté	Lucky Jordan	Frank Tuttle	USA	1942	10-oct-49	885 602	Combattants	II-2 : FMHDF
G-Men contre Dragon noir	G-Men vs. the black dragon	William Witney	USA	1943	12-oct-49	891 099	Combattants	II-4 : FdE
Le Troisième Homme	The third man	Carol Reed	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254	Combattants	II-4 : FdE
Engagé involontaire	Caught in the draft	David Butler	USA	1941	21-oct-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Le Serment	Kiyatva	Mikhail Tchiaourelli	URSS	1946	30-nov-49	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
L'Escadrille des aigles	Eagle squadron	Arthur Lubin	USA	1942	07-déc-49	1 554 973	Combattants	II-1 : FdGM
Perdue sous les tropiques	Flight for freedom	Lothar Mendes	USA	1942	09-déc-49	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
L'Agent invisible contre la Gestapo	Invisible agent	Edwin L. Marin	USA	1942	14-déc-49	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Le Juif errant	L'Ebreo errante	Goffredo Alessandrini	Italie	1947	18-déc-49	649 334	Non-combattants	III-5 : J&A
Allez coucher ailleurs	I was a male war bride	Howard Hawks	USA	1949	21-déc-49	1 986 275	Combattants	II-2 : FMHDF
Bastogne	Battleground	William Wellman	USA	1949	26-janv-50	1 507 981	Combattants	II-1 : FdGM
Je te retrouverai	Somewhere I'll find you	Wesley Ruggles	USA	1942	08-févr-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Le Grand rendez-vous	X	Jean Dréville	France	1949	10-févr-50	1 933 100	Combattants	II-3 : FdR
Menace de mort	X	Raymond Leboursier	France	1949	22-févr-50	-500 000	Non-combattants	III-4 : RdP
La Bataille des sables	Sword in the desert	George Sherman	USA	1949	24-févr-50	998 141	Non-combattants	III-5 : J&A
Tragique décision	Command decision	Sam Wood	USA	1948	07-mars-50	765 885	Combattants	II-1 : FdGM
Le Grand cirque	X	Georges Péclet	France	1949	10-mars-50	3 043 781	Combattants	II-1 : FdGM
La Bataille de Stalingrad	Stalingradskaja bitva	Vladimir Petrov	URSS	1949	15-mars-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
La Montagne de verre	The glass mountain	Henry Cass	R-U	1949	22-mars-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Acte de violence	Act of violence	Fred Zinnemann	USA	1949	29-mars-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Ballade berlinoise	Berliner Ballade	Robert A. Stemmle	Allemagne	1948	05-avr-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
L'Obscurité blanche	Bila tma	Frantisek Cap	Tchécoslovaquie	1947	14-avr-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Echec à la Gestapo	All through the night	Vincent Sherman	USA	1942	28-avr-50	1 361 928	Combattants	II-4 : FdE
Corvette K. 225	Corvette K 225	Richard Rosson / Howard Hawks (nc)	USA	1943	03-mai-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Cœur d'acier	Stalowe serca	Stanislaw Urbanowicz	Pologne	1947	24-mai-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
La Dame de Tchoung-King	Lady from Chungking	William Nigh	USA	1942	07-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Les Yeux dans les ténèbres	Eyes in the night	Fred Zinnemann	USA	1942	09-juin-50	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
La Jeune garde	Molodaia gardia	Sergueï Guerassimov	URSS	1948	11-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Les Compagnons du rail	Constantin Zaslonov	V. Korch Sablins / Alexandre Faintsimmer	URSS	1949	14-juin-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
L'Orphelin	White cradle inn	Harold French	R-U	1947	14-juin-50	-500 000	Non-combattants	III-6 : Enf
L'Aventure commence à Bombay	They met in Bombay	Clarence Brown	USA	1941	21-juin-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Marriage dans l'ombre	Ehe im Schatten	Kurt Mœtzig	Allemagne	1947	30-juin-50	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Le Planqué malgré lui	When Willie comes marching home	John Ford	USA	1950	14-juil-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Guérilla en Chine	Destination unknown	Ray Taylor	USA	1942	19-juil-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
L'Île enchantée	High Barbaree	Jack Conway	USA	1947	04-août-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
La Jungle rugit	Drums of the Gongo	Christy Cabanne	USA	1942	16-août-50	-500 000	Combattants	II-4 : FdE
Iwo Jima	Sands of Iwo Jima	Allan Dwan	USA	1949	18-août-50	2 593 022	Combattants	II-1 : FdGM
Les Blanchés faisaient de Douvres	The white cliffs of Dover	Clarence Brown	USA	1944	30-août-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL

Film (titre français)	Film (titre original ou alternatif)	Réalisateur	Nationalité	Production	Sortie	B-O	Catégorie	Victimes
Francis	Francis	Arthur Lubin	USA	1950	01-sept-50	1 146 476	Combattants	II-2 : FMHDF
Malaya	Malaya	Richard Thorpe	USA	1950	01-sept-50	1 151 451	Combattants	II-4 : FdE
La Naufragée	I, Jane Doe	John H. Auer	USA	1948	07-sept-50	568 841	Non-combattants	III-2 : CL
Captives à Bornéo	Three came home	Jean Negulesco	USA	1950	15-sept-50	1 646 254	Non-combattants	III-3 : p&D
Whisky à gogo	Whisky Galore	Alexander Mackendrick	R-U	1948	20-sept-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Femmes dans la nuit	Women in the night	William Rowland	USA	1948	27-sept-50	1 111 898	Non-combattants	III-3 : p&D
Le Chant de la terre sibérienne	Skazanie o ziemiie Sibirskoi	Ivan Pyriev	URSS	1947	29-sept-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
La Ville écartelée	The big lift	George Seaton	USA	1950	13-oct-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Un homme de fer	Twelve o'clock high	Henry King	USA	1949	13-oct-50	744 336	Combattants	II-1 : FdGM
Tokio Joe	Tokio Joe	Stuart Heisler	USA	1949	13-oct-50	1 217 008	Combattants	II-2 : FMHDF
Stromboli	Stromboli, terra di Dio	Roberto Rossellini	Italie	1949	20-oct-50	1 609 551	Non-combattants	III-4 : RdP
Le Fantôme de Canterville	The Canterville ghost	Jules Dassin	USA	1944	27-oct-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Odette, agent S. 23	Odette	Herbert Wilcox	R-U	1950	03-nov-50	2 251 983	Combattants	II-3 : FdR
L'Ange à la trompette	Der Engel mit der Posaune	Karl Hartl	Autriche	1948	15-nov-50	-500 000	Non-combattants	III-5 : J&A
Liens éternels	Hers to hold	Frank Ryan	USA	1943	17-nov-50	-500 000	Combattants	II-2 : FMHDF
Exodus	Il grido della terra	Duilio Coletti	Italie	1949	24-nov-50	-500 000	Non-combattants	III-2 : CL
Femmes sans nom	Donne senza nome	Geza Radvanyi	Italie	1950	30-nov-50	1 049 542	Non-combattants	III-3 : p&D
Le Troisième Coup	Treti oudar	Igor Savtchenko	URSS	1948	08-déc-50	-500 000	Combattants	II-1 : FdGM
Chansons interdites	Zakazane piosenki	Leonard Buczkowski	Pologne	1947	20-déc-50	-500 000	Combattants	II-3 : FdR
Harem nazi	Accidenti alla guerra	Giorgio Simonelli	Italie	1949	22-déc-50	945 977	Non-combattants	III-1 : CO

Revue de presse

▪ **Le Bataillon du ciel (1^{ère} et 2^{nde} époque), d'Alexandre Esway**

ALTMAN Georges, « *Bataillon du ciel* », *L'Écran Français*, numéro 92, 1^{er} avril 1947

ANONYME, « *Bataillon du ciel – Deuxième épisode : Terre de France* », *Opéra*, 23 avril 1947

ANONYME, « *Bataillon du ciel* », *La Défense*, 9 mai 1947

ANONYME, « *Bataillons du ciel* », *Le Monde*, 6 mai 1947

ANONYME, « En 1947... Le cinéma français a illustré la théorie classique... des 36 situations dramatiques », *Cinémonde*, numéro spécial Noël 1947

ANONYME, « *Le Bataillon du ciel (1^{er} épisode)* », *Le Monde*, 26 novembre 1947

ANONYME, « Les parachutistes du *Bataillon du ciel* ont atterri à Billancourt », *Cinémonde*, numéro 618, 4 juin 1946

ANONYME, « Les parachutistes du *Bataillon du ciel* ont fait une descente sur l'Empire », *Cinémonde*, numéro 662, 8 avril 1947

ANONYME, « Qualité du cinéma français », *Cinémonde*, numéro spécial Cannes 1947

ANONYME, « *Bataillon du ciel* », *France au combat*, 10 avril 1947

BARROT Jean-Pierre, « *Bataillon du ciel* », *L'Écran Français*, numéro 89, 11 mars 1947

BARROT Jean-Pierre, « *Bataillon du ciel* », *L'Écran Français*, numéro 95, 22 avril 1947

BERGER Monique, « *Bataillon du ciel (1^{re} époque : Ce ne sont pas des anges)* », *Le Populaire*, 19 mars 1947

BODIN Paul, « *Bataillon du ciel* », *Combat*, 22 mars 1947.

CHARDON Félix, « *Bataillon du ciel* », *L'Aube*, 22 avril 1947

FAYARD Jean, « *Bataillon du ciel* », *Opéra*, 12 mars 1947

FONTENELLE Germain, « La participation française – images d'une épopée : *Bataillon du ciel* », *Cinémonde*, numéro 670, 3 juin 1947

GAUTHIER Jean-Jacques, « *Bataillon du ciel (II^e époque)* », *Le Figaro*, 18 avril 1947

GERARD Henri, « *Bataillon du ciel (Deuxième époque)* », *Époque*, 25 avril 1947

GERARD Henri, « *Bataillon du ciel* », *Époque*, 4 avril 1947

LAZURICK Claude, « *Le Bataillon du ciel* », *L'Aurore*, 22 avril 1947

MAURIACE Claude, « *Bataillon du ciel* », *Le Figaro Littéraire*, 3 mai 1947

MONJO Armand, « *Bataillon du ciel, 1^{ère} époque : Ce ne sont pas des anges* », *L'Humanité*, 18 novembre 1947

NERY Jean, « *Bataillon du ciel (Première époque : Ce ne sont pas des anges)* », *Franc-Tireur*, 18 mars 1947

NERY Jean, « *Bataillons du ciel (2^e époque : Terre de France)* », *Franc-Tireur*, 22 avril 1947.

SPADE Henri, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 659, 18 mars 1947

SPADE Henri, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 665, 29 avril 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 695, 25 novembre 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 699, 23 décembre 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 702, 13 janvier 1948

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 705, 3 février 1948

VERMOREL Claude, « *Bataillon du ciel (2^e épisode : Terre de France)* », *Spectateur*, 25 mars 1947

VERMOREL Claude, « *Bataillon du ciel (2^e épisode : Terre de France)* », *Spectateur*, 29 avril 1947

WILLIOT Gaston, « *Bataillon du ciel* », *Dernière Heure*, 31 janvier 1947

ZIMMER Bernard, « *Bataillon du ciel (2^e époque : Terre de France)* », *La Bataille*, 30 avril 1947

▪ **L'Odyssée du docteur Wassell, de Cecil B. DeMille**

CAMBIER Odile, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 626, 30 juillet 1946

CAUMONT Hubert, « Choisi par le docteur Wassell, dirigé par Cecil B. DeMille, Gary Cooper a fait revivre le héros de Java », *Cinémonde*, numéro 624, 16 juillet 1946

JACQUES Maurice, « *L'Odyssée du docteur Wassell* » [novélisation], *Mon Film*, numéro 57, 27 août 1947

REGENT Roger, « *L'Odyssée du docteur Wassell* », *L'Écran Français*, numéro 56, 24 juillet 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 672, 17 juin 1947

▪ **Les Sacrifiés, de John Ford et Robert Montgomery**

ANONYME, « Nous avons vu... », *Le Film Français*, numéro 168, 25 août 1949

BAZIN André, « *Les Sacrifiés* », *L'Écran Français*, numéro 200, 26 avril 1949

SPADE Henri, « *Les Sacrifiés* », *Cinémonde*, numéro 769, 25 août 1949

▪ **Untel père et fils, de Julien Duvivier**

FILLIER Jacques, « *Untel père et fils* » [novélisation], *Le Nouveau Film Complet*, numéro 2, 1^{er} octobre 1945

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 658, 11 mars 1947

VIDAL Jean, « *Untel père et fils* », *L'Écran Français*, numéro 16, 17 octobre 1945

▪ **Les Plus Belles Années de notre vie, de William Wyler**

ANONYME, « Cinquante ans de cinéma : VI. – Le triomphe du parlant », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

ANONYME, « Comment réussir au cinéma ou les dix commandements de la future vedette », *Cinémonde*, numéro 683, 2 septembre 1947

ANONYME, « La sélection américaine », *Cinémonde*, numéro 670, 3 juin 1947

ANONYME, « Les directeurs de salle et l'ensemble des spectateurs français attribuent, pour 1947, les Victoires du Cinéma », *Cinémonde*, numéro 718, 4 mai 1948

ANONYME, « Oscars : *Les Plus Belles Années de notre vie* triomphent sept fois ! », *Cinémonde*, numéro 660, 25 mars 1947

ANONYME, « Paris a fêté William Wyler, l'un des triomphateurs de Bruxelles », *Cinémonde*, numéro 674, 1^{er} juillet 1947

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 649, 7 janvier 1947

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 732, 10 août 1948

ANONYME, « Samuel Goldwyn à Paris », *Cinémonde*, numéro 820, 24 avril 1950

ANONYME, « Un an de cinéma », *Cinémonde*, numéro spécial Noël 1947

ANONYME, « William Wyler : comment nous avons adapté *Les Plus Belles Années de notre vie* », *L'Écran Français*, numéro 103, 17 juin 1947

B. A., « *Les Meilleures Années de notre vie* », *Les Lettres Françaises*, 7 octobre 1947

BAZIN André, « *Les Plus Belles années de notre vie* et le film social américain », *Les Lettres Françaises*, 7 octobre 1947

BAZIN André, « *Les Plus Belles Années de notre vie* », *L'Écran Français*, numéro 119, 7 octobre 1947

CANE Citoyen, « *Les Plus Belles Années de notre vie* », *Le Canard Enchaîné*, 7 octobre 1947

CHAZAL Robert, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 688, 7 octobre 1947

LE BOTERF Hervé, « La plus belle année de Myrna Loy », *Cinémonde*, numéro 688, 7 octobre 1947

MICHEL H., « *Les Plus Belles Années de notre vie* », *L'Éducation*, 7 octobre 1947

O'BRADY, « Un grand moment de cinéma : *Les Plus Belles Années de notre vie* », *Cinémonde*, numéro 685, 16 septembre 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 824, 22 mai 1950

▪ **Prisonniers de Satan, de Lewis Milestone**

BARROT Jean-Pierre, « *Prisonniers de Satan* », *L'Écran Français*, numéro 16, 17 octobre 1945

▪ **Le Père tranquille, de René Clément et Noël-Noël**

ANONYME (D.R.C.), « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 638, 22 octobre 1946

ANONYME, « Sélection française, sous le signe de la qualité », *Cinémonde*, numéro spécial Canne 1946

NERY Jean, « *Le Père tranquille* », *L'Écran Français*, numéro 67, 9 octobre 1946

RIBES Janine, « Noël-Noël a essayé toutes les têtes pour s'arrêter à celle de Lucien Noël », *Cinémonde*, numéro 767, 18 avril 1949

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 680, 12 août 1947

▪ **La Bataille du rail, de René Clément**

ANONYME, « *Bataille du rail – Marie-Louise* », *Les Nouvelles Littéraires*, 7 mars 1946

ANONYME, « Qualité du cinéma français », *Cinémonde*, numéro spécial Cannes 1947

CLEMENT René, « Le Cinéma – Métier de metteur en scène », *Cinémonde*, numéro spécial Cannes 1947

DAMAS G., « *La Bataille du rail* », *Témoignage Chrétien*, 3 février 1946

FAYARD Jean, « *La Bataille du rail*, à l'Empire », *Opéra*, 6 mars 1946

NERY Jean, « René Clément, fidèle historien », *Le Monde*, 5 mars 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 619, 4 février 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 653, 11 juin 1946

▪ **Rome, ville ouverte, de Roberto Rossellini**

ALTMAN Georges, « *Rome, ville ouverte* », *L'Écran Français*, numéro 68, 16 octobre 1946

ALTMAN Georges, « *Rome, ville ouverte* », *L'Écran Français*, numéro 73, 19 novembre 1946

ANONYME, « Italie d'hier et d'aujourd'hui », *Cinémonde*, numéro spécial Pâques 1947

ANONYME, « Nouveau *Rome, ville ouverte* – Deux lettres anonymes révélera aux Parisiens la plus grande vamp italienne : Clara Calamai », *Cinémonde*, numéro 665, 29 avril 1947

ANONYME, « *Rome, ville ouverte* », *Libération*, 16 novembre 1946

BERGER Pierre, « Jean-Paul Sartre, un certain cinéaste », *Cinémonde*, numéro 665, 29 avril 1947

CAUMONT Michel, « Remarquable interprète de *Rome, ville ouvert* et *Vivre en paix*, Aldo Fabrizi sera bientôt son propre metteur en scène », *Cinémonde*, numéro 688, 7 octobre 1947

DUVIVIER Julien (sous le nom de Monsieur Platon), « Les Monologues de Monsieur Platon », *Cinémonde*, numéro 643, 26 novembre 1946

LEPROHON Pierre, « *Cinémonde* en Italie II – Marcel Pagliero l'interprète de *Rome, ville ouverte* arrive après-demain à Paris... pour tourner *Les Jeux sont fait* », *Cinémonde*, numéro 664, 22 avril 1947

WALSH Raoul, « L'Avenir est aux voyageurs », *Cinémonde*, numéro spécial Cannes 1947

▪ **Le Port de l'angoisse, d'Howard Hawks**

BARKAN Raymond, « *Le Port de l'angoisse* », *L'Écran Français*, numéro 121, 21 octobre 1947

LE BORTEF Hervé, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 690, 21 octobre 1947

▪ **Mission à Tanger, d'André Hunebelle**

ANONYME, « Les dessous mystérieux d'une *Mission à Tanger* », *Cinémonde*, numéro 761, 7 mars 1949

TOUCHARD Jean-Michel, « Le cinéma français prend l'air. Raymond Rouleau touriste pour 48 heures découvre l'Islam à Rabat en se rendant en *Mission à Tanger* », *Cinémonde*, numéro 767, 18 avril 1949

ALAIN Pierre, « Cette semaine sur les écrans de Paris. Amours, polices et désordres », *Cinémonde*, numéro 780, 18 juillet 1949

J. M., « *Mission à Tanger* », *L'Aube*, 10 septembre 1949

L. C., « *Mission à Tanger* », *Le Figaro*, 12 septembre 1949

QUEVAL Jean, « *Mission à Tanger* », *L'Écran Français*, 18 juillet 1949

ANONYME (Intérim.), « *Mission à Tanger* », *Libération*, 5 septembre 1949

▪ **Le Troisième Homme, de Carol Reed**

A. L., « La critique de "France-Soir" », *France-Soir*, 22 octobre 1949

ANONYME, « La Grande-Bretagne, carrefour international du cinéma », *Cinémonde*, numéro 787, 5 septembre 1949

ANONYME, « Les directeurs de salle et l'ensemble des spectateurs français attribuent pour 1949 les Victoires du cinéma français », *Cinémonde*, numéro 822, 8 août 1950

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949

BARKAN Raymond, « *Le Troisième Homme* : magistralement mis en scène », *Les Lettres Françaises*, 24 octobre 1949

BARKAN Raymond, « *Le Troisième Homme* », *L'Écran Français*, numéro 225, 24 octobre 1949

BESSY Maurice, « Sur les écrans de Paris : de la grande Histoire aux faits divers », *Cinémonde*, numéro 794, 24 octobre 1949

CHAUVET Louis, « Un grand film anglais : *Le Troisième Homme*, de Carol Reed. Mise au point sur le droit de veto », *Le Figaro*, 14 septembre 1949

CHENOT Claude, « Les Maîtres du cinéma. Une cithare, un revolver et le dernier regard d'Orson Welles sont les instruments de la purification du *Troisième Homme* », *Cinémonde*, numéro spécial Noël 1949

JEANDER, « *Le Troisième Homme* », *Libération*, 25 octobre 1949

LABRECHE Guy, « Cannes fait du *Troisième Homme* le champion du monde du cinéma », *Cinémonde*, numéro 793, 17 octobre 1949

MERVIL J., « *Le Troisième Homme* », *Témoignage Chrétien*, 14 septembre 1949

NERY Jean, « *Le Troisième Homme* : un film complet ! », *Franc-Tireur*, 21 octobre 1949

SADOUL Georges, « (*The Third Man*) film anglo-austro-américain de Carol Reed, avec Orson Welles, Joseph Cotten, Alida Valli, Trevord Howard », *Les Lettres Françaises*, numéro 284, 3 novembre 1949

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 811, 20 février 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 815, 20 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 815, 20 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 815, 20 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 816, 27 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 825, 29 mai 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 829, 26 juin 1950

▪ **Lune de miel mouvementée, de Leo McCarey**

MARINIE André, « Les films nouveaux », *Cinémonde*, numéro 768, 25 avril 1949

QUEVAL Jean, « *Lune de miel mouvementée* », *L'Écran Français*, numéro 199, 19 avril 1949

▪ **Jéricho, d'Henri Calef**

ALTMAN Georges, « *Jéricho* », *L'Écran Français*, numéro 37, 13 mars 1946

ANONYME, « Un exploit de la R.A.F. *Jéricho*, film de Henri Calef », *Les Étoiles*, 26 mars 1946

CHARENSOL Georges, « *Jéricho* », *Les Nouvelles Littéraires*, 21 mars 1946

NICOLAI Michèle, « *Jéricho* sera-t-il le grand film de la Résistance ? », *La France au Combat*, 13 septembre 1945

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 621, 25 juin 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 681, 19 août 1947

VERDIER Roland, « La foire aux films », *Cinémonde*, numéro 607, 19 mars 1946

ZIMMER Bernard, « *Jéricho* », *La Bataille*, 20 mars 1946

▪ **Casablanca, de Michael Curtiz**

ANONYME, « La Résistance vue par Hollywood », *L'Écran Français*, numéro 10, 5 septembre 1945

ANONYME, « Terre d'exil des hommes libres. Hollywood a donné rendez-vous à Casablanca à tous les acteurs européens émigrés », *Cinémonde*, numéro 667, 13 mai 1947

BERGMAN Ingrid, « J'ai filmé ma vie III », *Cinémonde*, numéro 643, 26 novembre 1946

HERVIN Claude, « Casablanca », *Paris-Presse*, 31 mai 1947

JACQUES Maurice, « Casablanca » [novélisation], *Mon Film*, numéro 55, 13 août 1947

LA BRECHE Guy, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 671, 10 juin 1947

LAZURICK Claude, « Casablanca », *L'Aurore*, 21 mai 1947

ROBILLOT Henri, « Casablanca », *L'Écran Français*, numéro 101, 3 juin 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 639, 29 octobre 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 659, 18 mars 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 817, 3 avril 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 822, 8 mai 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 825, 29 mai 1950

▪ **Vivre libre, de Jean Renoir**

ANONYME, « Hollywood, seconde patrie des cinéastes en exil », *Cinémonde*, numéro 625, 23 juillet 1946

BAZIN André, « Vivre libre », *L'Écran Français*, numéro 55, 17 juillet 1946

CHAZAL Robert, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 625, 23 juillet 1946

▪ **Manon, d'Henri-Georges Clouzot**

ANONYME, « Ce n'est pas vrai ! On vous a annoncé ces nouvelles sensationnelles. La vérité est autre. La voici », *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949

ANONYME, « Et n'oubliez pas de voir ces films sortis récemment », *Cinémonde*, numéro 765, 4 avril 1949

ANONYME, « La saison des festivals est terminée. Aux 4 festivals de l'année, la France est 7 fois nommée », *Cinémonde*, numéro 790, 26 septembre 1949

ANONYME, « Les fondus enchaînés de Mr Spot et Mam'zelle Girage », *Cinémonde*, numéro 750, 20 décembre 1948

ANONYME, « Manon restera-t-elle Manon ? », *Libération*, 27 octobre 1948

ANONYME, « Manon » [tournage], *Cinémonde*, numéro 735, 31 août 1948

ANONYME, « Manon », *Le Film Complet*, numéro 158, 16 juin 1949

ANONYME, « On tourne », *Cinémonde*, numéro 741, 19 octobre 1948

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 791, 3 octobre 1949

BAILLY Othilie, « Vedettes en herbe – Vedette aujourd'hui. Monsieur Bernard, le père de Cécil Aubry : "Cécile, une jeune fille charmante" », *Cinémonde*, numéro 768, 25 avril 1949

BARROT Jean-Pierre, « Manon », *L'Écran Français*, numéro 194, 15 mars 1949

BORDE Dominique, « Henri-Georges Clouzot : la fascination du mal », *L'Aurore*, 30 août 1979

CHAZAL Robert, « *Manon* », *Cinémonde*, numéro 763, 21 mars 1949

FOURNIER Christiane, « Manon à la conquête d'un troisième continent », *Cinémonde*, numéro 795, 31 octobre 1949

GENOVA Yvonne, « *Manon* devient l'héroïne d'un film noir sur notre temps – L'éternelle Manon de l'abbé Prévost », *Le Soir*, 19 mai 1949

HERVIN Claude, « *Manon* », *Paris-Presse*, 10 mars 1949

LANG André, « H.-G. Clouzot marque [...] forte griffe une *Manon* [...] » [tronqué], *France-Soir*, 5 mars 1949

LEPROHON Pierre, « Le voyage de *Manon* », *Cinémonde*, numéro 730, 27 juillet 1948

LO DUCA, « *Cinémonde* a vu pour vous le film que tout le monde attend : *Manon* de H.G. Clouzot », *Cinémonde*, numéro 753, 10 janvier 1949

LO DUCA, « Demain, il n'y aura plus qu'une *Manon* : celle de H.-G. Clouzot », *Cinémonde* 760, 28 février 1949

MAGNAN Henry, « En sortant de *Manon* de H.-G. Clouzot », *Le Monde*, 10 mars 1949

MONJO Armand, « *Manon* ou la culture des cadavres », *L'Humanité*, 13 mars 1949

PERCHERAL Sylvaine, « Michel Auclair : ma carrière en 10 chapeaux », *Cinémonde*, numéro 855, 23 décembre 1950

POISSON Marcel, « Au Merlerault et à Vire, H.-G. Clouzot tourne une *Manon* 1944 perdue dans les ruines, la guerre et la libération », *Ouest-France*, 10 août 1948

SPADE Henry, « Le rêve de *Manon* », *Cinémonde*, numéro 733, 17 août 1948

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 815, 20 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 816, 27 mars 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 816, 27 mars 1950

TOUCHARD Michel-Claude, « Manon et Des Grieux ont pris le même train que les amants de Vérone », *Cinémonde*, numéro 728, 13 juillet 1948

VIDAL Jean, « *Manon* », *Arts*, 1^{er} avril 1949

VIVET Jean-Pierre, « *Manon* », *Combat*, 10 mars 1949

▪ **Madame Miniver, de William Wyler**

ANONYME « Paris a fêté William Wyler, l'un des triomphateurs de Bruxelles », *Cinémonde*, numéro 647, 1^{er} juillet 1947

ANONYME, « *Mistress Miniver* », *Les Lettres Françaises*, 13 décembre 1946

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 649, 7 janvier 1947

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 735, 31 août 1948

ANONYME, « Quoi de neuf ? », *Cinémonde*, numéro 847, 30 octobre 1950

BESSY Maurice, « Good bye, Hollywood », *Cinémonde*, numéro 684, 9 septembre 1947

CHALAIS François, « *Mrs. Miniver* – La Mort n'était pas au rendez-vous », *Carrefour*, 21 novembre 1946

GAUTIER Jean-Jacques, « *Mrs Miniver* de William Wyler », *Le Figaro*, 15 novembre 1946

GERIN Paul, « *Mrs Miniver* », *La Bataille*, 3 septembre 1947

JEANSON Henri (Huguette Ex-Micro), « *Madame Miniver* », *Le Canard Enchaîné*, 15 novembre 1946

MICHEL Henri, « *Mrs. Miniver* », *L'Éducation*, 13 décembre 1946

QUEVAL Jean, « *Madame Miniver* », *L'Écran Français*, numéro 72, 12 novembre 1946

SPOT-GIRAFE, « En sept jours », *Cinémonde*, numéro 761, 7 mars 1949

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 679, 5 août 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 681, 19 août 1947

▪ **Johnny Frenchman, de Charles Frend**

DEETH Frank J., « *Johnny Frenchman* », *Cinémonde*, numéro 622, 7 janvier 1947

FILLIER Jacques, « *Johnny Frenchman* » [novélisation], *Le Film Complet*, numéro 172, 22 septembre 1949

NERY Jean, « *Johnny Frenchman* », *L'Écran Français*, numéro 52, 26 juin 1946

▪ **La Dernière Chance, de Leopold Lindtberg**

SADOUL Georges, « *La Dernière Chance* », *Les Lettres Françaises*, 4 janvier 1946

CHARENSOL Georges, « *La Dernière Chance* », *Les Nouvelles Littéraires*, 27 décembre 1945

ANONYME, « *La Dernière Chance* », *France au Combat*, 3 janvier 1946

ZEVACO G., « *La Dernière Chance* », *Le Monde*, 2 janvier 1946

MARLIER Jean, « *La Dernière Chance* », *La Métropole*, 12 avril 1946

BARKAN Raymond, « *La Dernière Chance* », *Action*, 4 janvier 1946

ESTANG Luc, « Quand les hommes étaient traqués – *La Dernière Chance*, film de Léopold Lindtberg », *Les Étoiles*, 22 janvier 1946

CANTAGREL Roger, « Sans *La Grande Illusion*, *La Dernière Chance* n'aurait jamais vu le jour », *Le Figaro*, 7 novembre 1946

CAMBIER Odile, « Pendant que les Américains tournent en Suisse... Léopold Lindtberg, l'homme de *La Dernière Chance*, tourne en Amérique », *Cinémonde*, numéro 686, 23 septembre 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 647, 24 décembre 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 647, 24 décembre 1946

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 658, 11 mars 1947

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 658, 11 mars 1947

▪ **La Dernière Étape, de Wanda Jakubowska**

ANONYME, « Le gala de la salle Pleyel [*La Dernière Étape*] », *Les Lettres Françaises*, 23 septembre 1948

DABBAT Gregg, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 741, 19 octobre 1948

DE BONGNIE Jean, « *La Dernière Étape* », *La Métropole*, 23 janvier 1949

DE SAINT-PIERRE Michel, « *La Dernière Étape* », *Témoignage Chrétien*, 8 octobre 1948

LAZURICK Claude, « *La Dernière Étape* », *L'Aurore*, 26 septembre 1948

MAGNAN Henry, « Films de la mort lente ou accélérée », *Le Monde*, 30 janvier 1952

MARION Denis, « *La Dernière Étape* ou l'accent de la vérité », *Combat*, 2 octobre 1948

O. D., « *La Dernière Étape* », *Le Soir de Bruxelles*, 28 janvier 1949

THEVENOT Jean, « *La Dernière Étape* », *L'Écran Français*, 28 septembre 1948

▪ ***La Septième Croix, de Fred Zinnemann***

BARKAN Raymond, « *La Septième Croix* », *L'Écran Français*, numéro 161, 27 juillet 1948

TOUCHARD Michel-Claude, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 730, 27 juillet 1948

▪ ***Retour à la vie, d'André Cayatte, Georges Lampin, Henri-Georges Clouzot et Jean Dréville***

ANONYME, « Cinq retours à la vie, cinq problèmes », *Cinémonde*, numéro 765, 4 avril 1949

ANONYME, « Qualité française : Cayatte, Clouzot, Dréville, Lampin vous parlent de *Retours à la vie* », *Cinémonde*, numéro 787, 5 septembre 1949

BARLATIER Pierre, « *Retour à la vie* », *L'Écran Français*, numéro 221, 26 septembre 1949

BROCHARD Jean, « Mon tour du cinéma en 80 rôles I – Quand Pierre Richard-Willm ne jouait encore que du pinceau », *Cinémonde*, numéro 767, 18 avril 1949

LE BOTERF Hervé, « Sur les écrans : bon départ de la saison 1949-1950 », *Cinémonde*, numéro 790, 26 septembre 1949

▪ ***Les Dieux du dimanche, de René Lucot***

ALAIN Pierre, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 756, 31 janvier 1949

ANONYME, « Au studio », *Cinémonde*, numéro 725, 22 juin 1948

ANONYME, « Chacun ses dieux », *Le Canard Enchaîné*, 11 mars 1949

ANONYME, « *Les Dieux du dimanche* », *Action*, numéro 229, 17 mars 1949

ANONYME, « Nous avons vu... », *Le Film Complet*, numéro 152, 5 mai 1949

ANONYME, « Pendant qu'Antoine se fait arrêter à la gare St Lazare, Antoinette flirte avec Ben Barek », *Cinémonde*, numéro 722, 1^{er} juin 1948

CHAZAL Robert, « 30 films français... au studio ou en extérieurs », *Cinémonde*, numéro 730, 27 juillet 1948

GENOVA Yvonne, « *Les Dieux du dimanche* – Une histoire simple et vraie comme la vie avec d'admirables photos de sport », *Le Soir*, 13 février 1949

GUIBARD Jean, « *Les Dieux du dimanche* » [novélisation], *Mon Film*, numéro 139, 20 avril 1949

REGENT Roger, « *Les Dieux du dimanche* », *L'Écran Français*, numéro 190, 15 février 1949

▪ **Le Dictateur, de Charlie Chaplin**

ANONYME, « Cinquante ans de cinéma : VI. – Le triomphe du parlant », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

ANONYME, « *Le Grand Dictateur* », *Carrefour*, 14 juin 1945

BADIA Gilbert, « *Le grand dictateur* avec Charlie Chaplin », *La Marseillaise*, 12 avril 1945

BERGER Monique, « *Le Dictateur* », *Le Populaire*, 21 février 1945

DAMAS G., « *Le Dictateur* », *Témoignage Chrétien*, 6 août 1945

ESTANG Luc, « *Le Dictateur* », *Les Étoiles*, 17 juillet 1945

IDZKOWSKI Marcel, « Un reportage exclusif de *Cinémonde*. Taxi, êtes-vous libre ? Alors à Paris... Et Paulette Goddard arrive au Bourget », *Cinémonde*, numéro 618, 4 juin 1946

JEANNE René, « Le retour de Charlot », *France au Combat*, 12 avril 1945

ROMEIS Jean, « Charlot et son *Dictateur* », *Concorde*, 1^{er} mai 1945

ROUGEUL Jean, « *Le Dictateur* trop charmant », *L'Écran Français*, numéro 10, 5 septembre 1945

SOLLIES Jean, « *Le Dictateur* », *Gavroche*, 12 février 1945

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 817, 3 avril 1950

ZIMMER Bernard, « *Le grand dictateur* », *La Bataille*, 26 avril 1945

▪ **Le Mur invisible, d'Elia Kazan**

ANONYME, « *Le Mur invisible* ne séparera pas Gregory Peck et Dorothy Mac Guire », *Cinémonde*, numéro 738, 21 septembre 1948

DAILLY Roland, « *Le Mur invisible* », *L'Écran Français*, numéro 170, 28 septembre 1948

MM, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 739, 28 septembre 1948

▪ **L'Ange qu'on m'a donné, de Jean Choux**

ANONYME, « Mon film d'amour », *Cinémonde*, numéro 784, 15 août 1949

GUERIN Jacques, « L'Ange qu'on m'a donné » [novélisation], *Mon Film*, numéro 310, 30 juillet 1952

HOT Annie-Pierre, « L'Ange qu'on m'a donné » [novélisation], *Le Film Complet*, numéro 16, 1^{er} avril 1946

ROCHON Henri, « L'Ange qu'on m'a donné », *L'Écran Français*, numéro 36, 6 mars 1946

▪ **Sciuscia, de Vittorio de Sica**

ALTMAN Georges, « *Sciuscia* », *L'Écran Français*, numéro 88, 4 mars 1947

BESSY Maurice, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 657, 4 mars 1947

PATRICK Patricia, « Miss Cinémonde : Mes rencontres avec Michel Simon, Blasetti et René Clair », *Cinémonde*, numéro 792, 10 octobre 1949

PERECHAL Sylvaine, « Instantanés de la semaine », *Cinémonde*, numéro 847, 30 octobre 1950

TALKY Jean, « Potinons », *Cinémonde*, numéro 810, 13 février 1950

▪ **Allemagne année zéro, de Roberto Rossellini**

ANONYME, « [...] Mais aussi d'une déchéance méritée » [tronqué], *Ce Soir*, 6 février 1949

ANONYME, « *Allemagne année zéro* », *Le Soir*, 15 octobre 1948

ANONYME, « Au ciné tous les deux », *Cinémonde*, numéro 758, 14 février 1949

ANONYME, « Chacun ses dieux », *Le Canard Enchaîné*, 11 mars 1949

ANONYME, « Et n'oubliez pas de voir ces films sortis récemment », *Cinémonde*, numéro 765, 4 avril 1949

ANONYME, « Les Romains ont vu *Berlin an zéro*, nouveau film de Rossellini », *Le Figaro*, 14 avril 1948

CAUMONT Michel, « En *Allemagne année zéro*, les enfants tuent pour survivre », *Cinémonde*, numéro 757, 7 février 1949

MAGNAN Henry, « *Allemagne année zéro* », *Le Monde*, 5 février 1949

MAURIAC Claude, « Un cinéma à l'état sauvage », *Le Figaro Littéraire*, 12 février 1949

ROSALINDE Simone, « *Allemagne année zéro* est le film le plus terrible qui ait jamais été tourné », *L'Intransigeant*, 11 juillet 1948

SADOUL Georges, « Un reportage lyrique et passionné : *Allemagne année zéro* », *Les Lettres Françaises*, numéro 246, 10 février 1949

SAMPIERI G.V., « Le premier film français tourné à Berlin. *Allemagne année zéro* est réalisé par un metteur en scène italien : Roberto Rossellini. Marlène Dietrich en est la dialoguiste bienveillante », *Cinémonde*, numéro 684, 9 septembre 1947

▪ **Autres documents cités**

SAUVAGET Daniel, « R comme Résistance », *La Saison cinématographique 1945/1947*, *La Revue du Cinéma*, Hors-série XXVII

SAUVAGET Daniel, « B comme Blum-Byrnes (Accords) », *La Saison cinématographique 1945/1947*, *La Revue du Cinéma*, Hors-série XXVII

SIMSOLO Noël, « A comme Autant en emporte le vent », *La Saison cinématographique 1950/1951*, *La Revue du Cinéma*, Hors-série XXXII

Bibliographie

1. Pour l'élaboration du corpus

CHEVASSU François et ZIMMER Jacques (sous la direction de), *La Revue du Cinéma, La Saison cinématographique 1945/1947* (Hors-série XXVII), Paris, 1983

CHEVASSU François et ZIMMER Jacques (sous la direction de), *La Revue du Cinéma, La Saison cinématographique 1948/1949* (Hors-série XXX), Paris, 1984

CHEVASSU François et ZIMMER Jacques (sous la direction de), *La Revue du Cinéma, La Saison cinématographique 1950/1951* (Hors-série XXXII), Paris, 1985

SIMSI Simon, *Ciné-passion : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012 (pour la dernière édition)

2. Histoire de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre : généralités et histoire culturelle

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 pour la présentation augmentée

AUBRAC Lucie, *La Résistance expliquée à mes petits-enfants*, Paris, Éditions du Seuil, 2000

AZÉMA Jean-Pierre, *L'Occupation expliquée à mon petit-fils*, Paris, Éditions du Seuil, 2012

AZOUVI François, *Le Mythe du grand silence – Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012

BROSSAT Alain, *Les Tondues – Un carnaval moche*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1992

HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe – Tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 2006 pour l'édition augmentée et définitive

HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe – Tome 2*, Paris, Éditions Gallimard, 2006 pour l'édition augmentée et définitive

HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe – Tome 3*, Paris, Éditions Gallimard, 2006 pour l'édition augmentée et définitive

LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés – Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989 pour la traduction française

LINDQVIST Sven, *Exterminez toutes ces brutes ! Un voyage à la source des génocides*, Paris, Éditions des Arènes, 2014 pour la dernière édition

LION Serge, *Les Grandes Batailles de la Seconde Guerre mondiale – Les temps forts du plus grand des conflits*, Bruxelles, Ixelles Éditions, 2012

LOWE Keith, *Inferno – La dévastation de Hambourg 1943*, Paris, Perrin, 2015 pour la traduction française

LOWE Keith, *L'Europe barbare 1945-1950*, Paris, Perrin, 2013 pour la traduction française

LOWE Keith, *La Peur et la liberté – Comment la Seconde Guerre mondiale a bouleversé nos vies*, Paris, Ministère des Armées/Perrin, 2019 pour la traduction française

NOUSCHI Marc, *Bilan de la Seconde Guerre mondiale – l'après-guerre : 1945-1950*, Paris, Éditions du Seuil, 1996

NOVICK Peter, *L'Épuration française, 1944-1949*, Paris, Éditions Balland, 1985

ORY Pascal, *La France allemande (1933-1945)*, Paris, Éditions Gallimard/Julliard, 1995 pour la seconde édition

PAXTON Robert O., *LA France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 pour la traduction française

PROUDFOOT Malcolm J., *European Refugees 1939-52*, Londres, Faber & Faber, 1957

ROUSSO Henry, *La Seconde Guerre mondiale expliquée à ma fille*, Paris, Éditions du Seuil, 2013

ROUSSO Henry, *Le Régime de Vichy*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007

ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 pour la seconde édition

SÉMELIN Jacques, ANDRIEU Claire, GENSBURGER (sous la direction de), *La résistance aux génocides, de la pluralité des actes de sauvetage*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2008

VIRGILI Fabrice, *La France « virile » – Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000

WIEVIORKA Annette, *Auschwitz expliqué à ma fille*, Paris, Éditions du Seuil, 1999

WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992

3. Histoire, cinéma et représentations

BARON Anne-Marie, *La Shoah à l'écran – Crime contre l'humanité et représentation – Tome 1*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2004

BOU Stéphane, « Notes sur *La Dernière Étape* (1948) de Wanda Jakubowska », *Revue d'Histoire de la Shoah*, numéro 195, « Les écrans de la Shoah », 2011-2012

BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996

BURCH Noël et SELIER Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009

BURCH Noël, « Cinéphilie et masculinité I », *Iris*, numéro 26, « *Cultural studies, gender studies* et études filmiques », automne 1998

CASSAM-CHENAI Arnaud, « Les films américains sur la Seconde Guerre mondiale et leur réception en France dans l'immédiat après-guerre (1945-1947) », in SELLIER Geneviève et LE GRAS Gwénaëlle (sous la direction de), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015

CASSAM-CHENAI Arnaud, *Des caméras au Rwanda : la fiction au service du témoignage*, mémoire de Master II en études cinématographiques, Université Bordeaux Montaigne (Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3), sous la direction de Camille Gendrault

CHEDALEUX Delphine, *Les Jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944)*, Thèse de doctorat en études cinématographiques, Université Bordeaux Montaigne (Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3), 2011, sous la direction de Geneviève Sellier

COURTINE Jean-Jacques (sous la direction de), *Histoire de la virilité – 3. La virilité en crise ? Le XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008 pour la seconde édition

DE BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/CNDP, 2008

DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003

DIDI-HUBERMAN, *Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 pour l'édition refondue

FREITAS GUTFREIND Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, 2009/1

GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Éditions Flammarion, 2010 pour la traduction française

LEONARDI Francesca, *Les Films du Débarquement, étude du lot de « 40 » longs métrages hollywoodiens sélectionnés par l'Office of War Information pour l'Europe (genèse, analyse et diffusion en Italie et en France, 1943-1945)*, Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Michel Marie

LINDEPERG Sylvie, « *Nuit et Brouillard* », *un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007

LINDEPERG Sylvie, *Les Écrans de l'ombre – La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 2001 pour la seconde édition

MOREL Geneviève, « Primo Levi : la « mélancolisation » du témoin », in MOREL Geneviève, *Clinique du suicide* érés « Des Travaux et des Jours », 2004

PANH Rithy avec BATAILLE Christophe, *L'Image manquante*, Paris, CDP/ARTE/Bophana production et Grasset & Fasquelle, 2013

PILLARD Thomas, *Le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre 1946-1960*, Paris, Joseph K., 2014

RÉRA Nathan, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge Profond, 2009

ROLLET Sylvie, *Une Éthique du regard – le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann Éditions, 2011

SAND Shlomo, *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 pour la traduction française

SELLIER Geneviève, « Cinéphilie et masculinité II », *Iris*, numéro 26, « *Cultural studies, gender studies* et études filmiques », automne 1998

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois Éditeurs, 2003 pour la traduction française

VÉRAY Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Poitiers, SCÉRÉN-CNDRP-CRDP, 2011

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaire de France, 1952

RICŒUR Paul, « Histoire et mémoire », in DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008 pour la seconde édition

CHARTIER Roger, « La vérité entre fiction et histoire », in DE BAECQUE Antoine et DELAGE Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008 pour la seconde édition

4. Méthodologie et outils d'analyse

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999

BEYLOT Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005

CHION Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahier du Cinéma/I.N.A., 1985

DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010

DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 pour la traduction française

GOLIOT-LÉTÉ Anne et VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992

JULLIER Laurent, *L'Analyse de séquence*, Paris, Nathan, 2002

JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002

KATZ Steven D., *Mettre en scène pour le cinéma*, Paris, Éditions Eyrolles, 2006 pour la traduction française

KATZ Steven D., *Réaliser ses films plan par plan*, Paris, Éditions Eyrolles, 2005 pour la traduction française

LE GRAS Gwénaëlle et CHEDALEUX Delphine (sous la direction de), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012

MOINE Raphaëlle, *Les Genres au cinéma*, Paris, Nathan, 2002

MOINE Raphaëlle et SELLIER Geneviève, « Présentation », in MOINE Raphaëlle et SELLIER Geneviève (sous la direction de), *Cinémas*, volume 22, numéro 2-3, « Genre/Gender », printemps 2012

NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009

SEGER Linda (avec la participation de BLANCHOT Édouard), *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Paris, Dixit/MEDiSCRIPT, 2006 pour la traduction française

SEGER Linda, *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*, Dixit, Paris, 2005 pour la traduction française

SELLIER Geneviève, « *Cultural studies, gender studies* et études filmiques – Introduction », *Iris*, numéro 26, « *Cultural studies, gender studies* et études filmiques », automne 1998

SELLIER Geneviève, « Implications d'une approche genrée : repenser les corpus, prendre en compte la réception », *Lignes de fuite*, 2011

TRAVIS Mark, *La Mise en scène*, Paris, Dixit/ESRA, 2005 pour la traduction française

VAN SIJLL Jennifer, *Les Techniques narratives du cinéma*, Paris, Éditions Eyrolles, 2006 pour la traduction française

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2005

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres – docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2008

VINEYARD Jeremy, *Les Plans au cinéma*, Paris, Éditions Eyrolles, 2004 pour la traduction française

5. Cinéastes et professionnels : biographies, essais, études

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2011 pour la nouvelle édition

BAZIN André, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000

BESSY Maurice, *Charlie Chaplin*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1983

CAYROL Jean, *Nuit et brouillard, suivi de De la mort à la vie* [texte du film], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997

CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1964 pour la traduction française

COHEN Clélia, *Steven Spielberg*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

FERENCZI Aurélien, *Fritz Lang*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

FRAPPAT Hélène, *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

GALLAGHER Tag, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer, 2006 pour la traduction française

GARSON Charlotte, *Jean Renoir*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

KROHN Bill, *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

LARCHER Jérôme, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

LHOMEAU Frank, « La vérité sur l'affaire Audiard », Temps Noir, numéro 20, Paris, Joseph K., 2017

MEREGHETTI Paolo, *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, 2007

NARBONI Jean, *...Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur Le Dictateur*, Paris, Capricci, 2010

ROSSELLINI Roberto, « Je ne suis pas le père du néoréalisme », *Arts*, 1954

TRUFFAUT François et HITCHCOCK Alfred (avec la participation d'Helen Scott), Paris, *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, 1993 pour l'édition définitive

VANCE Jeffrey, *Chaplin, une vie en images*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004 pour la traduction française

6. Romans, récits et témoignages

ARAGON Louis, *Servitude et Grandeur des Français – Scènes des années terribles*, Paris, La Bibliothèque Française, 1945

AYMÉ Marcel, *Le Vin de Paris*, Paris, Gallimard, 1947

BORY Jean-Louis, *Mon village à l'heure allemande*, Paris, Flammarion, 1945

CLOSTERMANN Pierre, *Le Grand Cirque – Mémoire d'un pilote de chasse FFL dans la RAF*, Paris, Flammarion, 2001 pour la nouvelle édition (*Le Grand Cirque 2000*)

Collectif, *Paroles de déportés – témoignages et rapport officiels*, Paris, Bartillat, 2005

FRANK Anne, *Journal*, Paris, Calmann-Lévy, 1950 pour la traduction française

GUÉNO Jean-Pierre, *Paroles d'étoiles – Mémoire d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Radio France, 2002

GUÉNO Jean-Pierre, *Paroles de l'ombre, Lettres, carnets et récits des Français sous l'Occupation 1939-1945*, Paris, E.J.L., 2009

GUÉNO Jean-Pierre, *Paroles du jour J – Lettres et carnets du Débarquement, été 1944*, Paris, E.J.L. et Radio France, 2004

HEMINGWAY Ernest, *En avoir ou pas*, Paris, Gallimard, 1937 pour la traduction française

HEMINGWAY Ernest, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Gallimard, 1948 pour la traduction française

HILLERS Martha, *Une Femme à Berlin – Journal (20 avril - 22 juin 1945)*, Paris, Gallimard, 2003 pour la présente traduction française

HYVERNAUD Georges, *La Peau et les os – les souffrances de la captivité*, Paris, Éditions du Scorpion, 1949

HYVERNAUD Georges, *Le Wagon à vaches – Journal d'un prisonnier de l'après-guerre*, Paris, Éditions Denoël, 1953

JONES James, *La Ligne rouge*, Paris, Éditions Stock, 1965 pour la traduction française

KESSEL Joseph, *L'Armée des ombres*, Paris, Éditions Charlot, 1943

KESSEL Joseph, *Le Bataillon du ciel*, Paris, Gallimard, 1961

LEVI Primo, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1966 pour la traduction française

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 pour la traduction française

MALAUQUAIS Jean, *Planète sans visa*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1947

MOULIN Jean, *Premier combat*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1947

MURPHY Audie, *L'Enfer des hommes*, Paris, Éditions France-Empire, 1956 pour la traduction française

PRÉVOST Antoine François (dit Abbé Prévost), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731

ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946

ROUSSET David, *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947

SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994

STEINBECK John, *Lune Noire*, Éditions, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994 pour la traduction française

VEIL Simone, *Une vie*, Paris, Stock, 2007

VENEZIA Shlomo, *Sonderkommando – Dans l'enfer des chambres à gaz*, Paris, Albin Michel, 2007 pour la traduction française

VERCORS, *Le Silence de la mer*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1942

WIESEL Elie, *La Nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007

7. Cultures populaires

Collectif, *DC Comics anthologie – 16 récits majeurs de 1939 à nos jours*, Paris, Urban Comics, 2012

Collectif, *Je suis Captain America*, Paris, Panini, 2016

COMÈS Didier, *Dix de der*, Paris, Casterman, 2006

CROCI Pascal, *Auschwitz*, Paris, Éditions Emmanuel Proust, 2000

DANCETTE Victor (scénario) et CALVO Edmond-François, *La Bête est morte ! La Guerre mondiale chez les animaux*, Paris, Éditions G.P., 1944

GIBRAT Jean-Pierre, *Le vol du corbeau* (2 tomes), Paris, Dupuis, 2002-2005

MARZCK Justine, *Batman origines – petite anthologie de l'homme chauve-souris*, Paris, Les Éditions Nouvelles François Bourin, 2014

NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima* (10 tomes), Paris, Vertige Graphic, 2003-2007 pour l'intégrale française

NURY Fabien (scénario) et VALLÉE Sylvain (dessin), *Il était une fois en France* (6 tomes), Paris, Glénat, 2007-2012

SPIEGELMAN Art, *Maus* (2 tomes), Paris, Flammarion, 1987-1992 pour la traduction française

TARDI René, *Moi René Tardi prisonnier de guerre au Stalag IIB* (3 tomes), Paris, Casterman, 2012-2019

8. Sites internet et ressources numériques

www.larousse.fr	www.cineressources.net
www.universalis	www.calindex.eu
www.imdb.com	www.cairn.info
www.allocine.fr	www.boxofficestory.com
www.senscritique.fr	www.notrecinema.com
www.rottentomatoes.com	www.ficheducinéma.com
https://fr.wikipedia.org	www.cinematheque.fr
http://cinpop50.u-bordeaux-montaigne.fr/	

Les sites de téléchargement torrent9, t411 et torrentz

Pour la conclusion :

www.franceculture.fr, www.slate.fr, www.ouest-france.fr, www.francetvinfo.fr,
www.courrierinternational.com, www.rassemblementnational.fr, www.regards.fr

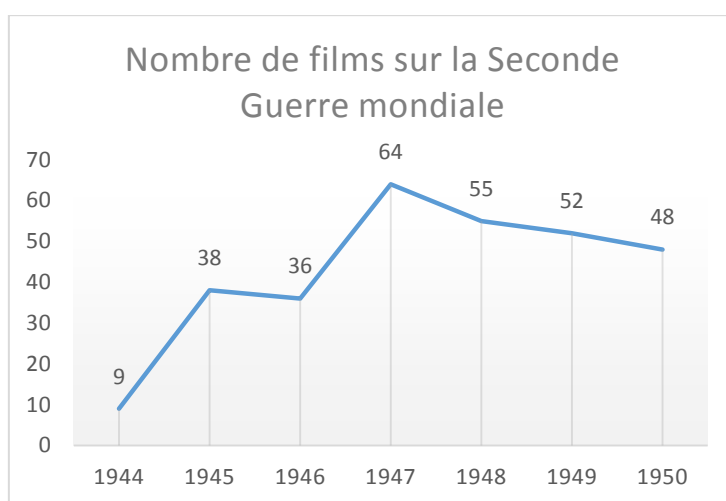
Statistiques générales

LA PRODUCTION MONDIALE 1944-1950

Entre septembre 1944 et fin 1950, il y a 1999 nouveaux films recensés sur les écrans français
Dont **302** portant sur la Seconde Guerre mondiale ($\pm 15\%$).

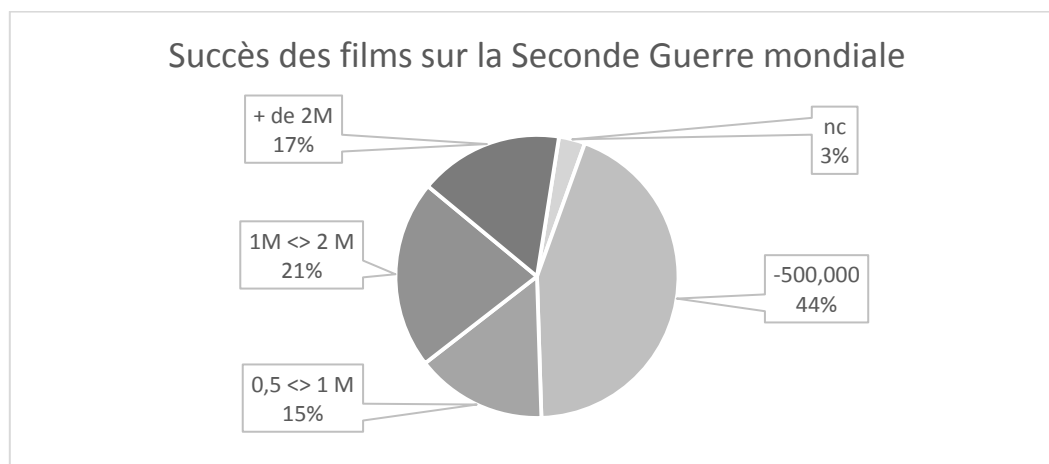
➤ Les films sur la Seconde Guerre mondiale sur la période

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage des films sur la 2GM	3%	13%	12%	21%	18%	17%	16%	100%
Nombre de films total annuel	38 (recensés)	131	221	375	412	421	401	1999
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 24\%$	$\pm 30\%$	$\pm 16\%$	$\pm 17\%$	$\pm 13\%$	$\pm 12\%$	$\pm 12\%$	$\pm 15\%$



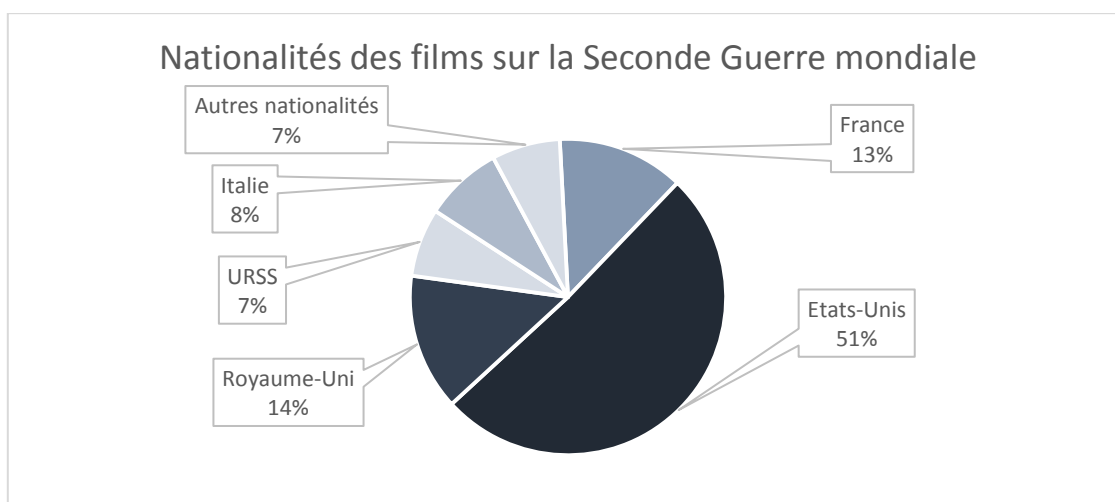
➤ Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	9	132	46	65	50	302
Pourcentage	3%	44%	15%	21,5%	16,5%	100%



➤ **Nationalités des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Nationalités	Nombre de films	Observations
France	38 films	<i>dont une co-production France / Norvège</i>
Etats-Unis	155 films	
Royaume-Uni	41 films	<i>dont une coproduction Royaume-Uni / Australie</i>
URSS	22 films	
Italie	25 films	<i>dont une co-production Italie / Allemagne</i>
Allemagne	4 films	<i>indistinctement des productions de RFA et de RDA</i>
Pologne	4 films	
Belgique	3 films	
Suisse	2 films	
Danemark	2 films	
Suède	1 film	
Hongrie	1 film	
Autriche	1 film	
Tchécoslovaquie	1 film	
Israël	1 film	
Mexique	1 film	



➤ **Rapport entre Année de sortie et Succès :**

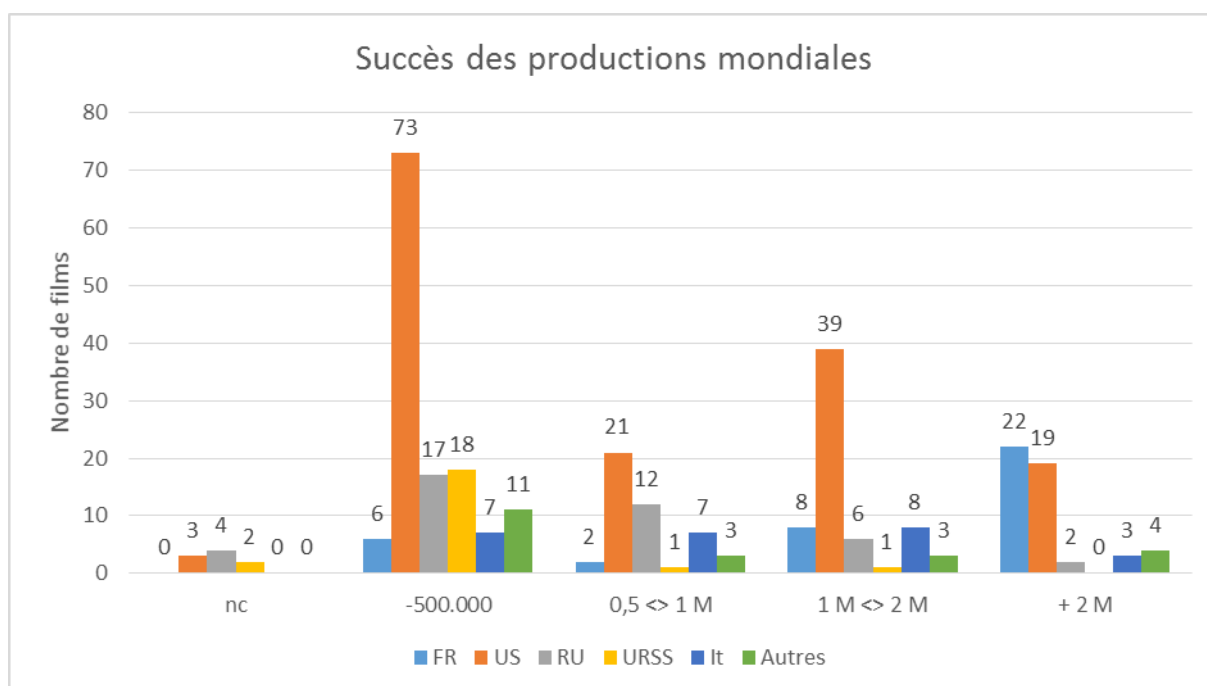
Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	9	0	0	0	0	9
	100%	0%	0%	0%	0%	100%
1945	0	17	5	8	8	38
	0%	45%	13%	21%	21%	100%
1946	0	10	2	7	17	36
	0%	28%	6%	19%	47%	100%
1947	0	21	15	18	10	64
	0%	33%	23%	28%	16%	100%
1948	0	29	8	12	6	55
	0%	53%	14%	22%	11%	100%
1949	0	25	11	10	6	52
	0%	48%	21%	19%	12%	100%
1950	0	30	5	10	3	48
	0%	63%	10%	21%	6%	100%
TOTAL	9	132	46	65	50	302
	3%	44%	15%	21,5%	16,5%	100%

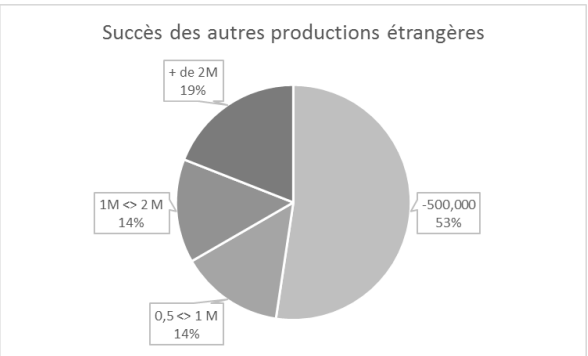
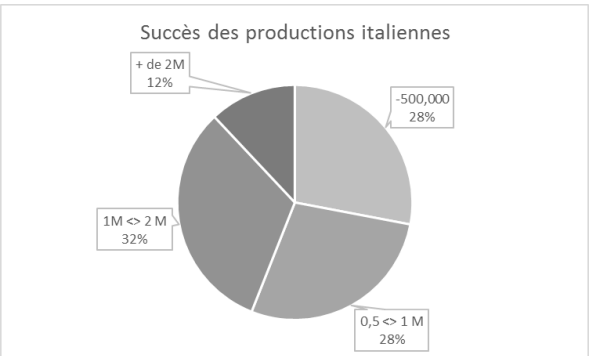
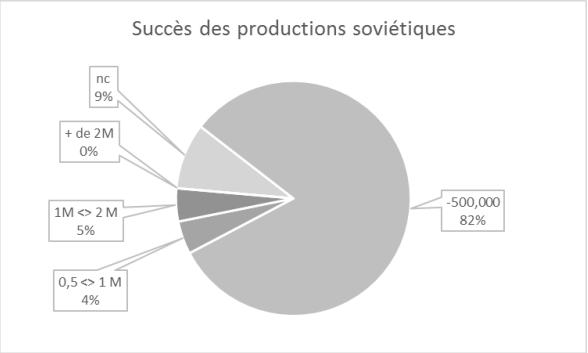
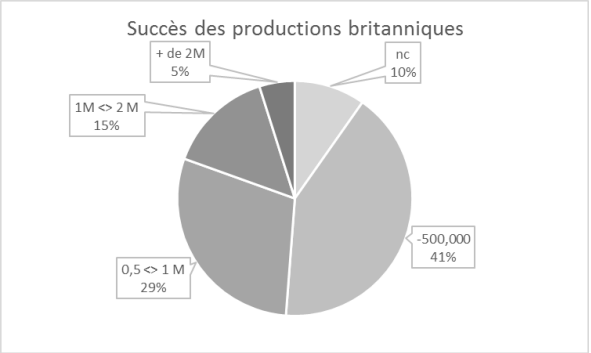
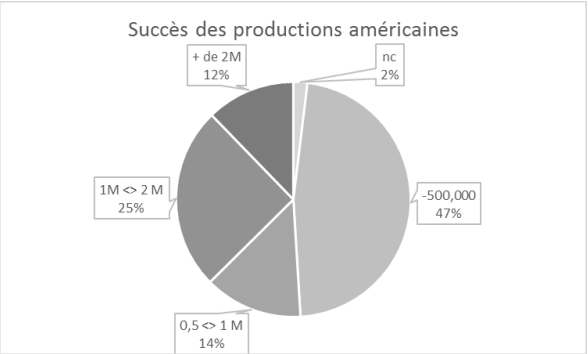
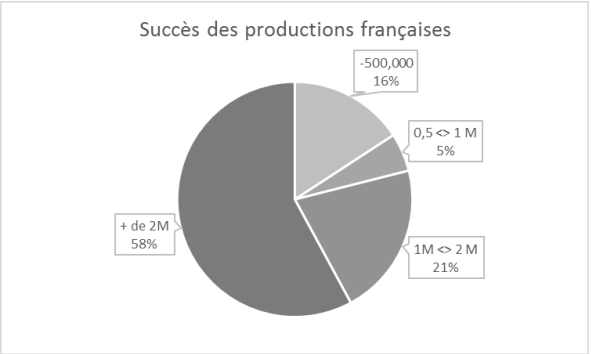
➤ **Rapport entre Année de sortie et Nationalités :**

Rapport entre Année de sortie et Nationalité							
	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
1944	0	3	4	2	0	0	9
1945	7	17	6	5	0	3	38
1946	14	12	6	2	1	1	36
1947	5	36	12	2	7	2	64
1948	2	31	6	3	8	5	55
1949	7	30	3	3	5	4	52
1950	3	26	4	5	4	6	48
TOTAL	38	155	41	22	25	21	302

➤ **Rapport entre Nationalité et succès**

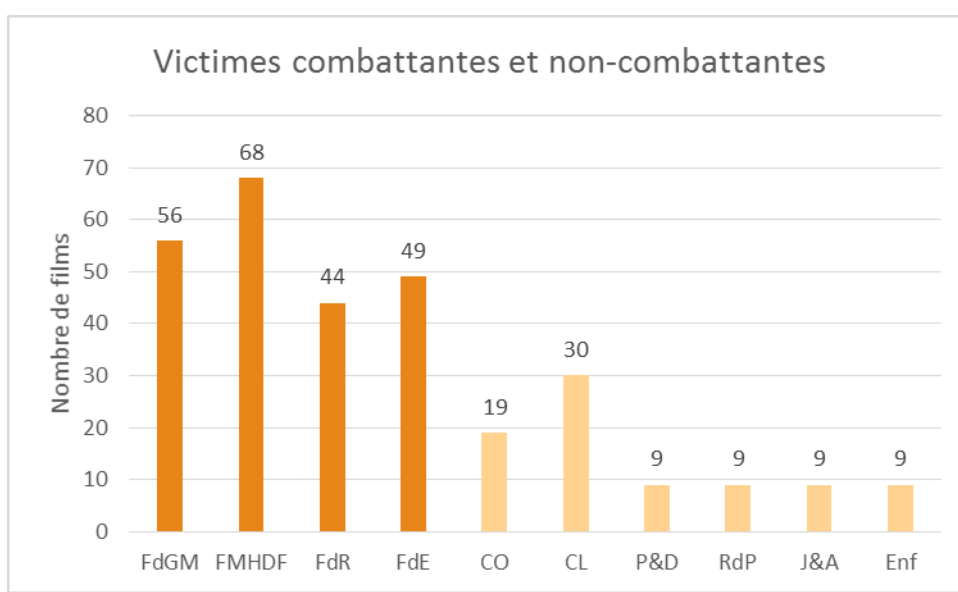
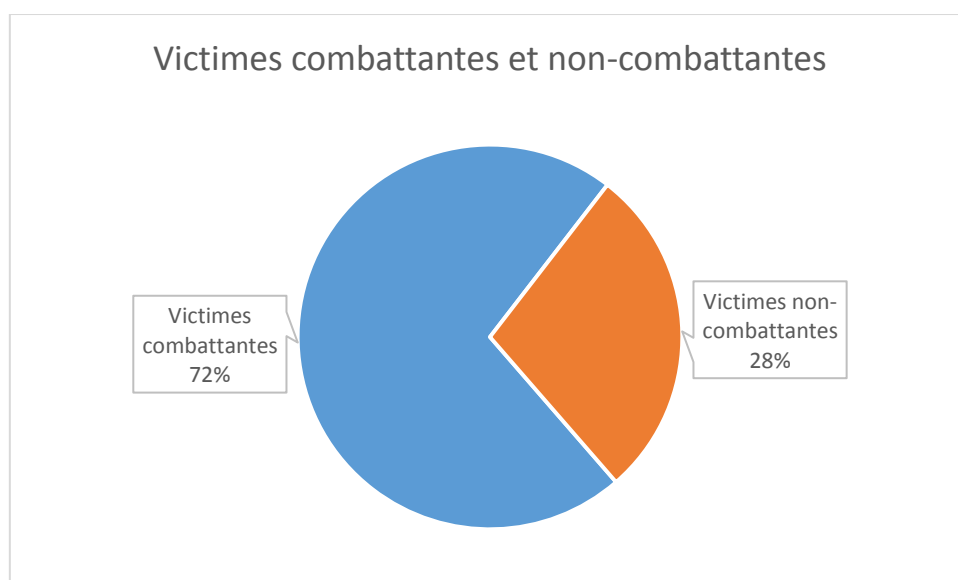
Rapport entre Nationalité et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
TOTAL	9	132	46	65	50	302
	3%	44%	15%	21,5%	16,5%	100%
France	0	6	2	8	22	38
	0%	16%	5%	21%	58%	±13%
US	3	73	21	39	19	155
	2%	47%	14%	25%	12%	±51%
R-U	4	17	12	6	2	41
	10%	41%	29%	15%	5%	±14%
URSS	2	18	1	1	0	22
	9%	82%	4,5%	4,5%	0	±7%
Italie	0	7	7	8	3	25
	0%	28%	28%	32%	12%	±8%
Autres	0	11	3	3	4	21
	0%	52%	14,5%	14,5%	19%	±7%





➤ Représentations des différentes figures de victimes :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	217 films sur 302		72% des 302 films sur la 2GM
FdGM	56 films	soit 26% des I-C	19% des 302 films sur la 2GM
FMHDF	68 films	soit 31% des I-C	22% des 302 films sur la 2GM
FdR	44 films	soit 20% des I-C	14% des 302 films sur la 2GM
FdE	49 films	soit 23% des I-C	16% des 302 films sur la 2GM
Non-combattants	85 films sur 302		28% des 302 films sur la 2GM
CO	19 films	soit 22,5% des II-NC	7% des 302 films sur la 2GM
CL	30 films	soit 35,5% des II-NC	10% des 302 films sur la 2GM
P&D	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
RdP	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
J&A	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
Enf	9 films	soit 10,5% des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM



➤ Rapport entre Victimes et Année de sortie :

Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	9	30	27	44	38	36	33	217
FdGM	5	10	10	8	3	9	11	56
FMHDF	1	9	6	16	14	12	10	68
FdR	2	8	9	7	7	3	8	44
FdE	1	3	2	13	14	12	4	49
Non-combattants	0	8	9	20	17	16	15	85
CO	0	1	2	8	3	4	1	19
CL	0	3	3	8	8	3	5	30
P&D	0	2	1	0	2	1	3	9
RdP	0	0	0	2	2	3	2	9
J&A	0	1	0	0	2	3	3	9
Enf	0	1	3	2	0	2	1	9
Total	9	38	36	64	55	52	48	302

➤ Rapport entre Victimes et Succès

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	9	100	34	42	32	217
FdGM	5	22	7	10	12	56
FMHDF	1	37	15	11	4	68
FdR	2	17	4	11	10	44
FdE	1	24	8	10	6	49
Non-combattants	0	32	12	23	18	85
CO	0	5	2	7	5	19
CL	0	13	4	8	5	30
P&D	0	3	1	3	2	9
RdP	0	3	1	4	1	9
J&A	0	5	3	0	1	9
Enf	0	3	1	1	4	9

➤ Rapport entre Victimes et Nationalités :

Rapport entre Victimes et Nationalités							
	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
Combattants	22	122	34	18	10	11	217
FdGM	5	39	7	4	1	0	56
FMHDF	5	38	15	4	3	3	68
FdR	10	8	3	9	6	8	44
FdE	2	37	9	1	0	0	49
Non-combattants	16	33	7	4	15	10	85
CO	8	6	0	0	4	1	19
CL	3	19	5	1	2	0	30
P&D	0	4	1	1	1	2	9
RdP	3	1	0	0	5	0	9
J&A	0	3	0	0	1	5	9
Enf	2	0	1	2	2	2	9
Total	38	155	41	22	25	21	302

Statistiques par année de sortie

1944

De septembre à décembre 1944, il y a 38 films recensés sur les écrans français.

Dont **9 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 30 %).**

➤ **Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

NATIONALITÉ	Nombre de films	
Total	9	100%
US	3	33,5%
R-U	4	44,5%
URSS	2	22%
Autres nationalités	0	0%

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale	
Combattants	9 films sur 9	
FdGM	5 films	soit 56% des I-C
FMHDF	1 film	soit 11% des I-C
FdR	2 films	soit 22% des I-C
FdE	1 film	soit 11% des I-C
Non-combattants	0 films sur 9	
CO	0 film	soit 0% des II-NC
CL	0 film	soit 0% des II-NC
P&D	0 film	soit 0% des II-NC
RdP	0 film	soit 0% des II-NC
J&A	0 film	soit 0% des II-NC
Enf	0 film	soit 0% des II-NC

1945

En 1945, il y a 131 nouveaux films sur les écrans français (pour 357.897.000 « spectateurs »)
Dont **38 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 30%)**.

➤ Le TOP 20 des plus gros succès de 1945 :

1945			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Dictateur (Le)	USA	Chaplin	8 028 720
Cage aux rossignols (La)	France	Dréville	5 085 489
Enfants du paradis (Les)	France	Carné	4 768 505
Carmen	France	Christian-Jaque	4 277 813
Roi des resquilleurs (Le)	France	Devaivre	3 679 438
Cavalier noir (Le)	France	Grangier	3 672 572
Sérénade aux nuages	France	Cayatte	3 498 968
Naïs	France	Pagnol	3 467 792
Ile d'amour (L')	France	Cam	3 142 290
Peloton d'exécution	France	Berthomieu	3 072 622
Dernière chance (La)	Suisse	Lindtberg	3 068 289
Boule de suif	France	Christian-Jaque	3 000 550
Trente secondes sur Tokyo	USA	Le Roy	2 887 673
Route du bagné (La)	France	Mathot	2 878 060
Seul dans la nuit	France	Stengel	2 844 119
J3 (Les)	France	Richebé	2 748 441
Ferme du pendu (La)	France	Dréville	2 703 664
Aventures en Birmanie	USA	Walsh	2 635 192
Sortilèges	France	Christian-Jaque	2 552 165
J'ai 17 ans	France	Berthomieu	2 442 552

Dont 6 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	17	5	8	8	38
Pourcentage	46%	13%	20,5%	20,5%	

➤ Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total	38	100%	sur 131 nouveaux films
France	7	18%	sur 50 nouveaux films FR
US	17	45%	sur 56 nouveaux films US
R-U	6	16%	sur 13 nouveaux films RU
URSS	5	13%	sur 12 nouveaux films de nationalités diverses
It	0	0%	sur 0 nouveaux films It
Autres nationalités	3	8%	sur 12 nouveaux films de nationalités diverses

Les autres nationalités sont : la Belgique (1 film) et la Suisse (2 films)

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	18	5	8	8	38
France	3	0	2	2	7
US	3	3	2	4	17
R-U	2	2	2	0	6
URSS	4	0	1	0	5
Italie	0	0	0	0	0
Autres nationalités	0	0	1	2	3

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	30 films sur 38		79% des 38 films sur le 2GM de 1945
FdGM	10 films	soit 33% des I-C	26,5% des 38 films sur le 2GM de 1945
FMHDF	9 films	soit 30% des I-C	23,5% des 38 films sur le 2GM de 1945
FdR	8 films	soit 27% des I-C	21% des 38 films sur le 2GM de 1945
FdE	3 films	soit 10% des I-C	8% des 38 films sur le 2GM de 1945
Non-combattants	8 films sur 38		21% des 38 films sur le 2GM de 1945
CO	1 film	soit 12,5% des II-NC	2,5% des 38 films sur le 2GM de 1945
CL	3 films	soit 37,5% des II-NC	8% des 38 films sur le 2GM de 1945
P&D	2 films	soit 25% des II-NC	5,5% des 38 films sur le 2GM de 1945
RdP	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 38 films sur le 2GM de 1945
J&A	1 film	soit 12,5% des II-NC	2,5% des 38 films sur le 2GM de 1945
Enf	1 film	soit 12,5% des II-NC	2,5% des 38 films sur le 2GM de 1945

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	15	4	6	5	30
FdGM	5	2	1	2	10
FMHDF	5	2	0	2	9
FdR	3	0	4	1	8
FdE	2	0	1	0	3
Non-combattants	2	1	2	3	8
CO	1	0	0	0	1
CL	1	0	2	0	3
P&D	0	1	0	1	2
RdP	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	1	1
Enf	0	0	0	1	1

1946

En 1946, il y a 221 nouveaux films sur les écrans français (pour 369.465.000 « spectateurs »)
Dont **36 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 16 %)**.

➤ Le TOP 20 des plus gros succès de 1946 :

1946			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Pinocchio	USA	Disney	7 835 702
Mission spéciale	France	Canonge (de)	6 781 120
Symphonie pastorale (La)	France	Delannoy	6 372 837
Père tranquille (Le)	France	Clément	6 138 837
Odyssée du docteur Wassel (L')	USA	De Mille	5 866 693
Bataille du rail (La)	France	Clément	5 727 203
Bal des sirènes (Le)	USA	Sidney	5 438 635
Voleur de Bagdad (Le)	GB	Berger	5 134 653
Capitan (Le)	France	Vernay	5 098 185
Livre de la jungle (Le)	GB	Korda	5 084 962
Destins	France	Pottier	4 664 583
Mille et une nuits (Les)	USA	Rawlins	4 498 985
Fantasia	USA	Disney	4 355 746
Madame Miniver	USA	Wyler	3 993 998
Jericho	France	Calef	3 932 897
Belle et la bête (La)	France	Cocteau	3 779 692
Un ami viendra ce soir	France	Bernard	3 763 105
Roger la honte	France	Cayatte	3 648 758
Gardian (Le)	France	Marguenat (de)	3 482 619
Ange qu'on m'a donné (L')	France	Choux	3 395 431

Dont 8 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	10	2	7	17	36
Pourcentage	28%	6%	19%	47%	

➤ Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total	36	100%	sur 221 nouveaux films
France	14	39%	sur 83 nouveaux films FR
US	12	33%	sur 110 nouveaux films US
R-U	6	17%	sur 12 nouveaux films de nationalités diverses
URSS	2	6%	sur 12 nouveaux films de nationalités diverses
Italie	1	2,5%	sur 16 nouveaux films It
Autres nationalités	1	2,5%	sur 12 nouveaux films de nationalités diverses

Les autres nationalités sont : la Belgique (1 film).

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	10	2	7	17	36
France	1	0	2	11	14
US	3	2	2	5	12
R-U	3	0	3	0	6
URSS	2	0	0	0	2
Italie	0	0	0	1	1
Autres nationalités	1	0	0	0	1

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	27 films sur 36		75% des 36 films sur la 2GM de 1946
FdGM	10 films	soit 37% des I-C	28% des 36 films sur la 2GM de 1946
FMHDF	6 films	soit 22% des I-C	17% des 36 films sur la 2GM de 1946
FdR	9 films	soit 33,5% des I-C	25% des 36 films sur la 2GM de 1946
FdE	2 films	soit 7,5% des I-C	5,5% des 36 films sur la 2GM de 1946
Non-combattants	9 films sur 36		25% des 36 films sur la 2GM de 1946
CO	2 films	soit 22% des II-NC	5,5% des 36 films sur la 2GM de 1946
CL	3 films	soit 33,5% des II-NC	8% des 36 films sur la 2GM de 1946
P&D	1 film	soit 11% des II-NC	3% des 36 films sur la 2GM de 1946
RdP	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 36 films sur la 2GM de 1946
J&A	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 36 films sur la 2GM de 1946
Enf	3 films	soit 33,5% des II-NC	8% des 36 films sur la 2GM de 1946

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	7	1	7	12	27
FdGM	2	0	4	4	10
FMHDF	4	1	1	0	6
FdR	1	0	1	7	9
FdE	0	0	1	1	2
Non-combattants	3	1	0	5	9
CO	0	1	0	1	2
CL	1	0	0	2	3
P&D	1	0	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0
Enf	1	0	0	2	3

1947

En 1947, il y a 375 nouveaux films sur les écrans français (pour 423.721.000 « spectateurs »)
Dont **64** portant sur la **Seconde Guerre mondiale** (± 17 %).

➤ **Le TOP 20 des plus gros succès de 1947 :**

1947			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Bataillon du ciel (Le)	France	Esway	8 649 691
Pour qui sonne le glas	USA	Wood	8 274 492
Monsieur Vincent	France	Cloche	7 055 290
Pas si bête	France	Berthomieu	6 165 419
Quai des orfèvres	France	Clouzot	5 526 341
Rebecca	USA	Hitchcock	5 099 186
Diable au corps (Le)	France	Autant-Lara	4 762 930
Plus belles années de notre vie (Les)	USA	Wyler	4 689 305
Aventures de Casanova (Les)	France	Boyer	4 417 187
Silence est d'or (Le)	France	Clair	4 179 396
Valse dans l'ombre (La)	USA	Le Roy	3 946 313
Torrents	France	Poligny (de)	3 939 255
Mariage de Ramuntcho (Le)	France	Vaucorbeil (de)	3 796 888
Chanteur inconnu (Le)	France	Cayatte	3 623 739
Antoine et Antoinette	France	Becker	3 616 376
Casablanca	USA	Curtiz	3 574 443
Bethsabée	France	Moguy	3 498 990
Arènes Sanglantes	USA	Mamoulian	3 308 783
Aigle des mers (L')	USA	Curtiz	3 280 538
Desperados (Les)	USA	Vidor	3 144 586

Dont 4 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ **Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	21	15	18	10	64
Pourcentage	33%	22%	29%	16%	

➤ **Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total			sur 375 nouveaux films
France	5	8%	?
US	36	57%	?
R-U	12	19%	?
URSS	2	3%	?
Italie	7	11%	?
Autres nationalités	2	2%	?

Les autres nationalités sont : la Belgique (1 film) et le Danemark (2 films), ainsi qu'une co-production Australie / Royaume-Uni, considérée ici comme une co-production britannique.

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	21	15	18	10	64
France	0	1	1	3	5
US	14	5	12	5	36
R-U	5	7	0	0	12
URSS	2	0	0	0	2
Italie	0	1	5	1	7
Autres nationalités	0	1	0	1	2

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	44 films sur 64		69% des 64 films sur la 2GM de 1947
FdGM	8 films	soit 18% des I-C	12,5% des 64 films sur la 2GM de 1947
FMHDF	16 films	soit 36% des I-C	25% des 64 films sur la 2GM de 1947
FdR	7 films	soit 16% des I-C	11% des 64 films sur la 2GM de 1947
FdE	13 films	soit 30% des I-C	20,5% des 64 films sur la 2GM de 1947
Non-combattants	20 films sur 64		31% des 64 films sur la 2GM de 1947
CO	8 films	soit 40% des II-NC	12,5% des 64 films sur la 2GM de 1947
CL	8 films	soit 40% des II-NC	12,5% des 64 films sur la 2GM de 1947
P&D	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 64 films sur la 2GM de 1947
RdP	2 films	soit 10% des II-NC	3% des 64 films sur la 2GM de 1947
J&A	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 64 films sur la 2GM de 1947
Enf	2 films	soit 10% des II-NC	3% des 64 films sur la 2GM de 1947

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	16	14	9	5	44
FdGM	4	2	1	1	8
FMHDF	8	5	2	1	16
FdR	1	2	3	1	7
FdE	3	5	3	2	13
Non-combattants	5	1	9	5	20
CO	0	1	4	3	8
CL	4	0	3	1	8
P&D	0	0	0	0	0
RdP	0	0	2	0	2
J&A	0	0	0	0	0
Enf	1	0	0	1	2

1948

En 1948, il y a 412 nouveaux films sur les écrans français (pour 402.030.000 « spectateurs »)
Dont **55 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 13%)**.

➤ **Le TOP 20 des plus gros succès de 1948 :**

1948			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Bambi	USA	Disney	10 679 024
Chartreuse de parme (La)	France	Christian-Jaque	6 150 551
Bataille de l'eau lourde (La)	France	Müller	5 373 377
Clochemerle	France	Chenal	5 027 714
Aux yeux du souvenir	France	Delannoy	4 559 689
Casse-pieds (Les)	France	Dréville	4 328 290
Aventures des pieds nickelés (Les)	France	Aboulker	4 095 143
Ambre	USA	Preminger	3 918 690
Blanc comme neige	France	Berthomieu	3 666 283
Enchaînés (Les)	USA	Hitchcock	3 645 807
Ali Baba et les quarante voleurs	USA	Lubin	3 634 679
D'homme à homme	France	Christian-Jaque	3 561 986
Maître de forge (Le)	France	Rivers	3 495 717
Sept ans de malheur	Italie	Borghesio	3 484 322
Fils de Robin des bois (Le)	USA	Sherman	3 410 235
Par la fenêtre	France	Grangier	3 213 162
Mandrin	France	Jayet	3 145 749
Dédée d'Anvers	France	Allégret	3 077 336
Mademoiselle s'amuse	France	Boyer	2 994 210
Rocambole	France	Baroncelli (de)	2 948 361

Dont 3 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ **Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	29	8	12	6	55
Pourcentage	53%	14%	22%	11%	

➤ **Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total	55	100%	sur 412 nouveaux films
France	2	4%	sur 92 nouveaux films FR
US	31	56%	sur 229 nouveaux films US
R-U	6	11%	sur 30 nouveaux films RU
URSS	3	4,5%	sur 25 nouveaux films de nationalités diverses
Italie	8	14,5%	sur 36 nouveaux films It
Autres nationalités	5	10%	sur 25 nouveaux films de nationalités diverses

Les autres nationalités sont : l'Allemagne (2 films, 1 RDA et 1 RFA), la Pologne (1 film), le Mexique (1 film) et le Danemark (1 film).

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	29	8	12	6	55
France	1	0	0	1	2
US	16	2	10	3	31
R-U	3	2	1	0	6
URSS	2	1	0	0	3
Italie	4	2	1	1	8
Autres nationalités	3	1	0	1	5

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	38 films sur 55		69% des 55 films sur la 2GM de 1948
FdGM	3 films	soit 8% des I-C	5% des 55 films sur la 2GM de 1948
FMHDF	14 films	soit 37% des I-C	25% des 55 films sur la 2GM de 1948
FdR	7 films	soit 18% des I-C	13% des 55 films sur la 2GM de 1948
FdE	14 films	soit 37% des I-C	25% des 55 films sur la 2GM de 1948
Non-combattants	17 films sur 55		31% des 55 films sur la 2GM de 1948
CO	3 films	soit 18% des II-NC	5% des 55 films sur la 2GM de 1948
CL	8 films	soit 47,5% des II-NC	15% des 55 films sur la 2GM de 1948
P&D	2 films	soit 11,5% des II-NC	4% des 55 films sur la 2GM de 1948
RdP	2 films	soit 11,5% des II-NC	4% des 55 films sur la 2GM de 1948
J&A	2 films	soit 11,5% des II-NC	4% des 55 films sur la 2GM de 1948
Enf	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 55 films sur la 2GM de 1948

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	19	7	8	4	38
FdGM	0	0	1	2	3
FMHDF	8	3	2	1	14
FdR	3	2	2	0	7
FdE	8	2	3	1	14
Non-combattants	10	1	4	2	17
CO	2	0	1	0	3
CL	4	1	2	1	8
P&D	1	0	0	1	2
RdP	1	0	1	0	2
J&A	2	0	0	0	2
Enf	0	0	0	0	0

1949

En 1949, il y a 421 nouveaux films sur les écrans français (pour 387.766.000 « spectateurs »)
Dont **52 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 12%)**.

➤ Le TOP 20 des plus gros succès de 1949 :

1949			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Jeanne d'Arc	USA	Fleming	7 092 574
Jour de fête	France	Tati	6 679 608
Troisième homme (Le)	GB	Reed	5 696 444
Fabiola	France/It.	Blasetti	4 866 520
Tuniques écarlates (Les)	USA	De Mille	4 677 876
Barry	France	Pottier	4 086 921
Aventures de Don Juan (Les)	USA	Sherman	3 763 314
Duel au soleil	USA	Vidor	3 719 544
Cœur sur la main (Le)	France	Berthomieu	3 657 951
Manon	France	Clouzot	3 412 167
Héroïque Monsieur Boniface (L')	France	Labro	3 261 238
Gigi	France	Audry	3 202 482
Riz amer	Italie	De Santis	3 118 642
Capitaine de Castille	USA	King	3 112 337
On demande un assassin	France	Neubach	3 074 064
Voleur de bicyclette (Le)	Italie	Sica (de)	2 961 123
Chaussons rouges (Les)	GB	Powell	2 851 824
Au grand balcon	France	Decoin	2 782 557
Deux amours	France	Pottier	2 668 955
Fandango	France	Reinert	2 617 851

Dont 2 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	25	11	10	6	52
Pourcentage	48%	21%	19%	12%	

➤ Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total	52	100%	sur 421 nouveaux films
France	7	13%	sur 100 nouveaux films FR
US	30	57,5%	sur 221 nouveaux films US
R-U	3	6%	sur 22 nouveaux films RU
URSS	3	6%	sur 48 nouveaux films de nationalités diverses
Italie	5	9,5%	sur 30 nouveaux films It
Autres nationalités	4	8%	sur 25 nouveaux films de nationalités diverses

Les autres nationalités sont : la Pologne (1 film), la Suède (1 film), Israël (1 film) et la Hongrie (1 film).

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	25	11	10	6	52
France	0	1	2	4	7
US	18	5	6	1	30
R-U	1	1	0	1	3
URSS	3	0	0	0	3
Italie	2	3	0	0	5
Autres nationalités	1	1	2	0	4

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	36 films sur 52		69% des 52 films sur la 2GM de 1949
FdGM	9 films	soit 25% des I-C	17% des 52 films sur la 2GM de 1949
FMHDF	12 films	soit 33,5% des I-C	23% des 52 films sur la 2GM de 1949
FdR	3 films	soit 8% des I-C	6% des 52 films sur la 2GM de 1949
FdE	12 films	soit 33,5% des I-C	23% des 52 films sur la 2GM de 1949
Non-combattants	16 films sur 52		31% des 52 films sur la 2GM de 1949
CO	4 films	soit 25% des II-NC	7% des 52 films sur la 2GM de 1949
CL	3 films	soit 19% des II-NC	6% des 52 films sur la 2GM de 1949
P&D	1 film	soit 6% des II-NC	2% des 52 films sur la 2GM de 1949
RdP	3 films	soit 19% des II-NC	6% des 52 films sur la 2GM de 1949
J&A	3 films	soit 19% des II-NC	6% des 52 films sur la 2GM de 1949
Enf	2 films	soit 12% des II-NC	4% des 52 films sur la 2GM de 1949

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	21	6	6	3	36
FdGM	5	1	2	1	9
FMHDF	4	4	4	0	12
FdR	3	0	0	0	3
FdE	9	1	0	2	12
Non-combattants	4	5	4	3	16
CO	1	0	2	1	4
CL	0	1	1	1	3
P&D	1	0	0	0	1
RdP	1	1	0	1	3
J&A	1	2	0	0	3
Enf	0	1	1	0	2

1950

En 1950, il y a 401 nouveaux films sur les écrans français (pour 370.728.000 « spectateurs »)
Dont **48 portant sur la Seconde Guerre mondiale (± 12%)**.

➤ **Le TOP 20 des plus gros succès de 1950 :**

1950			
Film	Nationalité	Réalisateur	Box-office
Autant en emporte le vent	USA	Fleming	16 715 957
Cendrillon	USA	Disney	12 873 512
Nous irons à Paris	France	Boyer	6 658 693
Uniformes et grandes manœuvres	France	Le Hénaff	4 588 407
Trois Mousquetaires (Les)	USA	Sidney	4 362 068
Justice est faite	France	Cayatte	4 319 752
Rosier de madame Husson (Le)	France	Boyer	4 304 624
Meurtres	France	Pottier	4 013 769
Roi pandore (Le)	France	Berthomieu	3 625 511
Conquérants d'un nouveau monde (Les)	USA	De Mille	3 102 260
Cage aux filles (La)	France	Cloche	3 083 256
Grand Cirque (Le)	France	Péclet	3 043 781
Pigalle-Saint-Germain-des-Prés	France	Berthomieu	3 009 638
Nous voulons un enfant	Danemark	O'Fredericks	2 924 480
Belle que voilà (La)	France	Le Chanois	2 827 518
Senorita toréador (Fiesta)	USA	Thorpe	2 770 445
Dieu a besoin des hommes	France	Delannoy	2 745 065
Marie du port (La)	France	Carné	2 691 123
Ronde des heures (La)	France	Ryder	2 689 115
Iwo Jima	USA	Dwan	2 593 022

Dont 2 films portant sur la Seconde Guerre mondiale

➤ **Succès des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

SUCCES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	30	5	10	3	48
Pourcentage	61%	10%	21%	8%	

➤ **Nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

NATIONALITÉ	Nombre de films		Production totale
Total	48	100%	sur 401 nouveaux films
France	3	6,5%	sur 109 nouveaux films FR
US	26	54%	sur 201 nouveaux films US
R-U	4	8,5%	sur 29 nouveaux films RU
URSS	5	10,5%	sur 32 nouveaux films de nationalités diverses
Italie	4	8,5%	sur 28 nouveaux films It
Autres nationalités	6	12%	sur 32 nouveaux films de nationalités diverses

Les autres nationalités sont : l'Allemagne (2 films), l'Autriche (1 film), la Pologne (2 films) et la Tchécoslovaquie (1 film).

➤ **Rapport entre succès et nationalité des films sur la Seconde Guerre mondiale :**

Rapport entre nationalité et succès					
	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Total	30	5	10	3	48
France	1	0	1	1	3
US	14	4	7	1	26
R-U	3	0	0	1	4
URSS	5	0	0	0	5
Italie	1	1	2	0	4
Autres nationalités	6	0	0	0	6

➤ **Représentations des différentes figures de victimes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	33 films sur 48		69% des 48 films sur la 2GM de 1950
FdGM	11 films	soit 33,5% des I-C	23% des 48 films sur la 2GM de 1950
FMHDF	10 films	soit 30,5% des I-C	21% des 48 films sur la 2GM de 1950
FdR	8 films	soit 24% des I-C	17% des 48 films sur la 2GM de 1950
FdE	4 films	soit 12% des I-C	8,5% des 48 films sur la 2GM de 1950
Non-combattants	15 films sur 48		31% des 48 films sur la 2GM de 1950
CO	1 film	soit 6,5% des II-NC	2% des 48 films sur la 2GM de 1950
CL	5 films	soit 33,5% des II-NC	10,5% des 48 films sur la 2GM de 1950
P&D	3 films	soit 20% des II-NC	6% des 48 films sur la 2GM de 1950
RdP	2 films	soit 13,5% des II-NC	4% des 48 films sur la 2GM de 1949
J&A	3 films	soit 20% des II-NC	6% des 48 films sur la 2GM de 1950
Enf	1 film	soit 6,5% des II-NC	2% des 48 films sur la 2GM de 1950

➤ **Rapport entre Succès et Victimes :**

VICTIMES	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	22	2	6	3	33
FdGM	6	2	1	2	11
FMHDF	8	0	2	0	10
FdR	6	0	1	1	8
FdE	2	0	2	0	4
Non-combattants	8	3	4	0	15
CO	0	1	0	0	1
CL	4	1	0	0	5
P&D	0	0	3	0	3
RdP	1	0	1	0	2
J&A	2	1	0	0	3
Enf	1	0	0	0	1

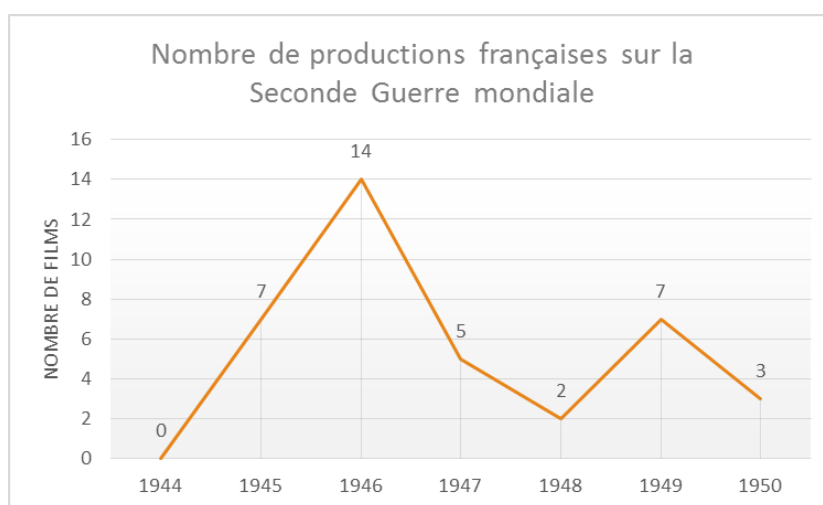
Statistiques par nationalité

LA PRODUCTION FRANÇAISE

Nombre de productions américaines : 38 films ($\pm 13\%$)

➤ Représentation des productions françaises dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films FR sur la 2GM	0	7	14	5	2	7	3	38
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	0%	$\pm 18\%$	$\pm 39\%$	$\pm 8\%$	$\pm 4\%$	$\pm 13\%$	$\pm 6\%$	$\pm 13\%$



➤ Représentation des productions françaises en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	6	2	8	22	38
Pourcentage	0%	16%	5%	21%	58%	100%

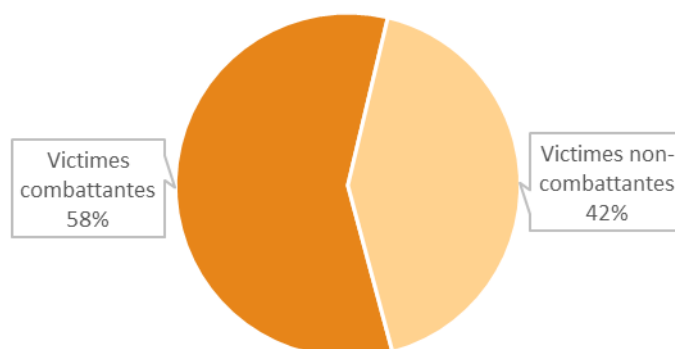
➤ Rapport entre le succès des productions françaises et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	3	0	2	2	7
1946	0	1	0	2	11	14
1947	0	0	1	1	3	5
1948	0	1	0	0	1	2
1949	0	0	1	2	4	7
1950	0	1	0	1	1	3

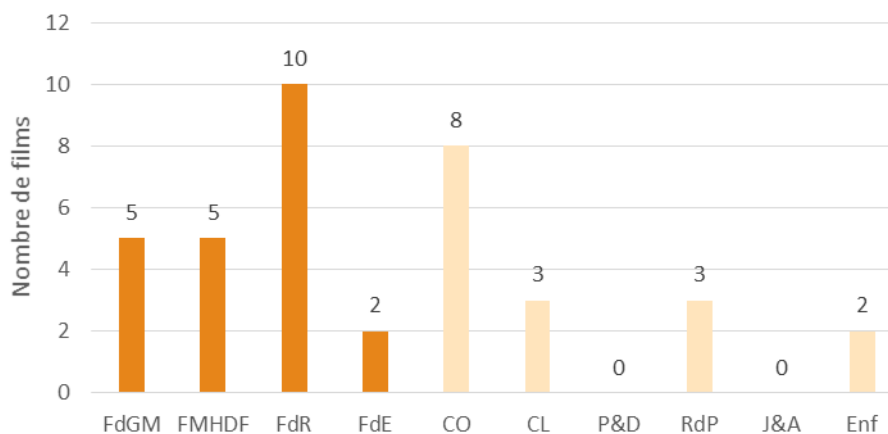
➤ Représentation des victimes dans les productions françaises :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	22 films sur 38		58% des 38 films FR sur la 2GM
FdGM	5 films	soit 23% des I-C	13% des 38 films FR sur la 2GM
FMHDF	5 films	soit 23% des I-C	13% des 38 films FR sur la 2GM
FdR	10 films	soit 45% des I-C	26% des 38 films FR sur la 2GM
FdE	2 films	soit 9% des I-C	5,5% des 38 films FR sur la 2GM
Non-combattants	16 films sur 38		42% des 38 films FR sur la 2GM
CO	8 films	soit 50% des II-NC	21% des 38 films FR sur la 2GM
CL	3 films	soit 19% des II-NC	8% des 38 films FR sur la 2GM
P&D	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 38 films FR sur la 2GM
RdP	3 films	soit 19% des II-NC	8% des 38 films FR sur la 2GM
J&A	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 38 films FR sur la 2GM
Enf	2 films	soit 13% des II-NC	5,5% des 38 films FR sur la 2GM

Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions françaises



Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions françaises



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des productions françaises :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	0	3	1	4	14	22
FdGM	0	0	0	1	4	5
FMHDF	0	3	1	0	1	5
FdR	0	0	0	3	7	10
FdE	0	0	0	0	2	2
Non-combattants	0	3	1	4	8	16
CO	0	2	0	3	3	8
CL	0	0	0	1	2	3
P&D	0	0	0	0	0	0
RdP	0	1	1	0	1	3
J&A	0	0	0	0	0	0
Enf	0	0	0	0	2	2

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des productions françaises :**

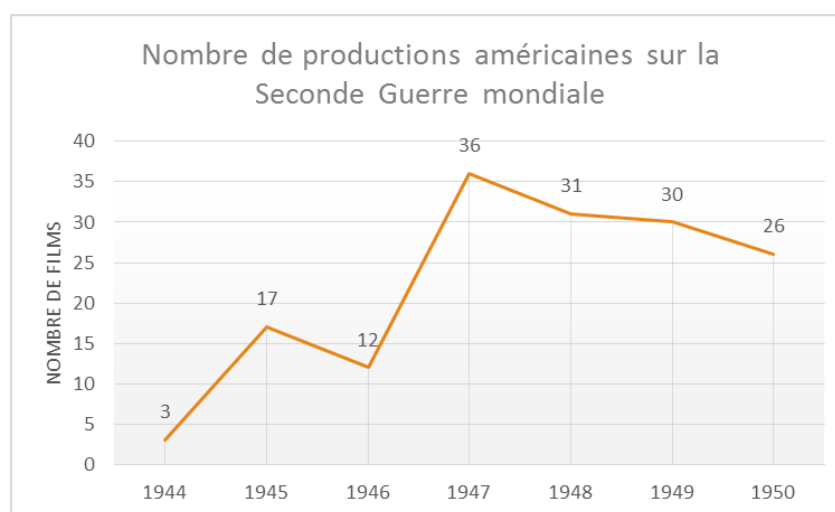
Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	0	5	10	3	1	1	2	22
FdGM	0	0	2	1	1	0	1	5
FMHDF	0	3	1	1	0	0	0	5
FdR	0	2	7	0	0	0	1	10
FdE	0	0	0	1	0	1	0	2
Non-combattants	0	2	4	2	1	6	1	16
CO	0	1	1	2	1	3	0	8
CL	0	1	1	0	0	1	0	3
P&D	0	0	0	0	0	0	0	0
RdP	0	0	0	0	0	2	1	3
J&A	0	0	0	0	0	0	0	0
Enf	0	0	2	0	0	0	0	2
Total	0	7	14	5	2	7	3	38

LA PRODUCTION AMÉRICAINE

Nombre de productions américaines : 155 films ($\pm 51\%$)

➤ Représentation des productions américaines dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films US sur la 2GM	3	17	12	36	31	30	26	155
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 33\%$	$\pm 45\%$	$\pm 33\%$	$\pm 56\%$	$\pm 56\%$	$\pm 58\%$	$\pm 54\%$	$\pm 51\%$



➤ Représentation des productions américaines en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	3	73	21	39	19	155
Pourcentage	2%	47%	14%	25%	12%	100%

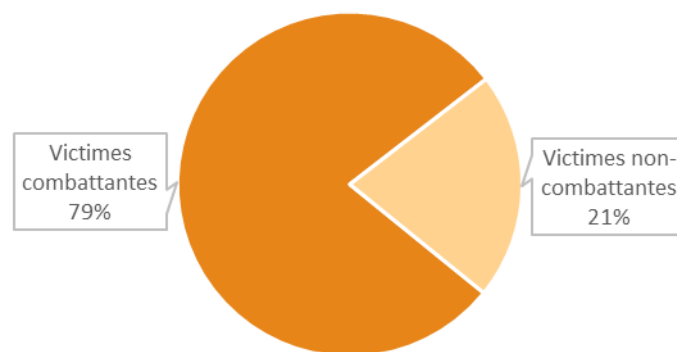
➤ Rapport entre le succès des productions américaines et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	3	0	0	0	0	3
1945	0	8	3	2	4	17
1946	0	3	2	2	5	12
1947	0	14	5	12	5	36
1948	0	16	2	10	3	31
1949	0	18	5	6	1	30
1950	0	14	4	7	1	26

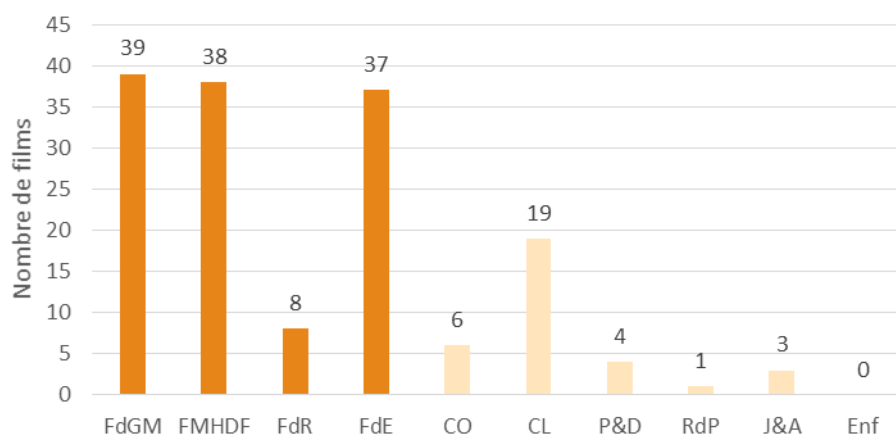
➤ Représentation des victimes dans les productions américaines :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	122 films sur 155		79% des 155 films US sur la 2GM
FdGM	39 films	soit 32% des I-C	25% des 155 films US sur la 2GM
FMHDF	38 films	soit 31% des I-C	24,5% des 155 films US sur la 2GM
FdR	8 films	soit 7% des I-C	5% des 155 films US sur la 2GM
FdE	37 films	soit 30% des I-C	24% des 155 films US sur la 2GM
Non-combattants	33 films sur 155		21% des 155 films US sur la 2GM
CO	6 films	soit 18% des II-NC	4% des 155 films US sur la 2GM
CL	19 films	soit 58% des II-NC	12% des 155 films US sur la 2GM
P&D	4 films	soit 12% des II-NC	2,5% des 155 films US sur la 2GM
RdP	1 film	soit 3% des II-NC	1% des 155 films US sur la 2GM
J&A	3 films	soit 9% des II-NC	3% des 155 films US sur la 2GM
Enf	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 155 films US sur la 2GM

Victimes combattantes et non-combattantes
dans les productions américaines



Victimes combattantes et non-combattantes
dans les productions américaines



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des productions américaines :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	3	62	16	28	13	122
FdGM	2	17	6	7	7	39
FMHDF	0	20	6	9	3	38
FdR	0	5	0	3	0	8
FdE	1	20	4	9	3	37
Non-combattants	0	11	5	11	6	33
CO	0	0	2	2	2	6
CL	0	8	2	6	3	19
P&D	0	2	0	2	0	4
RdP	0	0	0	1	0	1
J&A	0	1	1	0	1	3
Enf	0	0	0	0	0	0

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des productions américaines :**

Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	3	16	10	25	20	27	21	122
FdGM	2	8	6	5	1	9	8	39
FMHDF	0	4	2	9	8	7	8	38
FdR	0	2	0	3	0	2	1	8
FdE	1	2	2	8	11	9	4	37
Non-combattants	0	1	2	11	11	3	5	33
CO	0	0	1	4	1	0	0	6
CL	0	0	1	7	7	2	2	19
P&D	0	0	0	0	1	1	2	4
RdP	0	0	0	0	1	0	0	1
J&A	0	1	0	0	1	0	1	3
Enf	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	3	17	12	36	31	30	26	155

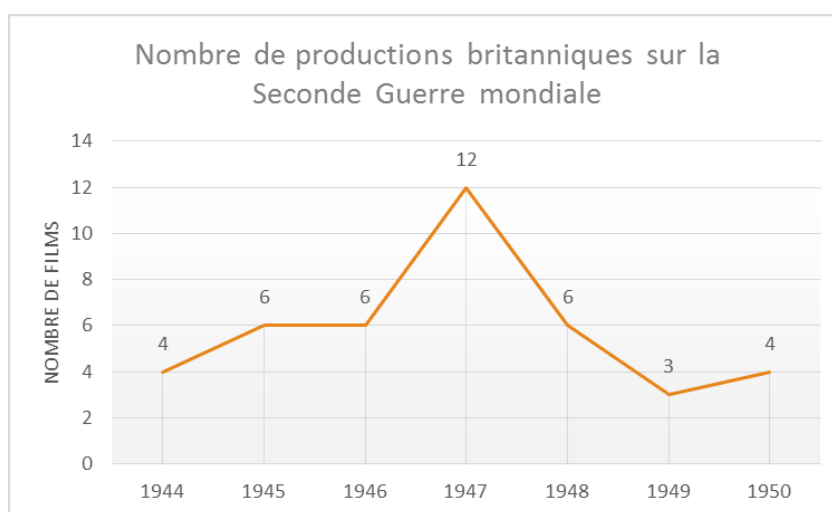
LA PRODUCTION BRITANNIQUE

Nombre de productions britanniques : 41 films ($\pm 14\%$)

dont une co-production Royaume-Uni / Australie

➤ Représentation des productions britanniques dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films RU sur la 2GM	4	6	6	12	6	3	4	41
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 44\%$	$\pm 16\%$	$\pm 17\%$	$\pm 19\%$	$\pm 11\%$	$\pm 6\%$	$\pm 8\%$	$\pm 13\%$



➤ Représentation des productions britanniques en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	4	17	12	6	2	41
Pourcentage	10%	41%	29%	15%	5%	100%

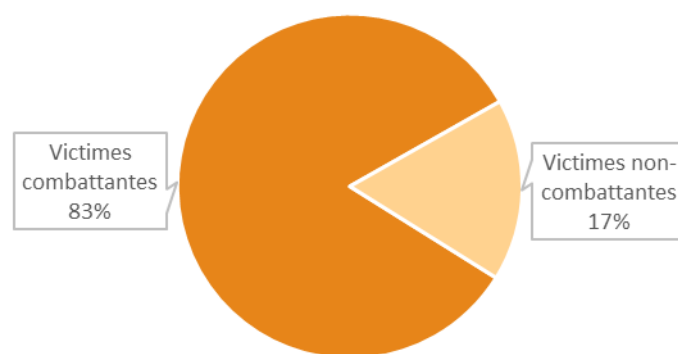
➤ Rapport entre le succès des productions britanniques et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	4	0	0	0	0	4
1945	0	2	2	2	0	6
1946	0	3	0	3	0	6
1947	0	5	7	0	0	12
1948	0	3	2	1	0	6
1949	0	1	1	0	1	3
1950	0	3	0	0	1	4

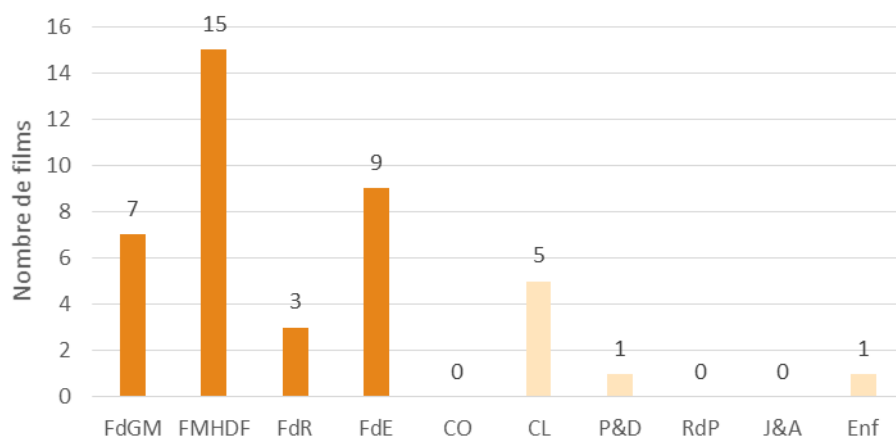
➤ Représentation des victimes dans les productions britanniques :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	34 films sur 41		83% des 41 films RU sur la 2GM
FdGM	7 films	soit 21% des I-C	17% des 41 films RU sur la 2GM
FMHDF	15 films	soit 44% des I-C	37% des 41 films RU sur la 2GM
FdR	3 films	soit 9% des I-C	7% des 41 films RU sur la 2GM
FdE	9 films	soit 26% des I-C	22% des 41 films RU sur la 2GM
Non-combattants	7 films sur 41		17% des 41 films RU sur la 2GM
CO	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 41 films RU sur la 2GM
CL	5 films	soit 71% des II-NC	12% des 41 films RU sur la 2GM
P&D	1 film	soit 14,5% des II-NC	2,5% des 41 films RU sur la 2GM
RdP	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 41 films RU sur la 2GM
J&A	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 41 films RU sur la 2GM
Enf	1 film	soit 14,5% des II-NC	2,5% des 41 films RU sur la 2GM

Victimes combattantes et non-combattantes
dans les productions britanniques



Victimes combattantes et non-combattantes
dans les productions britanniques



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des productions britanniques :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	4	13	10	5	2	34
FdGM	3	1	1	2	0	7
FMHDF	1	8	5	1	0	15
FdR	0	1	0	1	1	3
FdE	0	3	4	1	1	9
Non-combattants	0	4	2	1	0	7
CO	0	0	0	0	0	0
CL	0	3	1	1	0	5
P&D	0	0	1	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0
Enf	0	1	0	0	0	1

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des productions britanniques :**

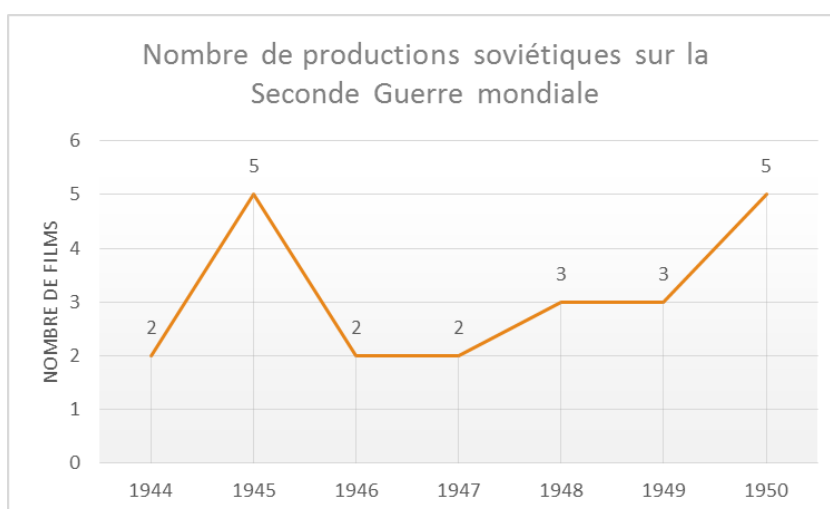
Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	4	4	5	11	5	3	2	34
FdGM	3	1	2	1	0	0	0	7
FMHDF	1	1	3	6	2	1	1	15
FdR	0	1	0	0	1	0	1	3
FdE	0	1	0	4	2	2	0	9
Non-combattants	0	2	1	1	1	0	2	7
CO	0	0	0	0	0	0	0	0
CL	0	1	1	1	1	0	1	5
P&D	0	1	0	0	0	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0	0	0
Enf	0	0	0	0	0	0	1	1
Total	4	6	6	12	6	3	4	41

LA PRODUCTION SOVIÉTIQUE

Nombre de productions soviétiques : 22 films ($\pm 7\%$)

➤ Représentation des productions soviétiques dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films URSS sur la 2GM	2	5	2	2	3	3	5	22
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 22\%$	$\pm 13\%$	$\pm 6\%$	$\pm 3\%$	$\pm 5\%$	$\pm 6\%$	$\pm 10\%$	$\pm 7\%$



➤ Représentation des productions soviétiques en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	2	18	1	1	0	22
Pourcentage	9%	82%	4,5%	4,5%	0%	100%

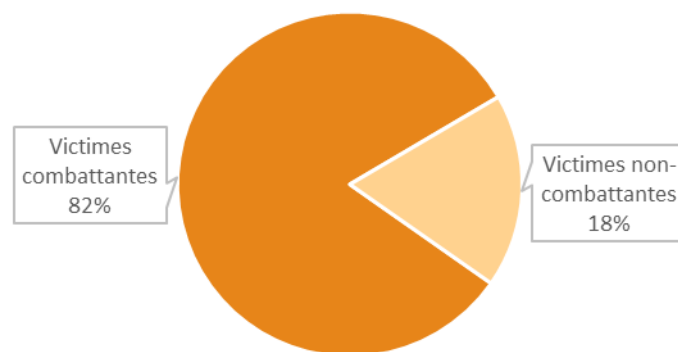
➤ Rapport entre le succès des productions soviétiques et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	2	0	0	0	0	2
1945	0	4	0	1	0	5
1946	0	2	0	0	0	2
1947	0	2	0	0	0	2
1948	0	2	1	0	0	3
1949	0	3	0	0	0	3
1950	0	5	0	0	0	5

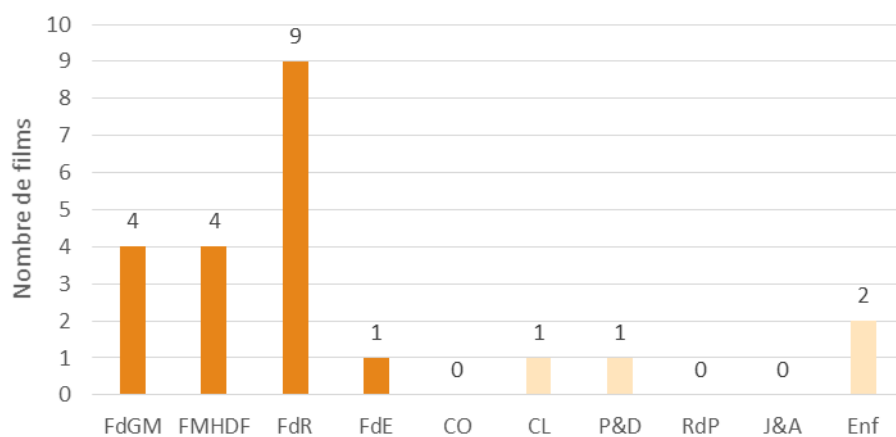
➤ Représentation des victimes dans les productions soviétiques :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	18 films sur 22		82% des 22 films URSS sur la 2GM
FdGM	4 films	soit 22% des I-C	18% des 22 films URSS sur la 2GM
FMHDF	4 films	soit 22% des I-C	18% des 22 films URSS sur la 2GM
FdR	9 films	soit 50% des I-C	41,5% des 22 films URSS sur la 2GM
FdE	1 film	soit 1% des I-C	4,5% des 22 films URSS sur la 2GM
Non-combattants	4 films sur 22		18% des 22 films URSS sur la 2GM
CO	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 22 films URSS sur la 2GM
CL	1 film	soit 25% des II-NC	4,5% des 22 films URSS sur la 2GM
P&D	1 film	soit 25% des II-NC	4,5% des 22 films URSS sur la 2GM
RdP	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 22 films URSS sur la 2GM
J&A	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 22 films URSS sur la 2GM
Enf	2 films	soit 50% des II-NC	9% des 22 films URSS sur la 2GM

Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions soviétiques



Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions soviétiques



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des productions soviétiques :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	2	14	1	1	0	18
FdGM	0	4	0	0	0	4
FMHDF	0	4	0	0	0	4
FdR	2	5	1	1	0	9
FdE	0	1	0	0	0	1
Non-combattants	0	4	0	0	0	4
CO	0	0	0	0	0	0
CL	0	1	0	0	0	1
P&D	0	1	0	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0
Enf	0	2	0	0	0	2

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des productions soviétiques :**

Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	2	4	0	1	3	3	5	18
FdGM	0	1	0	1	0	0	2	4
FMHDF	0	1	0	0	0	2	1	4
FdR	2	2	0	0	2	1	2	9
FdE	0	0	0	0	1	0	0	1
Non-combattants	0	1	2	1	0	0	0	4
CO	0	0	0	0	0	0	0	0
CL	0	1	0	0	0	0	0	1
P&D	0	0	1	0	0	0	0	1
RdP	0	0	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	0	0	0	0
Enf	0	0	1	1	0	0	0	2
Total	2	5	2	2	3	3	5	22

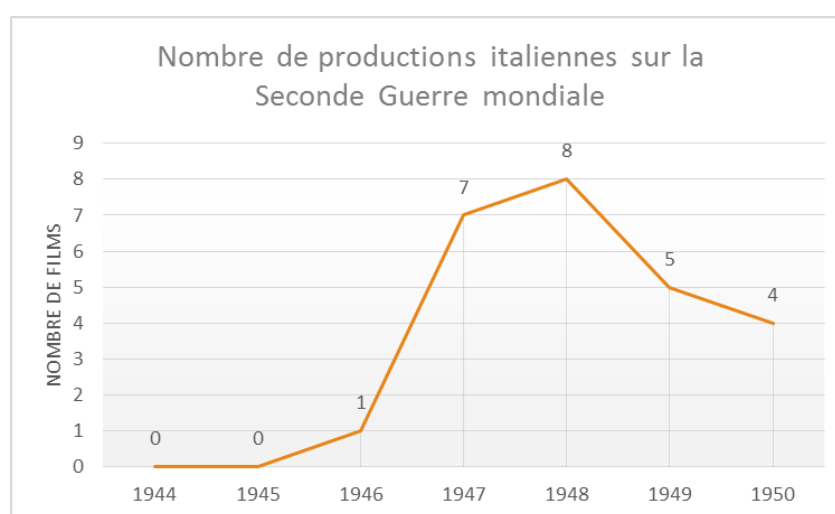
LA PRODUCTION ITALIENNE

Nombre de productions italiennes : 25 films ($\pm 8\%$)

dont une co-production Italie / Allemagne

➤ Représentation des productions italiennes dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films It sur la 2GM	0	0	1	7	8	5	4	25
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 0\%$	$\pm 0\%$	$\pm 3\%$	$\pm 11\%$	$\pm 15\%$	$\pm 10\%$	$\pm 8\%$	$\pm 8\%$



➤ Représentation des productions italiennes en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	7	7	8	3	25
Pourcentage	0%	28%	28%	32%	12%	100%

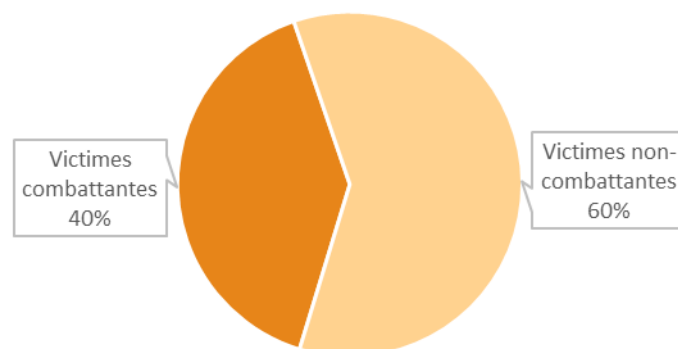
➤ Rapport entre le succès des productions italiennes et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	0	0	0	0
1946	0	0	0	0	1	1
1947	0	0	1	5	1	7
1948	0	4	2	1	1	8
1949	0	2	3	0	0	5
1950	0	1	1	2	0	4

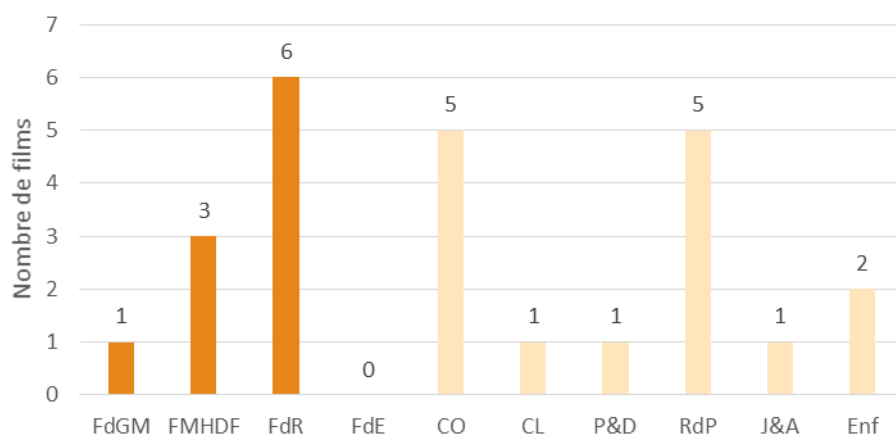
➤ Représentation des victimes dans les productions italiennes :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	10 films sur 25		40% des 25 films It sur la 2GM
FdGM	1 film	soit 10% des I-C	4% des 25 films It sur la 2GM
FMHDF	3 films	soit 30% des I-C	12% des 25 films It sur la 2GM
FdR	6 films	soit 60% des I-C	24% des 25 films It sur la 2GM
FdE	0 film	soit 0% des I-C	0% des 25 films It sur la 2GM
Non-combattants	15 films sur 25		60% des 25 films It sur la 2GM
CO	5 films	soit 33% des II-NC	20% des 25 films It sur la 2GM
CL	1 film	soit 7% des II-NC	4% des 25 films It sur la 2GM
P&D	1 film	soit 7% des II-NC	4% des 25 films It sur la 2GM
RdP	5 films	soit 33% des II-NC	20% des 25 films It sur la 2GM
J&A	1 film	soit 7% des II-NC	4% des 25 films It sur la 2GM
Enf	2 films	soit 13% des II-NC	8% des 25 films It sur la 2GM

Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions italiennes



Victimes combattantes et victimes non-combattantes dans les productions italiennes



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des productions italiennes :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	0	2	4	2	2	10
FdGM	0	0	0	0	1	1
FMHDF	0	1	2	0	0	3
FdR	0	1	2	2	1	6
FdE	0	0	0	0	0	0
Non-combattants	0	5	3	6	1	15
CO	0	2	1	2	0	5
CL	0	1	0	0	0	1
P&D	0	0	0	1	0	1
RdP	0	2	0	3	0	5
J&A	0	0	1	0	0	1
Enf	0	0	1	0	1	2

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des productions italiennes :**

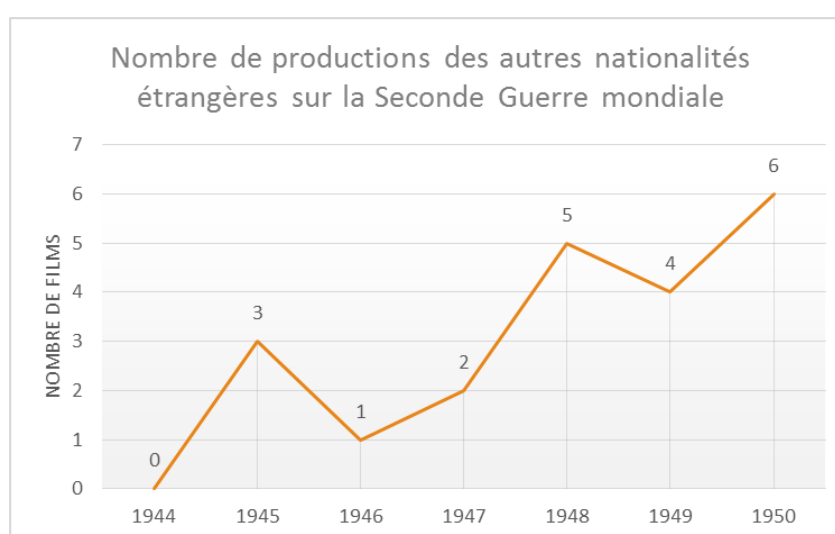
Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	0	0	1	2	6	1	0	10
FdGM	0	0	0	0	1	0	0	1
FMHDF	0	0	0	0	2	1	0	3
FdR	0	0	1	2	3	0	0	6
FdE	0	0	0	0	0	0	0	0
Non-combattants	0	0	0	5	2	4	4	15
CO	0	0	0	2	1	1	1	5
CL	0	0	0	0	0	0	1	1
P&D	0	0	0	0	0	0	1	1
RdP	0	0	0	2	1	1	1	5
J&A	0	0	0	0	0	1	0	1
Enf	0	0	0	1	0	1	0	2
Total	0	0	1	7	8	5	4	25

LES AUTRES PRODUCTIONS ÉTRANGÈRES

Nombre de productions italiennes : 21 films ($\pm 7\%$)

➤ Représentation des autres productions étrangères dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films d'autres nationalités sur la 2GM	0	3	1	2	5	4	6	21
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	$\pm 0\%$	$\pm 8\%$	$\pm 3\%$	$\pm 3\%$	$\pm 9\%$	$\pm 8\%$	$\pm 12,5\%$	$\pm 7\%$



➤ Représentation des autres productions étrangères en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	11	3	3	4	21
Pourcentage	0%	52%	14,5%	14,5%	19%	100%

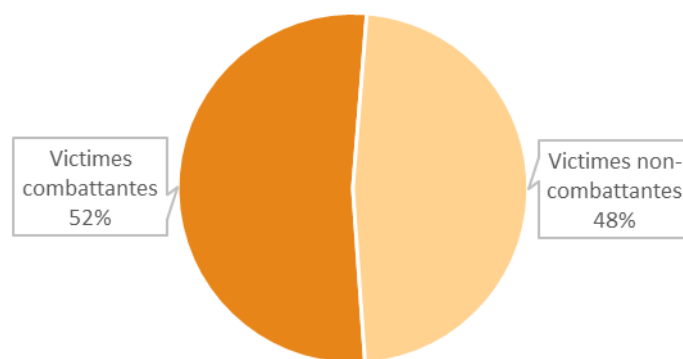
➤ Rapport entre le succès des autres productions étrangères et leur date de sortie :

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	0	1	2	3
1946	0	1	0	0	0	1
1947	0	0	1	0	1	2
1948	0	3	1	0	1	5
1949	0	1	1	2	0	4
1950	0	6	0	0	0	6

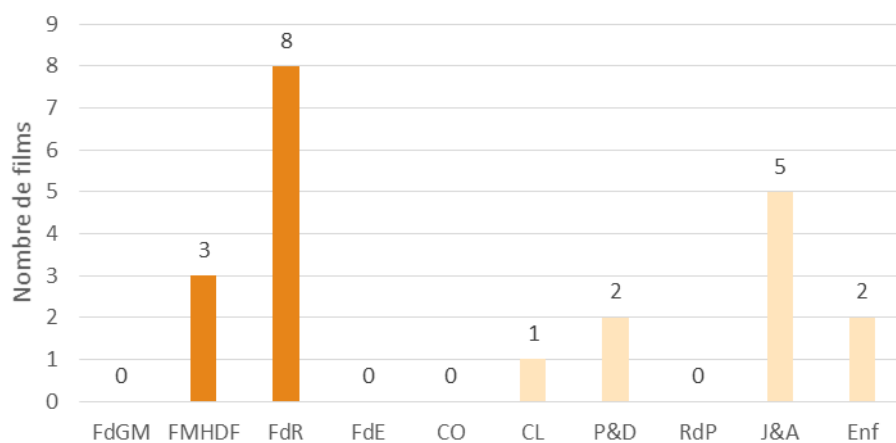
➤ Représentation des victimes dans les autres productions étrangères :

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	11 films sur 21		52% des 21 films des A.N. sur la 2GM
FdGM	0 film	soit 0% des I-C	0% des 21 films des A.N. sur la 2GM
FMHDF	3 films	soit 27% des I-C	14% des 21 films des A.N. sur la 2GM
FdR	8 films	soit 73% des I-C	38% des 21 films des A.N. sur la 2GM
FdE	0 film	soit 0% des I-C	0% des 21 films des A.N. sur la 2GM
Non-combattants	10 films sur 21		48% des 21 films des A.N. sur la 2GM
CO	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 21 films des A.N. sur la 2GM
CL	1 flm	soit 10% des II-NC	5% des 21 films des A.N. sur la 2GM
P&D	2 films	soit 20% des II-NC	9,5% des 21 films des A.N. sur la 2GM
RdP	0 film	soit 0% des II-NC	0% des 21 films des A.N. sur la 2GM
J&A	5 films	soit 50% des II-NC	24% des 21 films des A.N. sur la 2GM
Enf	2 films	soit 20% des II-NC	9,5% des 21 films des A.N. sur la 2GM

Victimes combattantes et victimes non-combattantes
dans les autres productions étrangères



Victimes combattantes et victimes non-combattantes
dans les autres productions étrangères



➤ **Rapport entre les représentations de victimes et le succès des autres productions étrangères :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	0	6	2	2	1	11
FdGM	0	0	0	0	0	0
FMHDF	0	1	1	1	0	3
FdR	0	5	1	1	1	8
FdE	0	0	0	0	0	0
Non-combattants	0	5	1	1	3	10
CO	0	0	0	0	0	0
CL	0	1	0	0	0	1
P&D	0	0	0	0	2	2
RdP	0	0	0	0	0	0
J&A	0	4	1	0	0	5
Enf	0	0	0	1	1	2

➤ **Rapport entre les représentations de victimes et l'année de sortie des autres productions étrangères :**

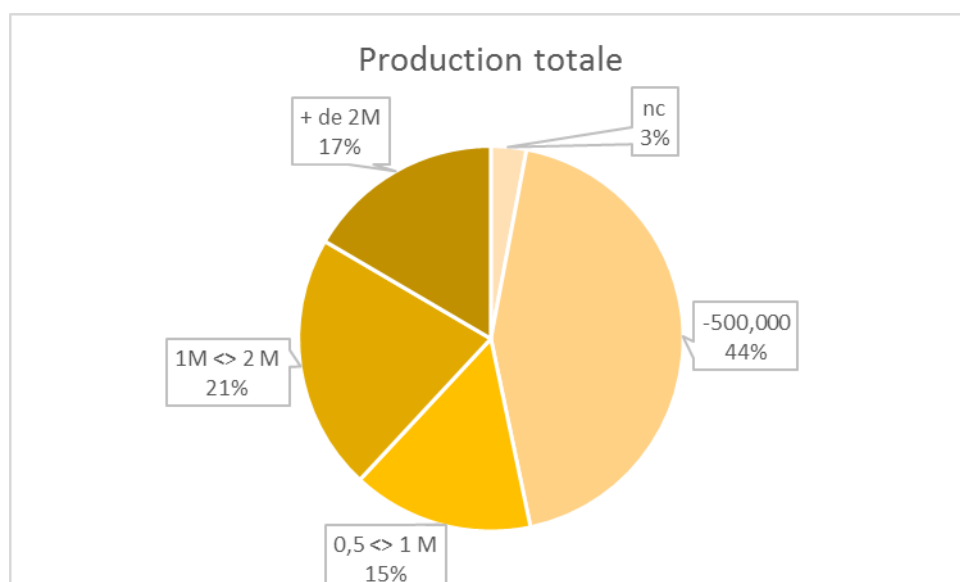
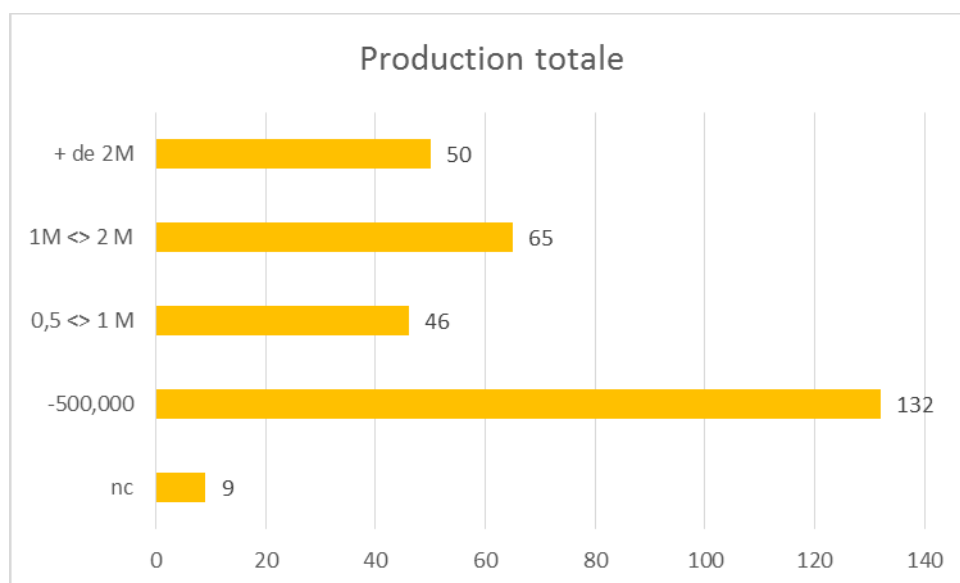
Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	0	1	1	2	3	1	3	11
FdGM	0	0	0	0	0	0	0	0
FMHDF	0	0	0	0	2	1	0	3
FdR	0	1	1	2	1	0	3	8
FdE	0	0	0	0	0	0	0	0
Non-combattants	0	2	0	0	2	3	3	10
CO	0	0	0	0	0	0	0	0
CL	0	0	0	0	0	0	1	1
P&D	0	1	0	0	1	0	0	2
RdP	0	0	0	0	0	0	0	0
J&A	0	0	0	0	1	2	2	5
Enf	0	1	0	0	0	1	0	2
Total	0	3	1	2	5	4	6	21

Statistiques par succès

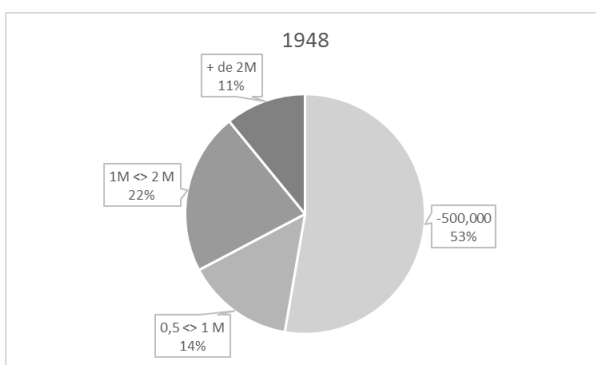
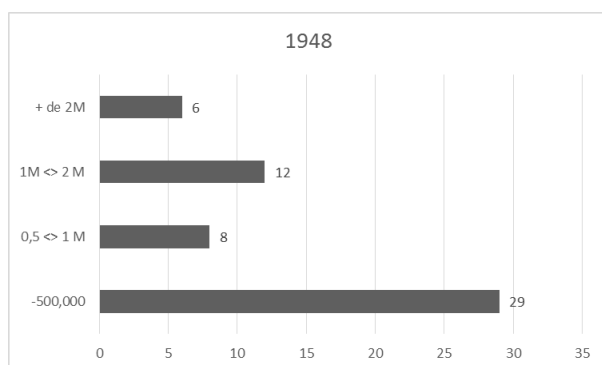
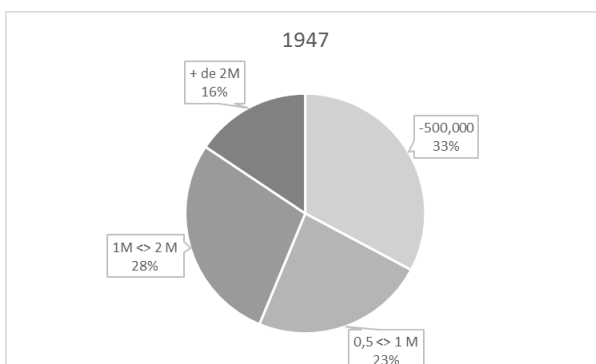
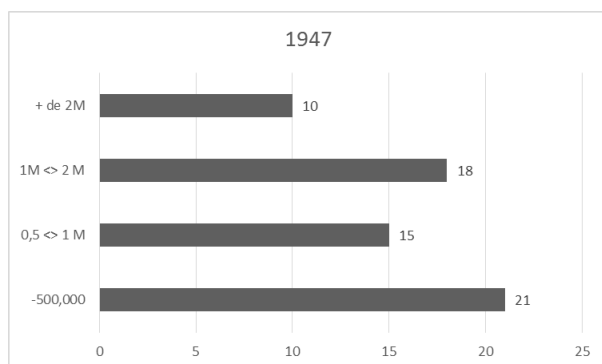
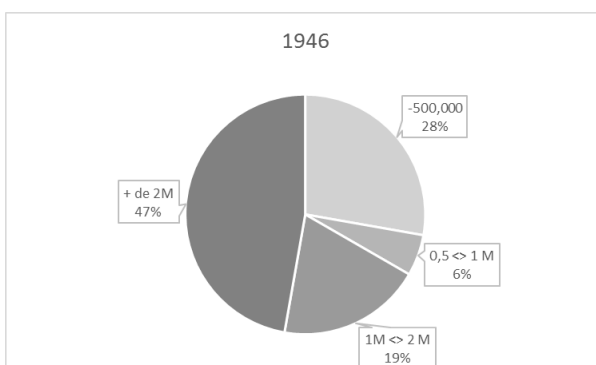
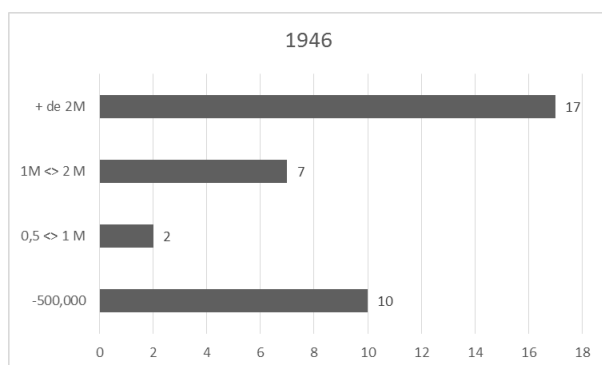
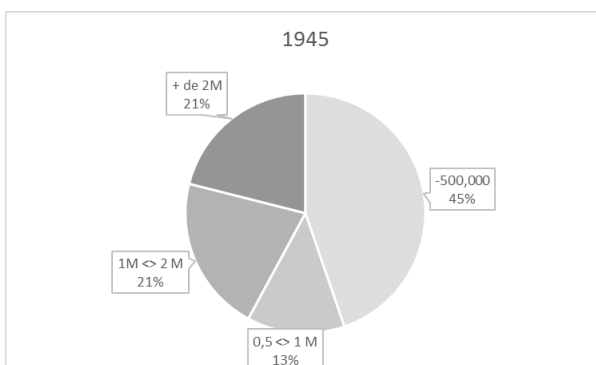
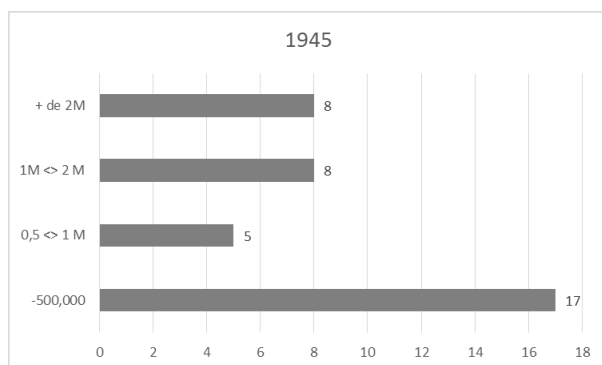
SUCCÈS

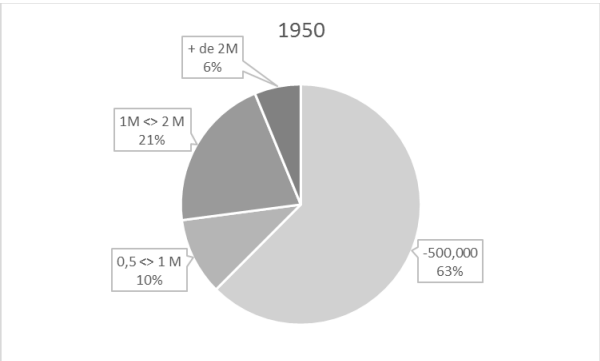
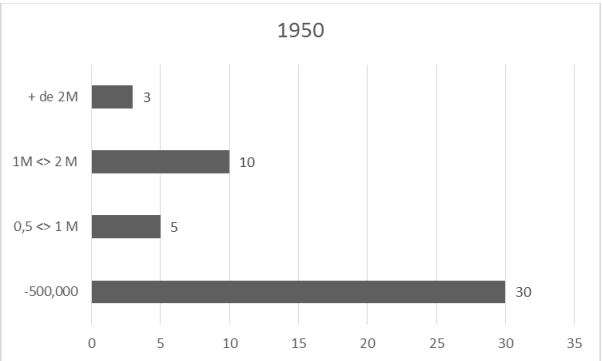
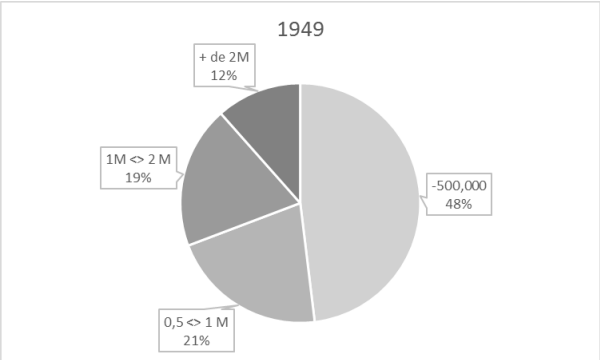
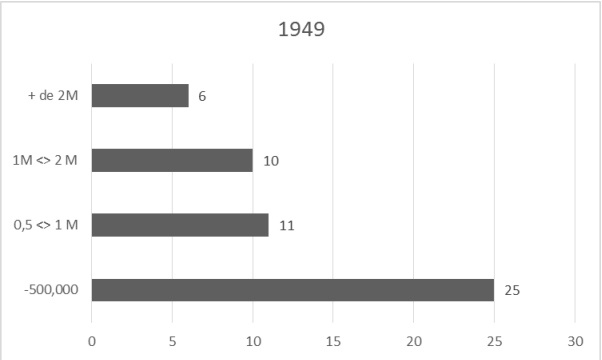
➤ Succès des films sur la période :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	9	132	46	65	50	302
Pourcentage	3%	44%	15%	21,50%	16,50%	100%

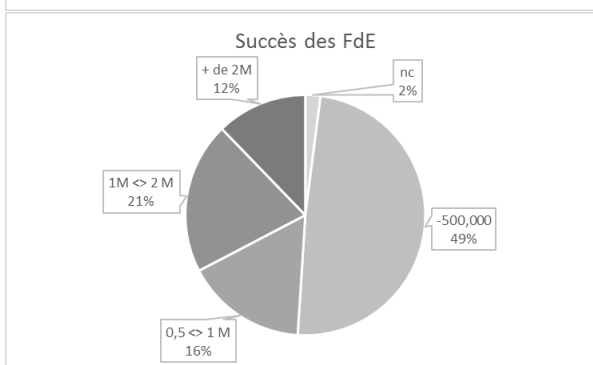
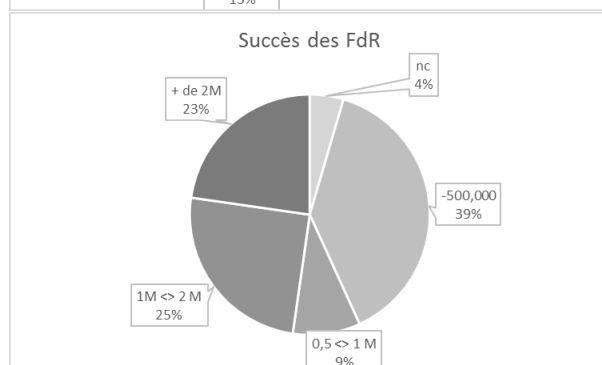
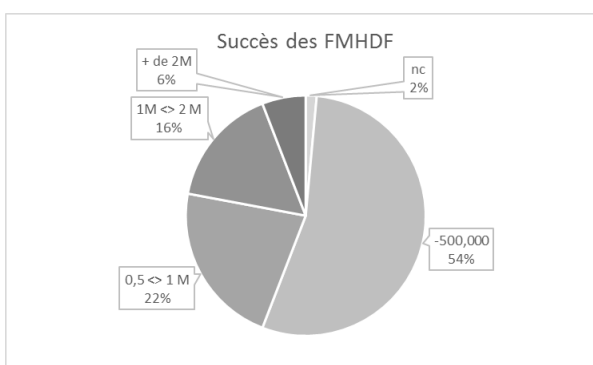
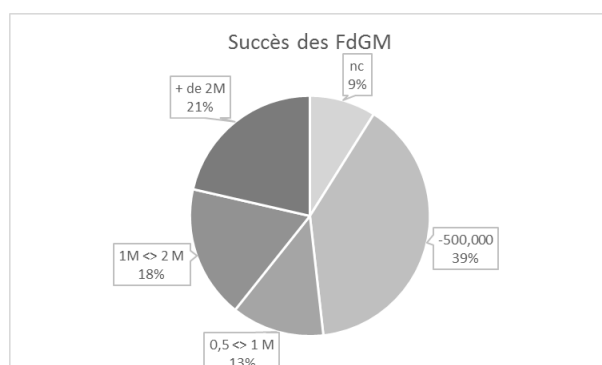
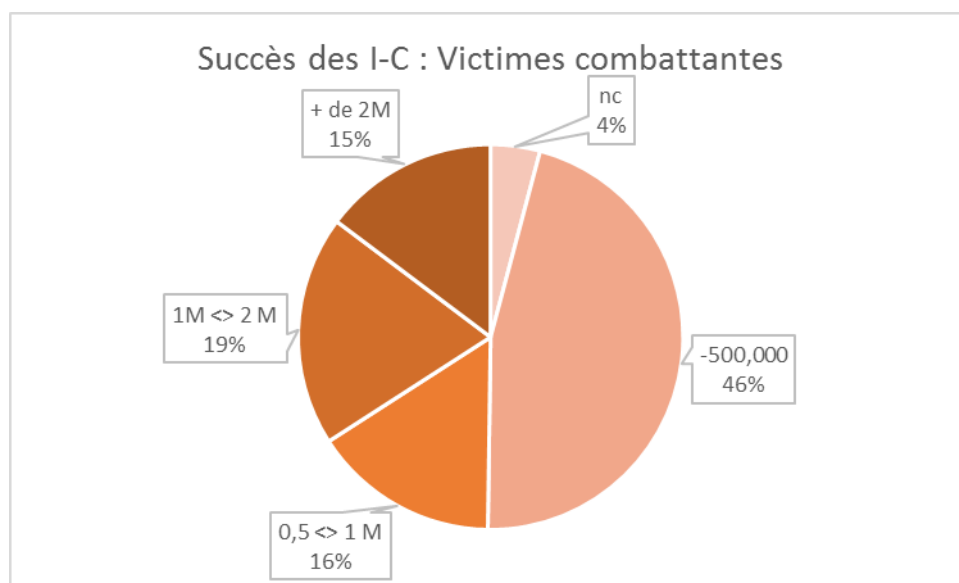


➤ **Succès des films année par année :**

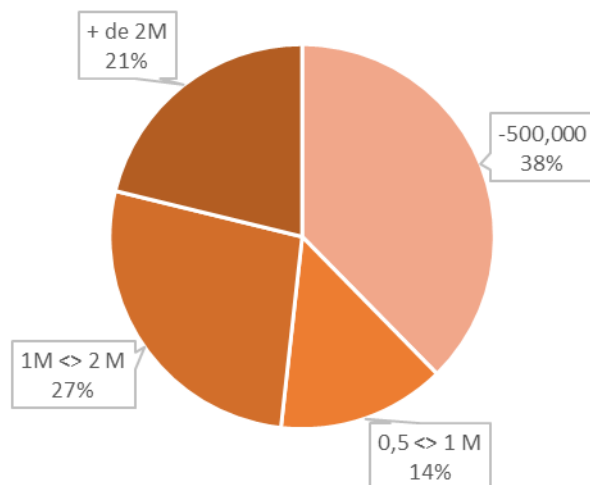




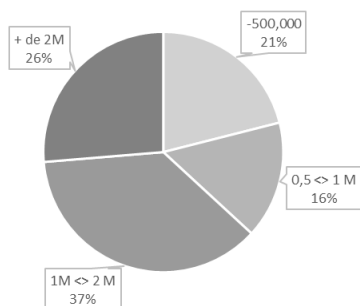
➤ **Succès des films par catégories de victimes :**



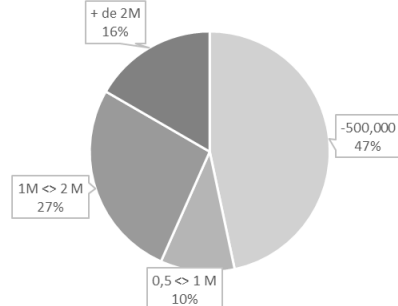
Succès des II-NC : Victimes non-combattantes



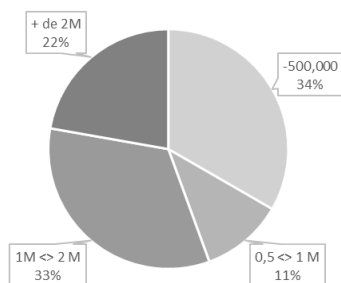
Succès des CO



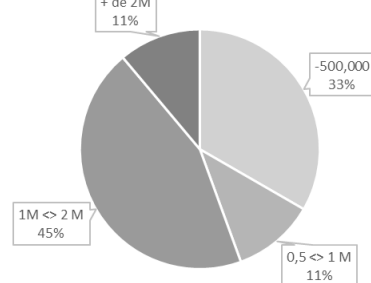
Succès des CL



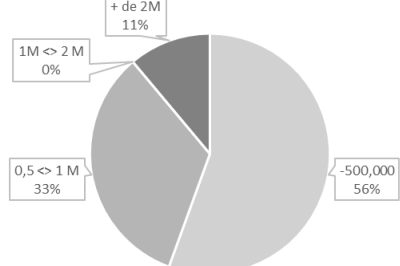
Succès des P&D



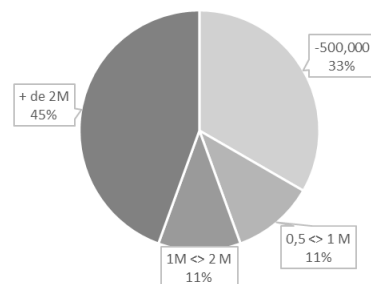
Succès des RdP



Succès des J&A



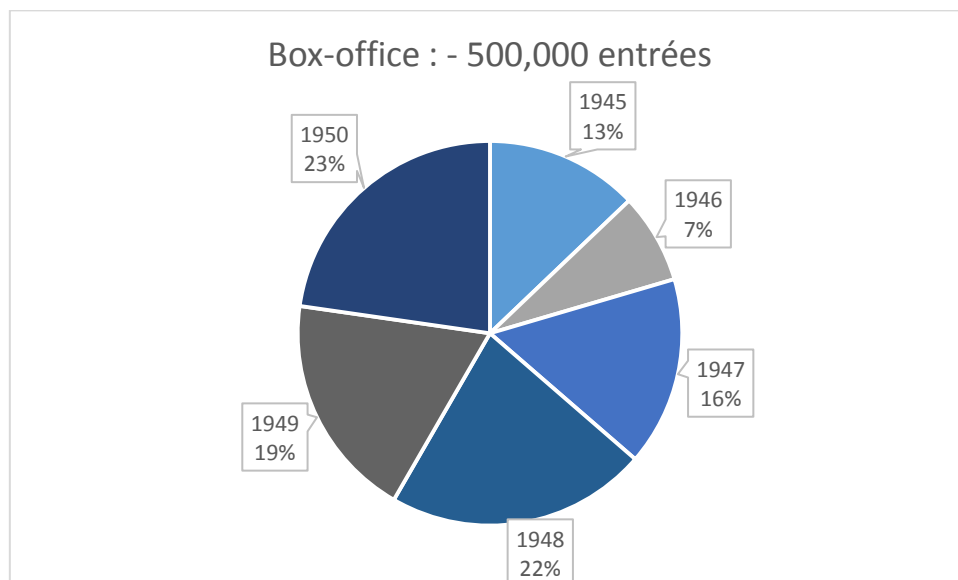
Succès des Enf



BOX-OFFICE : - 500.000 entrées

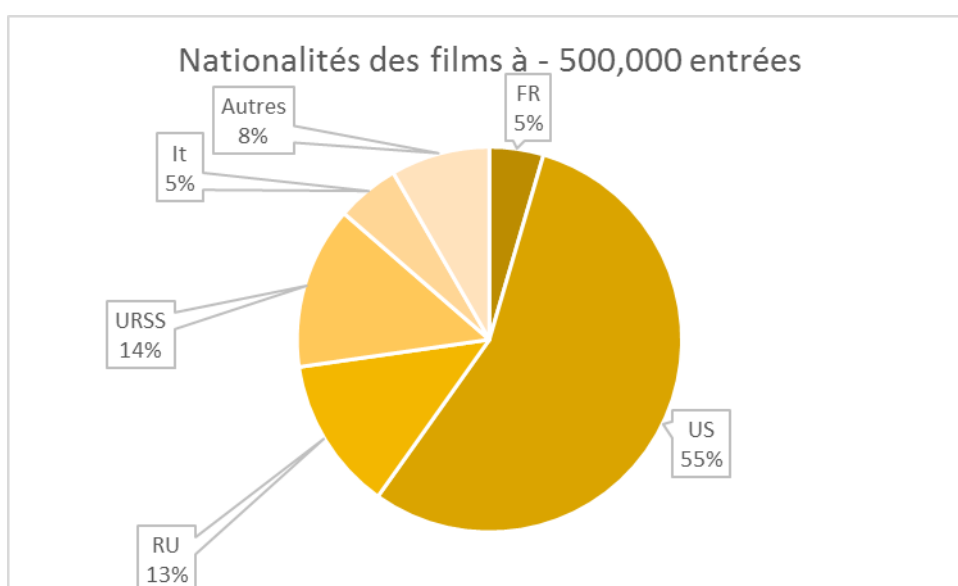
➤ Succès par année :

SUCCES	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
-500,000	0	17	10	21	29	25	30	132
	0%	13%	7%	16%	22%	19%	23%	100%



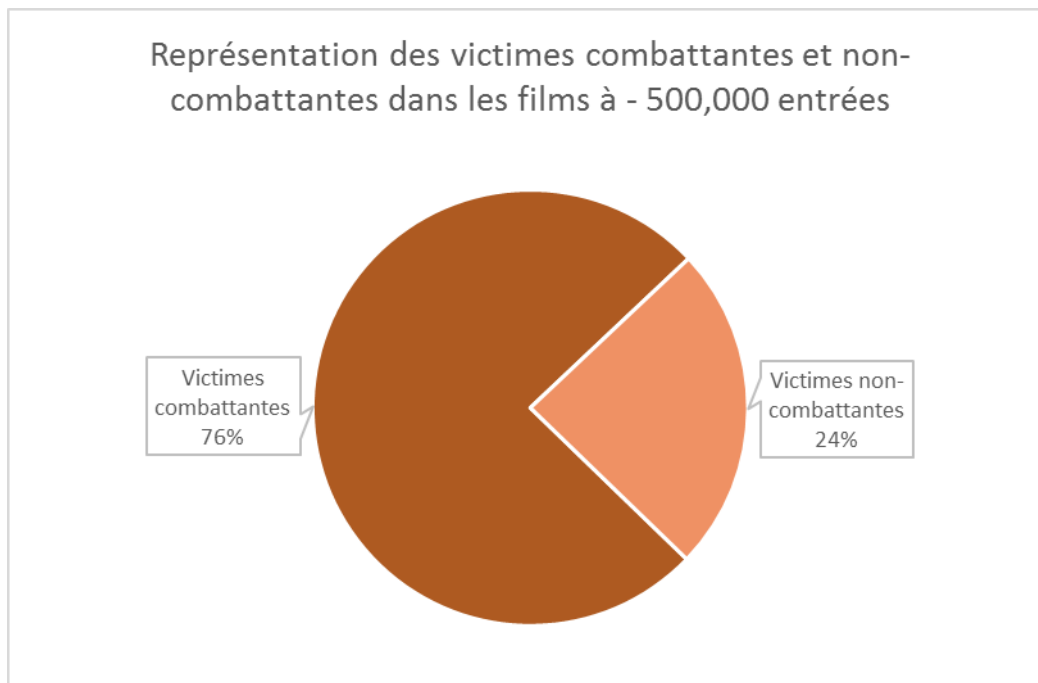
➤ Succès par nationalité :

SUCCES	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
-500,000	6	73	17	18	7	11	132
	5%	55%	13%	14%	5%	8%	100%



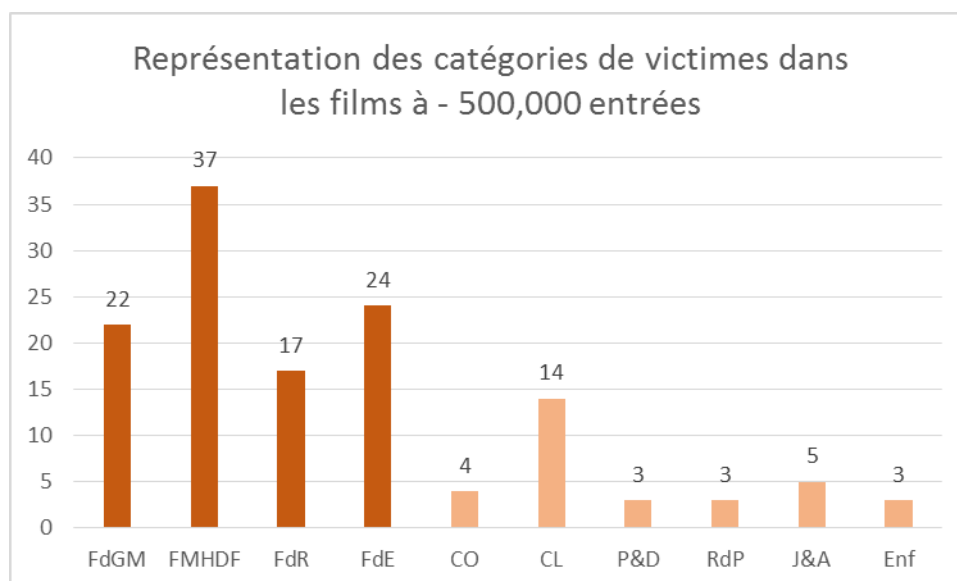
➤ **Répartition des victimes combattantes et non-combattantes :**

SUCCES	I-C : Victimes combattantes	II-NC : Victimes non-combattantes	Total
-500,000	100	32	132
	76%	24%	100%



➤ **Représentation des catégories de victimes :**

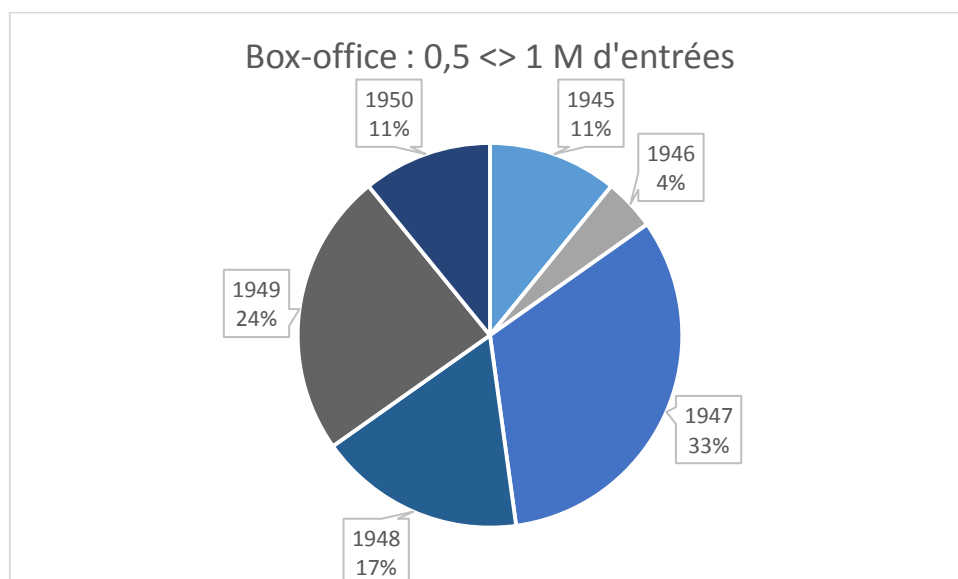
SUCCES	FdGM	FMHDF	FdR	FdE	CO	CL	P&D	RdP	J&A	Enf	TOTAL
-500,000	22	37	17	24	4	14	3	3	5	3	132
	17%	28%	13%	18%	4%	10%	2%	2%	4%	2%	100%



BOX-OFFICE : de 0,5 à 1 M d'entrées

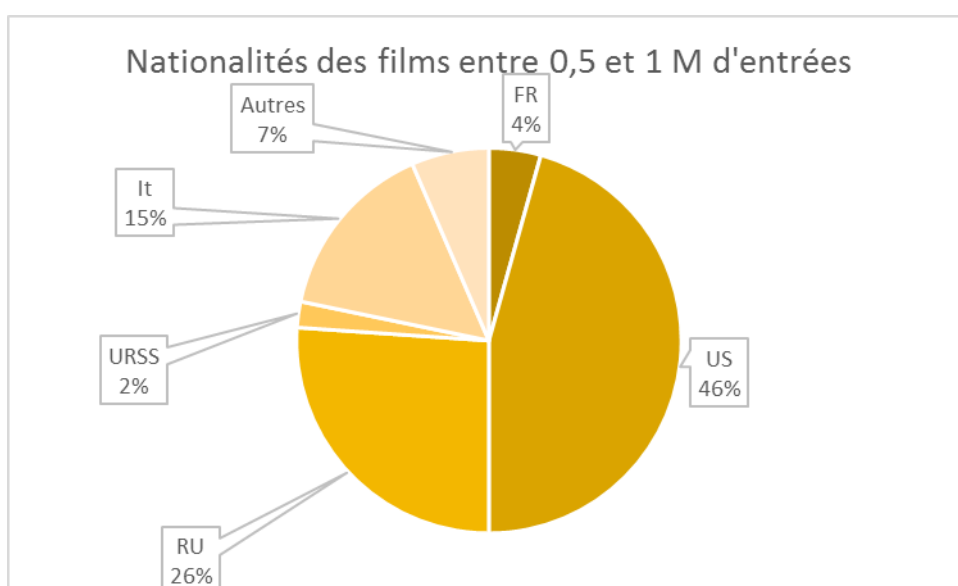
➤ Succès par année :

SUCCES	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
0,5 <> 1 M	0	5	2	15	8	11	5	46
	0%	11%	4%	33%	17%	24%	11%	100%



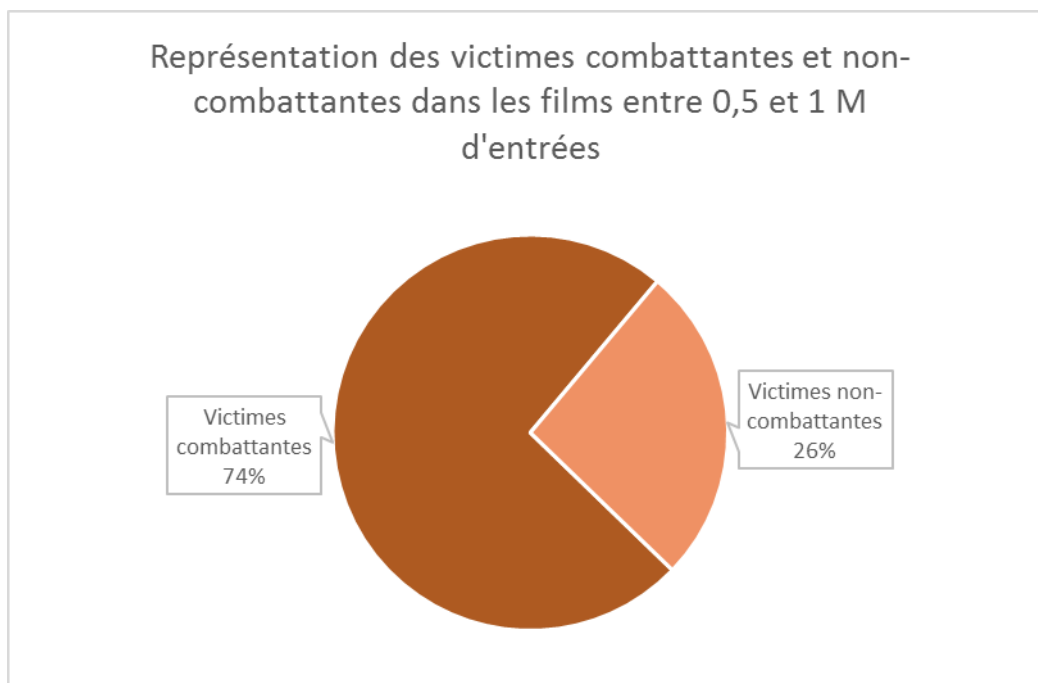
➤ Succès par nationalité :

SUCCES	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
0,5 <> 1 M	2	21	12	1	7	3	46
	4%	46%	26%	2%	15%	7%	100%



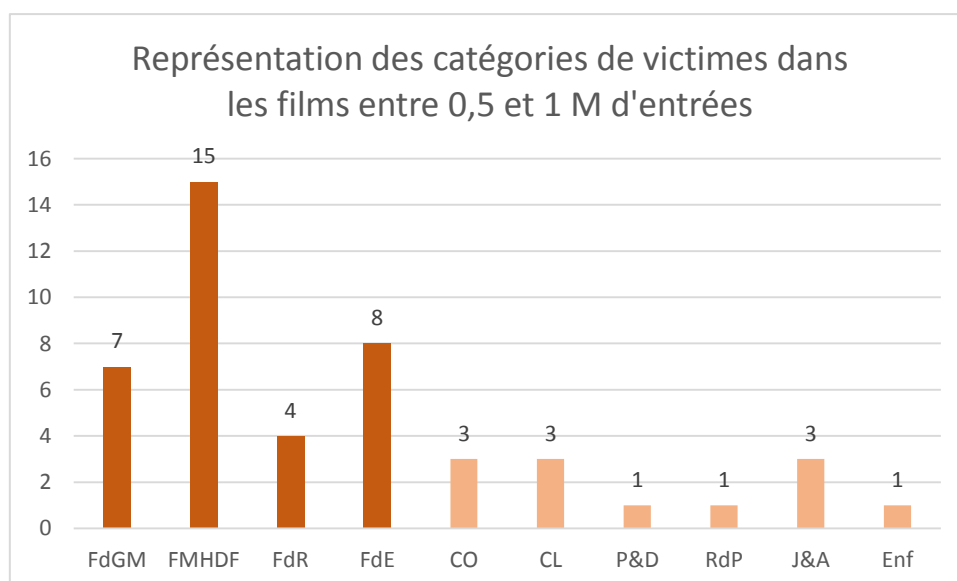
➤ **Répartition des victimes combattantes et non-combattantes :**

SUCCES	I-C : Victimes combattantes	II-NC : Victimes non-combattantes	Total
0,5 < 1 M	34	12	46
	74%	26%	100%



➤ **Représentation des catégories de victimes :**

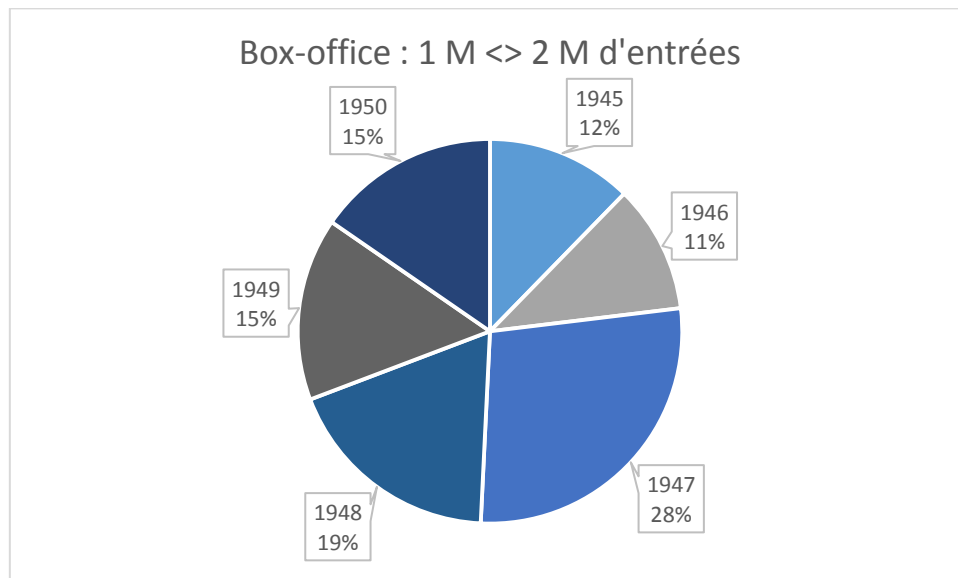
SUCCES	FdGM	FMHDF	FdR	FdE	CO	CL	P&D	RdP	J&A	Enf	TOTAL
0,5 < 1 M	7	15	4	8	3	3	1	1	3	1	46
	15%	33%	9%	17%	6%	7%	2%	2%	7%	2%	100%



BOX-OFFICE : de 1 à 2 M d'entrées

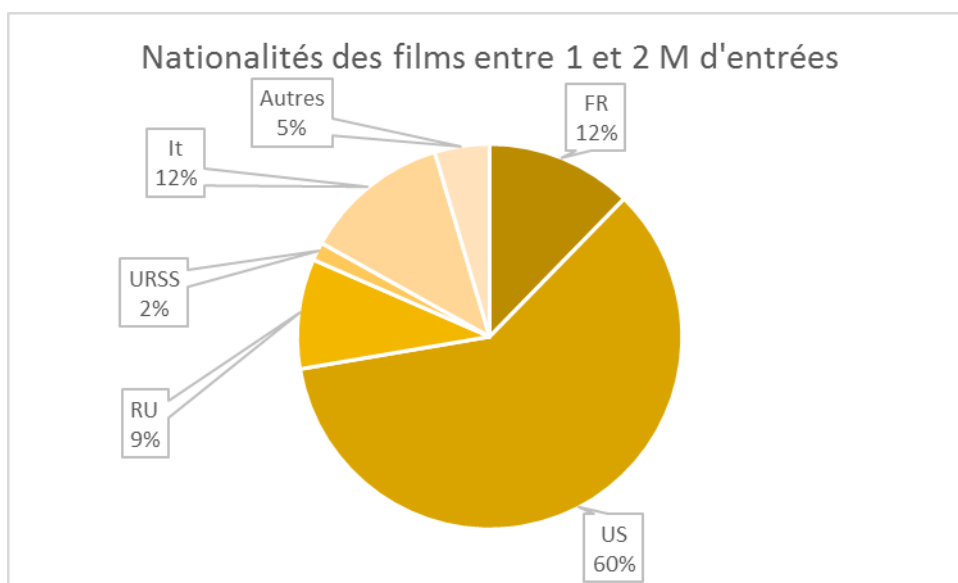
➤ Succès par année :

SUCCES	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
1 M <> 2 M	0	8	7	18	12	10	10	65
	0%	12%	11%	28%	19%	15%	15%	100%



➤ Succès par nationalité :

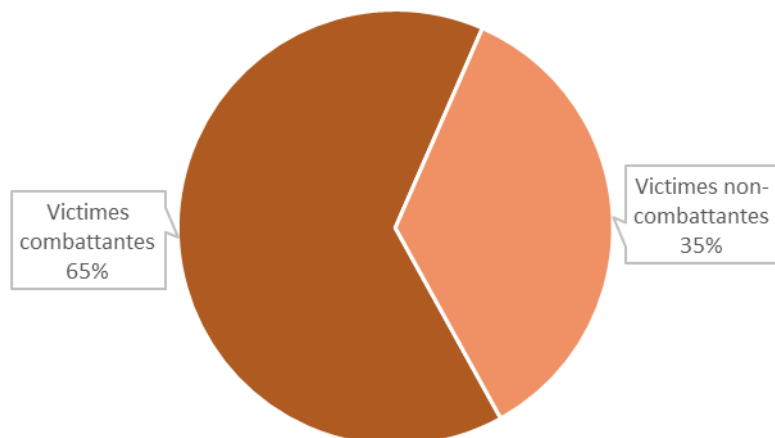
SUCCES	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
1 M <> 2 M	8	39	6	1	8	3	65
	12%	60%	9%	2%	12%	5%	100%



➤ **Répartition des victimes combattantes et non-combattantes :**

SUCCES	I-C : Victimes combattantes	II-NC : Victimes non-combattantes	Total
1 M <> 2 M	42	23	65
	65%	35%	100%

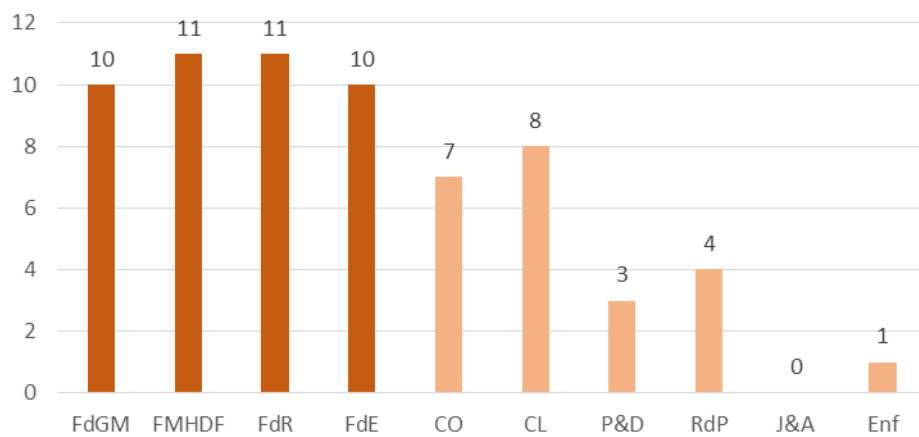
Représentation des victimes combattantes et non-combattantes dans les films entre 1 et 2 M d'entrées



➤ **Représentation des catégories de victimes :**

SUCCES	FdGM	FMHDF	FdR	FdE	CO	CL	P&D	RdP	J&A	Enf	TOTAL
1 M <> 2 M	10	11	11	10	7	8	3	4	0	1	65
	15%	17%	17%	15%	11%	12%	5%	6%	0%	2%	100%

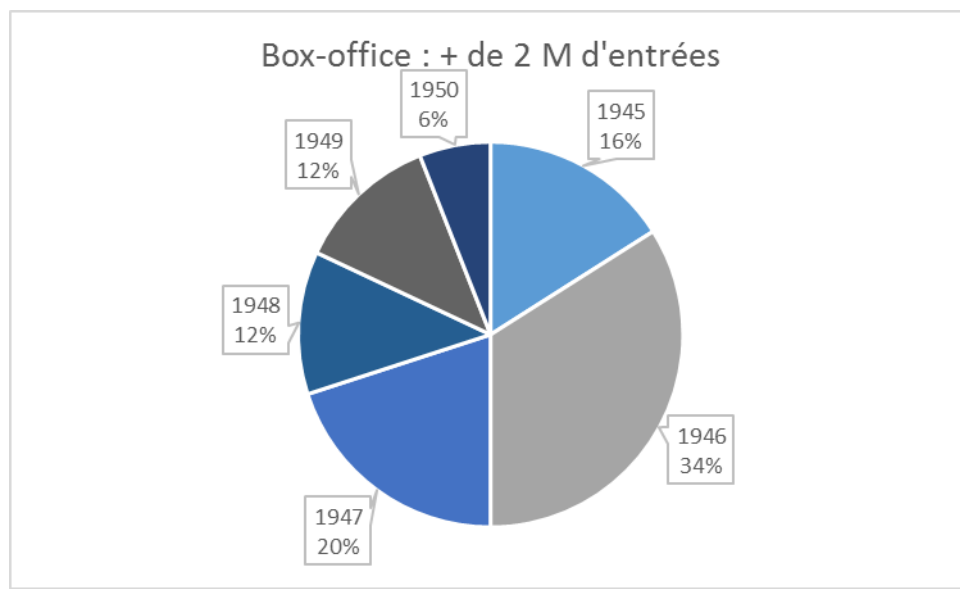
Représentation des catégories de victimes dans les films entre 1 et 2 M d'entrées



BOX-OFFICE : + de 2 M d'entrées

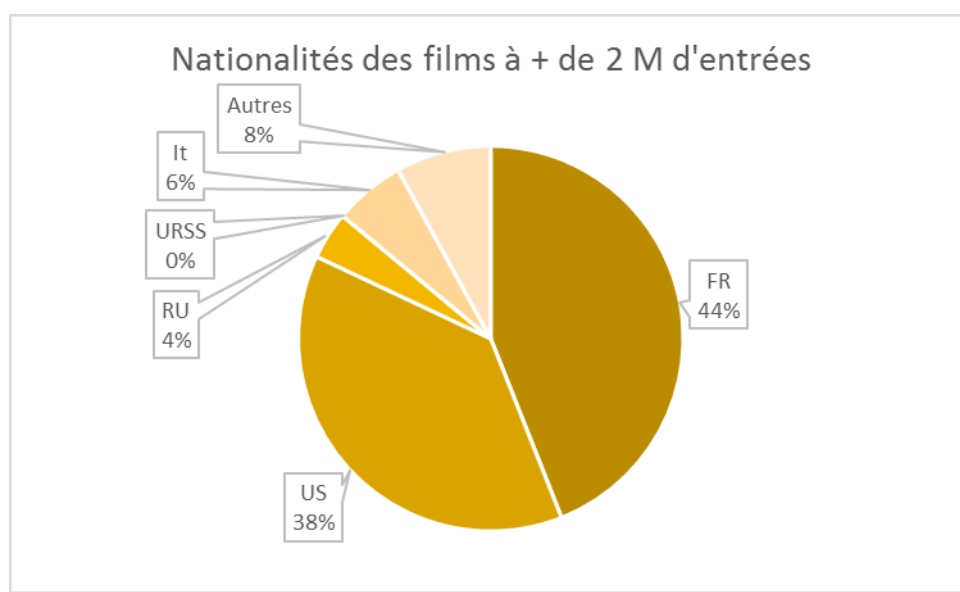
➤ Succès par année :

SUCCES	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
+ de 2 M	0	8	17	10	6	6	3	50
	0%	16%	34%	20%	12%	12%	6%	100%



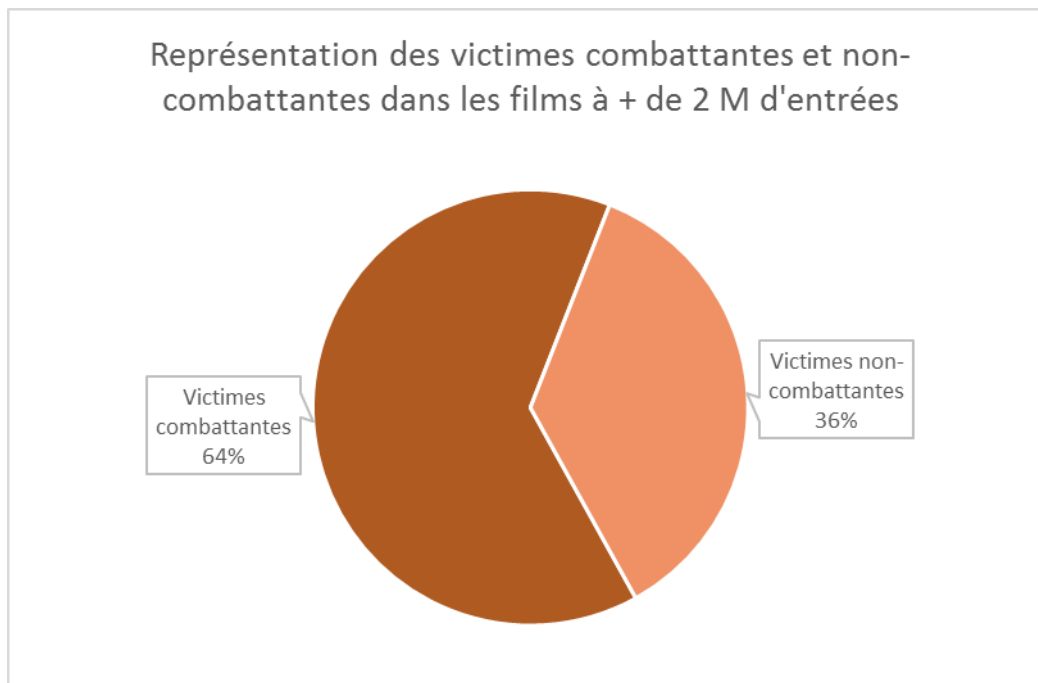
➤ Succès par nationalité :

SUCCES	FR	US	RU	URSS	It	Autres	TOTAL
+ de 2 M	22	19	2	0	3	4	50
	44%	38%	4%	0%	6%	8%	100%



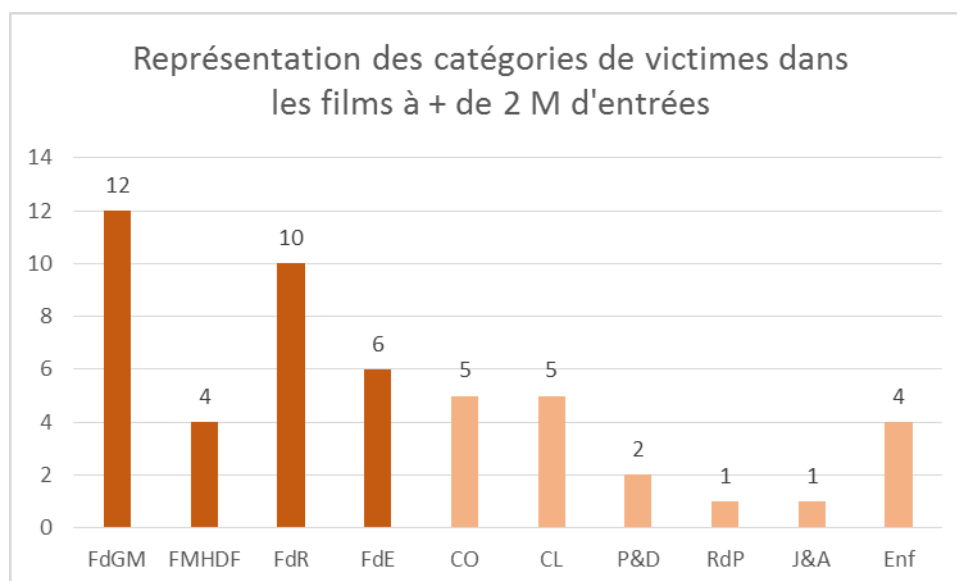
➤ **Répartition des victimes combattantes et non-combattantes :**

SUCCES	I-C : Victimes combattantes	II-NC : Victimes non-combattantes	Total
+ de 2 M	32	18	50
	64%	36%	100%



➤ **Représentation des catégories de victimes :**

SUCCES	FdGM	FMHDF	FdR	FdE	CO	CL	P&D	RdP	J&A	Enf	TOTAL
+ de 2 M	12	4	10	6	5	5	2	1	1	4	50
	24%	8%	20%	12%	10%	10%	4%	2%	2%	8%	100%



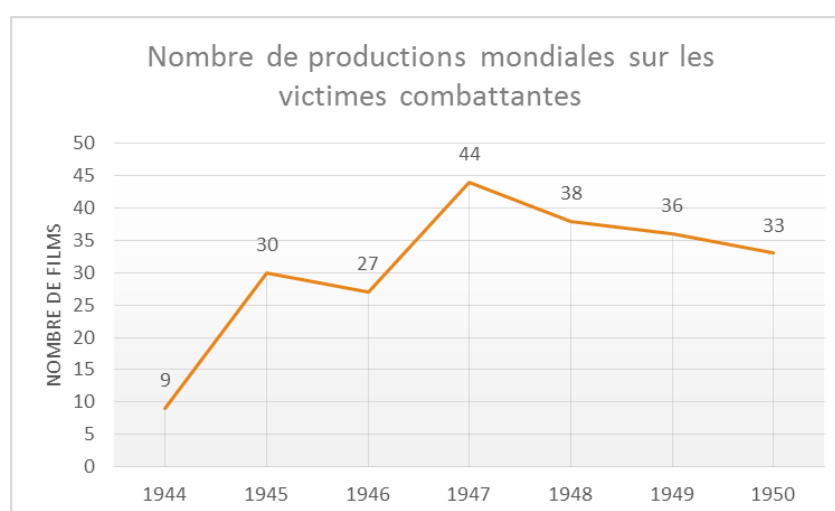
Statistiques par catégorie de victimes
avec liste de films et têtes d’affiche

LES VICTIMES COMBATTANTES

Nombre de productions: 217 films ($\pm 72\%$)

➤ Représentation des victimes combattantes dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur les combattants	9	30	27	44	38	36	33	217
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	100%	$\pm 79\%$	$\pm 75\%$	$\pm 72\%$	$\pm 69\%$	$\pm 69\%$	$\pm 69\%$	$\pm 72\%$



➤ Représentation des victimes combattantes en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	9	100	34	42	32	217
Pourcentage	4%	46%	16%	19%	15%	100%

➤ **Représentation des victimes combattantes par nationalités**

NATIONALITÉS	Nombre de films	Part représentative des victimes combattantes	Part représentative de la production nationale
TOTAL des I-C	217	100%	72%
FR	22	10%	58%
US	122	56%	79%
RU	34	16%	83%
URSS	18	8%	82%
It	10	5%	40%
Autres	11	5%	52%

Les autres nationalités sont : la Belgique (3 films), le Danemark (2 films), la Pologne (2 films), l'Allemagne (1 film), la Suède (1 film), la Tchécoslovaquie (1 film) et le Mexique (1 film)

➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les victimes combattantes et leur date de sortie :**

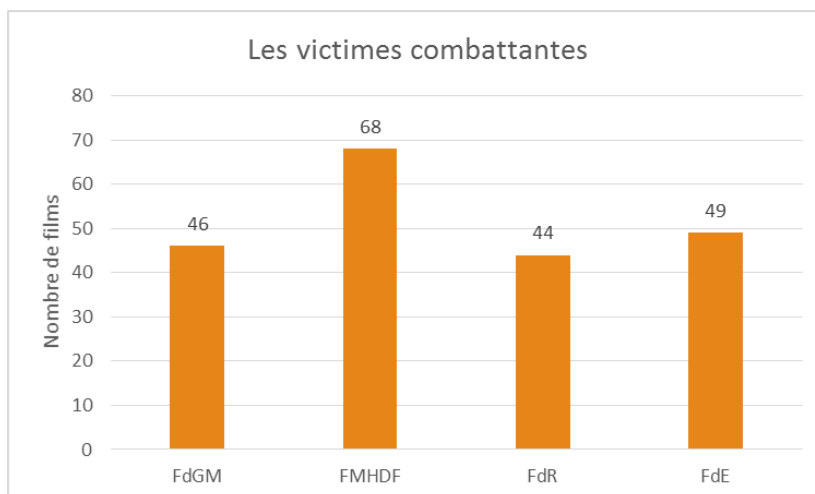
Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	9	0	0	0	0	9
1945	0	15	4	6	5	30
1946	0	7	1	7	12	27
1947	0	16	14	9	5	44
1948	0	19	7	8	4	38
1949	0	21	6	6	3	36
1950	0	22	2	6	3	33

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les victimes combattantes et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	1	1	4	14	20
US	3	16	16	25	13	73
RU	4	10	10	5	2	31
URSS	2	1	1	1	0	5
It	0	4	4	2	2	12
Autres	0	2	2	2	1	7

➤ **Représentation des victimes combattantes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
Combattants	217 films (sur 302)		72% des 302 films sur la 2GM
FdGM	56 films	soit 26% des I-C	19% des 302 films sur la 2GM
FMHDF	68 films	soit 31% des I-C	31% des 302 films sur la 2GM
FdR	44 films	soit 20% des I-C	20% des 302 films sur la 2GM
FdE	49 films	soit 23% des I-C	23% des 302 films sur la 2GM



➤ **Rapport entre les représentations de victimes combattantes et le succès des productions :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Combattants	9	100	34	42	32	217
FdGM	5	22	7	10	12	56
FMHDF	1	37	15	11	4	68
FdR	2	17	4	11	10	44
FdE	1	24	8	10	6	49

➤ **Rapport entre les représentations de victimes combattantes et l'année de sortie :**

Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Combattants	9	30	27	44	38	36	33	217
FdGM	5	10	10	8	3	9	11	56
FMHDF	1	9	6	16	14	12	10	68
FdR	2	8	9	7	7	3	8	44
FdE	1	3	2	13	14	12	4	49

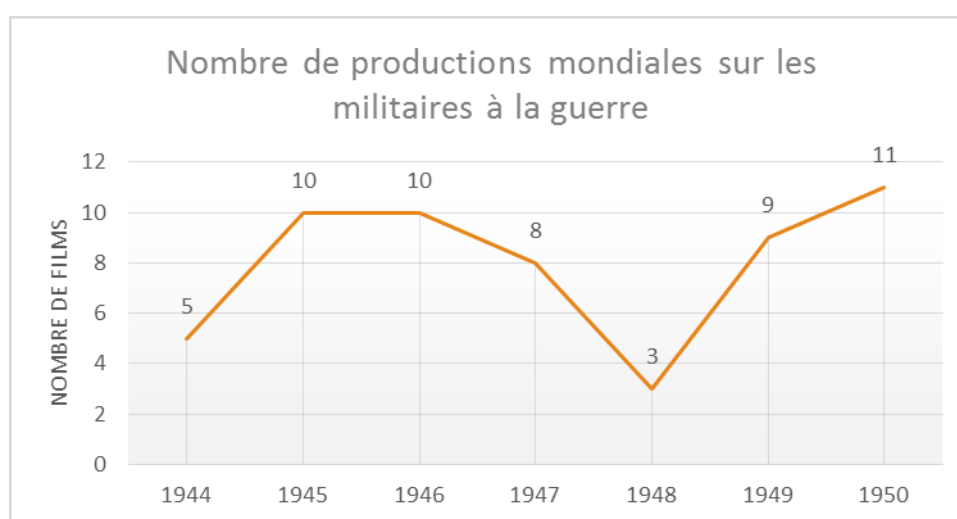
Militaires à la guerre (FdGM)

Nombre de productions : 56 films

- soit 26% des films sur les victimes combattantes
- soit 19% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

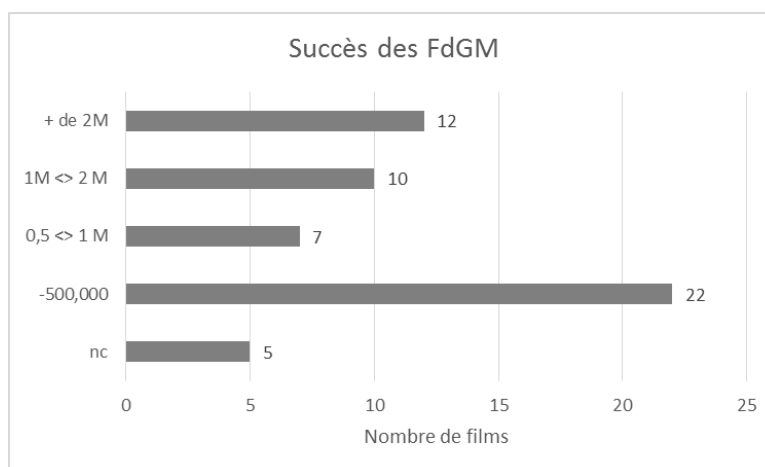
➤ Représentation des militaires à la guerre dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdGM	5	10	10	8	3	9	11	56
Pourcentage sur la production de FdGM	9%	18%	18%	14%	5%	16%	20%	100%



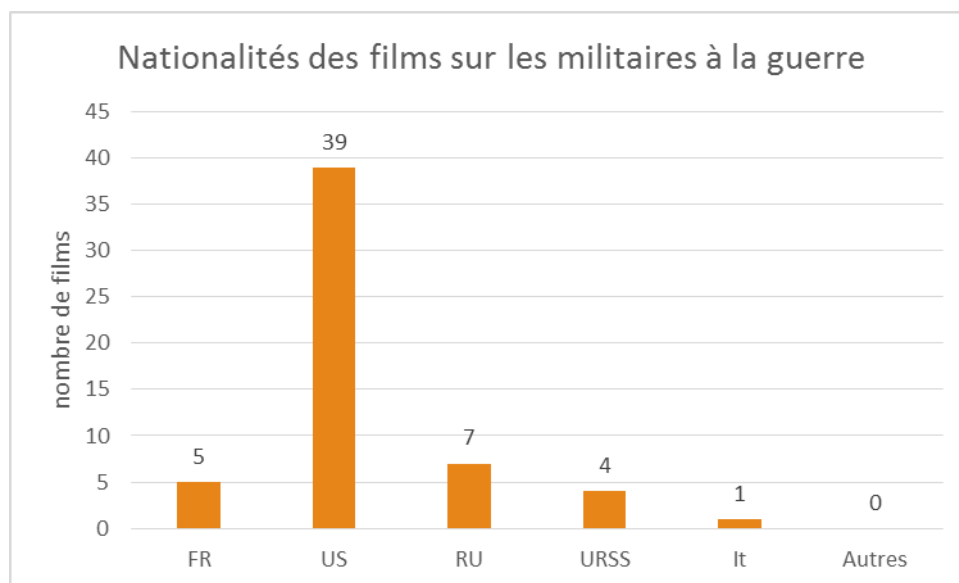
➤ Représentation des militaires à la guerre en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	5	22	7	10	12	56
Pourcentage	9%	39%	12,5%	18%	21,5%	100%



➤ **Représentation des militaires à la guerre par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	56 films (soit 26% des I-C)		19% des 302 films sur la 2GM
FR	5 films	soit 9% des FdGM	13% des 38 films FR sur la 2GM
US	39 films	soit 69,5% des FdGM	25% des 155 films US sur la 2GM
RU	7 films	soit 12,5% des FdGM	17% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	4 films	soit 7% des FdGM	18% des 22 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 2% des FdGM	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des FdGM	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les militaires à la guerre et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	5	0	0	0	0	5
1945	0	5	2	1	2	10
1946	0	2	0	4	4	10
1947	0	4	2	1	1	8
1948	0	0	0	1	2	3
1949	0	5	1	2	1	9
1950	0	6	2	1	2	11

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les militaires à la guerre et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	1	4	5
US	2	17	6	7	7	39
RU	3	1	1	2	0	7
URSS	0	4	0	0	0	4
It	0	0	0	0	1	1
Autres	0	0	0	0	0	0

➤ **Corpus final FdGM :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
L'Odyssée du Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693
Le Bataillon du ciel	France	1945	05-mars-47	8 649 691
Les Sacrifiés	USA	1945	20-avr-49	-500 000

TITRE VF	Nationalité	Prod.	Sortie	B.O.	Front	Années de diégèse	Corps d'armée	Lieux
Ceux qui servent en mer	R-U	1942	13-oct-44	?	Européen		Mer	Méditerranée
La Marine triomphe	USA	1942	13-oct-44	?	Européen		Mer	
Plongée à l'aube	R-U	1943	13-oct-44	?	Européen		Mer	Mer Baltique
Un de nos avions n'est pas rentré	R-U	1942	29-oct-44	?	Européen	1942	Terre	Hollande
Convoi vers la Russie	USA	1943	22-nov-44	?	Russe		Mer	Europe du Nord
Air Force	USA	1943	07-févr-45	-500 000	Pacifique	1941	Air	Hawaï
Destination Tokyo	USA	1944	03-août-45	662 676	Pacifique	1942	Mer	Tokyo
Gung ho	USA	1943	22-août-45	748 212	Pacifique	1942	Terre	Île Makin
Deux combattants	URSS	1944	29-août-45	-500 000	Russe	41-43	Terre	Leningrad
La Sentinelle du Pacifique	USA	1942	12-sept-45	-500 000	Pacifique	1941	Terre	Île de Wake (Pac)
Sahara	USA	1943	01-oct-45	1 705 243	Africain		Terre	Lybie
Le Porte-avion X	USA	1943	31-oct-45	-500 000	Pacifique		Mer	Îles Midway
Le Navire en feu	R-U	1943	14-nov-45	-500 000	Européen	1940	Mer	Europe du Nord
Trente secondes sur Tokyo	USA	1944	14-nov-45	2 887 673	Pacifique		Air	Japon
Aventures en Birmanie	USA	1945	28-nov-45	2 635 192	Pacifique	1943	Terre	Birmanie
Missions secrètes	R-U	1944	16-janv-46	1 381 925	Européen		Mer	Europe du Nord
Guadalcanal	USA	1943	13-mars-46	-500 000	Pacifique	1942	Terre	Guadalcanal
Les Démons de l'aube	France	1945	09-avr-46	2 411 165	Européen	1944	Terre	France
Fils de France	France	1945	15-mai-46	1 717 800	Européen		Terre	France
Bataan	USA	1943	03-juin-46	1 714 072	Pacifique	1942	Terre	Philippines
L'Imposteur	USA	1943	10-juil-46	2 210 933	Africain	1940	Terre	Brazzaville
L'Odyssée du Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693	Pacifique	1941	Terre	Java
Requins d'acier	USA	1943	25-juil-46	2 167 308	Européen		Mer	Atlantique
La Grande aventure	R-U	1945	14-août-46	1 000 050	Européen		Air	Grande-Bretagne
Un nommé Joe	USA	1943	11-sept-46	-500 000	Européen		Air	Allemagne
Le Bataillon du ciel	France	1945	05-mars-47	8 649 691	Européen	1944	Terre	France
Le Tournant décisif	URSS	1945	19-mars-47	-500 000	Russe		Terre	Stalingrad
La Gloire est à eux	R-U	1944	23-juil-47	811 918	Européen	1944	Terre	Hollande
Le Commando frappe à l'aube	USA	1942	30-juil-47	1 770 059	Européen		Terre	Norvège
Retour aux Philippines	USA	1945	03-sept-47	-500 000	Pacifique	1945	Terre	Philippines
Crépuscule	USA	1941	04-sept-47	953 037	Africain		Terre	Kenya
Le Premier américain à Tokyo	USA	1945	26-nov-47	-500 000	Pacifique		Terre	Japon
Les chevaliers du ciel	USA	1942	17-déc-47	-500 000	Européen		Air	Atlantique
La Bataille de l'eau lourde	France / Norvège	1947	13-févr-48	5 373 377	Européen	1943	Terre	Norvège
Sept ans de malheur	Italie	1947	17-nov-48	3 484 322	Européen	39-45	Terre	Afrique / Europe
Les Forçats de la gloire	USA	1945	21-déc-48	1 034 462	Européen		Terre	Afrique / Europe
Les Sacrifiés	USA	1945	20-avr-49	-500 000	Pacifique	1941	Mer	Philippines
Les Géants du ciel	USA	1948	28-avr-49	1 964 248	Européen	1944	Air	Europe du Nord
Sabotage à Berlin	USA	1942	03-mai-49	2 458 390	Européen	41-42	Air	Allemagne
Les Tigres volants	USA	1942	06-juil-49	978 429	Pacifique		Air	Chine
La Demeure des braves	USA	1949	14-sept-49	-500 000	Pacifique		Terre	Île du Pacifique
Aventures en Libye	USA	1942	21-sept-49	-500 000	Africain		Terre	Lybie
Engagé involontaire	USA	1941	21-oct-49	-500 000	Européen		Terre	
L'Escadrille des aigles	USA	1942	07-déc-49	1 554 973	Européen		Air	Europe du Nord
Perdue sous les tropiques	USA	1942	09-déc-49	-500 000	Pacifique		Air	Île du Pacifique
Bastogne	USA	1949	26-janv-50	1 507 981	Européen	1944	Terre	Bastogne
Je te retrouverai	USA	1942	08-févr-50	-500 000	Pacifique		Terre	Bataan
Tragique décision	USA	1948	07-mars-50	765 885	Européen	1943	Air	Angleterre
Le Grand cirque	France	1949	10-mars-50	3 043 781	Européen		Air	Europe du Nord
La Bataille de Stalingrad	URSS	1949	15-mars-50	-500 000	Russe	1942	Terre	Stalingrad
Corvette K. 225	USA	1943	03-mai-50	-500 000	Européen		Mer	Europe
L'Aventure commence à Bombay	USA	1941	21-juin-50	-500 000	Pacifique	39-45	Terre	Inde
Guérilla en Chine	USA	1942	19-juil-50	-500 000	Pacifique	39-45	Air	Chine
Iwo Jima	USA	1949	18-août-50	2 593 022	Pacifique	1943	Terre	Iwo Jima
Un homme de fer	USA	1949	13-oct-50	744 336	Européen		Air	Europe du Nord
Le Troisième coup	URSS	1948	08-déc-50	-500 000	Russe	1944	Terre	Crimée

TITRE VF	Nationalité	Prod.	Sortie	B.O.	Cat. Victime	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Ceux qui servent en mer	R-U	1942	13-oct-44	?	FdGM	Noel Coward (Capitaine Kinross)				
La Marine triomphe	USA	1942	13-oct-44	?	FdGM	Pat O'Brien (Mallory)	George Murphy (Sands)			
Plongée à l'aube	R-U	1943	13-oct-44	?	FdGM	Eric Portman (Hobson)	John Mills (Lieutenant Taylor)			
Un de nos avions n'est pas rentré	R-U	1942	29-oct-44	?	FdGM	<i>Godfrey Tearle (sir George Corbett)</i>	<i>Eric Portman (Tom Earnshaw)</i>	<i>Pamela Brown (Els Meertens)</i>		
Convoi vers la Russie	USA	1943	22-nov-44	?	FdGM	Humphrey Bogart (Joe Rossi)	Raymond Massey (Capitaine Steve Jarvis)	Alan Hale (Boats O'Hara)		
Air Force	USA	1943	07-févr-45	-500 000	FdGM	John Garfield (Sergeant John Winocki)	Gig Young (Lieutenant Xavier Williams)			
Destination Tokyo	USA	1944	03-août-45	662 676	FdGM	Cary Grant (Capitaine Cassidy)	John Garfield (Wolf)			
Gung ho	USA	1943	22-août-45	748 212	FdGM	Randolph Scott (Colonel Thorwald)	Noah Beery Jr (Kurt Richter)	Alan Curtis (John Harbison)	<i>Grace Mac Donald (Kathleen Corrigan)</i>	
Deux combattants	URSS	1944	29-août-45	-500 000	FdGM	Boris Andrew (nc)	Marc Bernes (nc)			
La Sentinelle du Pacifique	USA	1942	12-sept-45	-500 000	FdGM	Brian Donlevy (Major Canton)	MacDonald Carey (Lieutenant Cameron)	Robert Preston (Joe Doyle)		
Sahara	USA	1943	01-oct-45	1 705 243	FdGM	Humphrey Bogart (Sergeant Joe Gunn)				
Le Porte-avion X	USA	1943	31-oct-45	-500 000	FdGM	Don Ameche (Bing Harper)	Dana Andrews (Moulton)			
Le Navire en feu	R-U	1943	14-nov-45	-500 000	FdGM	Walter Fitzgerald (nc)	Mervyn Johns (nc)	Ralph Michael (nc)	Gordon Jackson (nc)	Frederick Piper (nc)
Trente secondes sur Tokyo	USA	1944	14-nov-45	2 887 673	FdGM	Spencer Tracy (Lt. Colonel Doolittle)	Van Johnson (Capitaine Ted Lawson)	Robert Walker (David Tatcher)		
Aventures en Birmanie	USA	1945	28-nov-45	2 635 192	FdGM	Errol Flynn (Capitaine Nelson)				
Missions secrètes	R-U	1944	16-janv-46	1 381 925	FdGM	<i>Officiers et marins des marines de guerre et marchandes alliés</i>				
Guadalcanal	USA	1943	13-mars-46	-500 000	FdGM	Preston Foster (le père Donnelly)	Lloyd Nolan (O'Hara)	William Bendix (Potts)	Richard Conte (Capitaine Davis)	Anthony Quinn (Soose)
Les Démon de l'aube	France	1945	09-avr-46	2 411 165	FdGM	Georges Marchal (Lt Claude Legrand)	André Valmy (Serge Duhamel)	Dominique Nohain ("Chouchou")	Jacqueline Pierreux (Simone)	Simone Signoret (Lily)
Fils de France	France	1945	15-mai-46	1 717 800	FdGM	Jean Mercanton (Hans)	Jimmy Gaillard (Yves)	Jacques Farnery (François)	Emile Genevois (nc)	Jean Daurand (Maréchal Gobert)
Bataan	USA	1943	03-juin-46	1 714 072	FdGM	Robert Taylor (Sergeant Bill Dane)	George Murphy (Lt. Steve Bentley)			
L'Imposteur	USA	1943	10-juil-46	2 210 933	FdGM	Jean Gabin (Clément)				
L'Odyssée du Dr. Wassell	USA	1944	17-juil-46	5 866 693	FdGM	Gary Cooper (Docteur Wassell)				

Requins d'acier	USA	1943	25-juil-46	2 167 308	FdGM	Tyrone Power (Lt. Ward Stewart)	Ann Baxter (Jean Hewlitt)	Dana Andrews (Lt. Cdt. Dewey Connors)		
La Grande aventure	R-U	1945	14-août-46	1 000 050	FdGM	Edward G. Robinson (Dean McWilliams)				
Un nommé Joe	USA	1943	11-sept-46	-500 000	FdGM	Spencer Tracy (Pete Sandige)	Irenne Dunne (Dorinda Durston)			
Le Bataillon du ciel	France	1945	05-mars-47	8 649 691	FdGM	Pierre Blanchard (Capitaine Ferane)				
Le Tournant décisif	URSS	1945	19-mars-47	-500 000	FdGM	Mikhail Derzhavin (Général Mouraviev)	Pyotr Andrievski (Général Vinogradov)			
La Gloire est à eux	R-U	1944	23-juil-47	811 918	FdGM	<i>Les parachutistes d'Arnhem</i>				
Le Commando frappe à l'aube	USA	1942	30-juil-47	1 770 059	FdGM	Paul Muni (Erik Toresen)				
Retour aux Philippines	USA	1945	03-sept-47	-500 000	FdGM	John Wayne (Colonel Joseph Madden)	Anthony Quinn (Cpt Andres Bonifacio)			
Crépuscule	USA	1941	04-sept-47	953 037	FdGM	Gene Tierney (Zai)	Bruce Cabot (Crawford)	Georges Sanders (Major Coombes)	Reginald Gardiner (nc)	
Le Premier américain à Tokyo	USA	1945	26-nov-47	-500 000	FdGM	Tom Neal (Major Steve Ross)				
Les chevaliers du ciel	USA	1942	17-déc-47	-500 000	FdGM	James Cagney (Brain MacLean)				
La Bataille de l'eau lourde	France / Norvège	1947	13-févr-48	5 373 377	FdGM	Les parachutistes des corps francs norvégiens				
Sept ans de malheur	Italie	1947	17-nov-48	3 484 322	FdGM	Erminio Macario (Leo)				
Les Forçats de la gloire	USA	1945	21-déc-48	1 034 462	FdGM	Burgess Meredith (Ernie Pyle)				
Les Sacrifiés	USA	1945	20-avr-49	-500 000	FdGM	Robert Montgomery (Lt. John Brickley)	John Wayne (Lt. Rusty Ryan)			
Les Géants du ciel	USA	1948	28-avr-49	1 964 248	FdGM	Edmond O'Brien (Major Ed Hardin)	Robert Stack (Capitaine Stu Hamilton)	John Rodney (Colonel Bill Brickley)		
Sabotage à Berlin	USA	1942	03-mai-49	2 458 390	FdGM	Errol Flynn (Lt. Terence Forbes)	Ronald Reagan (Johnny Hammond)			
Les Tigres volants	USA	1942	06-juil-49	978 429	FdGM	John Wayne (Jim Gordon)	John Carroll (Woody Jason)	Anna Lee (Brook Elliott)		
La Demeure des braves	USA	1949	14-sept-49	-500 000	FdGM	Frank Lovejoy (Mingo)	Lloyd Bridges (Finch)	Douglas Dick (Major Robinson)		
Aventures en Libye	USA	1942	21-sept-49	-500 000	FdGM	Henry Fonda (Caporal Colin Spence)	Maureen O'Hara (Valentine)			
Engagé involontaire	USA	1941	21-oct-49	-500 000	FdGM	Bob Hope (Don Gilbert)	Dorothy Lamour (Tony Fairbanks)			
L'Escadrille des aigles	USA	1942	07-déc-49	1 554 973	FdGM	Robert Stack (Chuck)	Diana Barrymore (Anne)			
Perdue sous les tropiques	USA	1942	09-déc-49	-500 000	FdGM	Rosalind Russell (Tonie Carter)	Fred MacMurray (Randy Britton)			

Bastogne	USA	1949	26-janv-50	1 507 981	FdGM	Van Johnson (Holley)	John Hodiak (Jarvess)	Ricardo Montalban (Rodriguez)	George Murphy (Stazak)	Denise Darcel (Denise)
Je te retrouverai	USA	1942	08-févr-50	-500 000	FdGM	Clark Gable (Johnny Davis)	Lara Turner (Paule Lane)			
Tragique décision	USA	1948	07-mars-50	765 885	FdGM	Clark Gable (Général Casey Dennis)	Walter Pidgeon (Général Roland Kane)	Van Johnson (Sergeant Immanuel T. Evans)	Brian Donlevy (Général Cliff Garnet)	
Le Grand cirque	France	1949	10-mars-50	3 043 781	FdGM	<i>Pierre Cresoy (Pierre Desport)</i>	<i>Roger Salter (Jean Loessing)</i>	<i>Jean Barrère (Jacques Desmarests)</i>		
La Bataille de Stalingrad	URSS	1949	15-mars-50	-500 000	FdGM	Alexei Diki (Joseph Staline)	N. Simonov (Général Tchouikov)	I. Choumsky (Général Vassilievsky)		
Corvette K. 225	USA	1943	03-mai-50	-500 000	FdGM	Randolph Scott (Commandant MacLain)				
L'Aventure commence à Bombay	USA	1941	21-juin-50	-500 000	FdGM	Clark Gable (Gerald Meldrick)	Rosalind Russell (Anya von Duren)	<i>Peter Lorre (capitaine Chang)</i>		
Guérilla en Chine	USA	1942	19-juil-50	-500 000	FdGM	William Gargan (Briggs Hannon)	Irene Hervey (Elena)	Turhan Bey (Muto)	<i>Keye Luke (la secrétaire)</i>	Willie Fung (le fermier)
Iwo Jima	USA	1949	18-août-50	2 593 022	FdGM	John Wayne (Sergeant John Stryker)				
Un homme de fer	USA	1949	13-oct-50	744 336	FdGM	Gregory Peck (Général Frank Savage)				
Le Troisième coup	URSS	1948	08-déc-50	-500 000	FdGM	Alexei Diki (Joseph Staline)	Nikolai Bogolioubov (Vorochilov)	V.I. Stanitzyne (Tolboukine)	<i>I. Choumsky (Général Vassilievsky)</i>	<i>Marc Bernes (le soldat Tchmyga)</i>

Militaires hors du front (FMHDF)

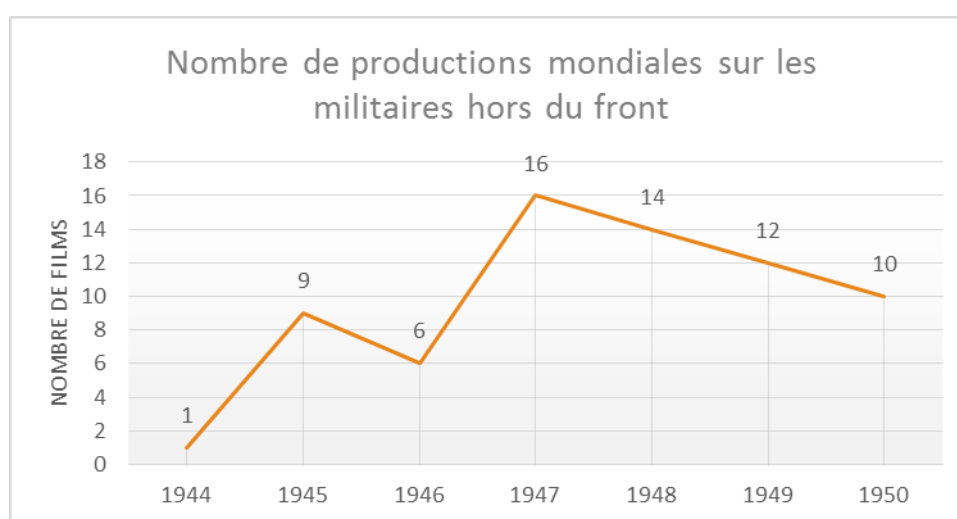
Nombre de productions : 68 films

- soit 31% des films sur les victimes combattantes

- soit 22% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

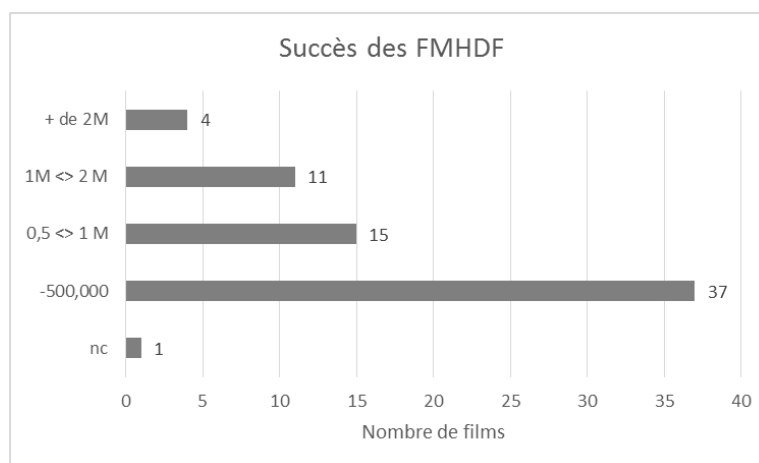
➤ Représentation des militaires hors du front dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FMHDF	1	9	6	16	14	12	10	68
Pourcentage sur la production de FMHDF	1,5%	13%	9%	23,5%	20,5%	17,5%	15%	100%



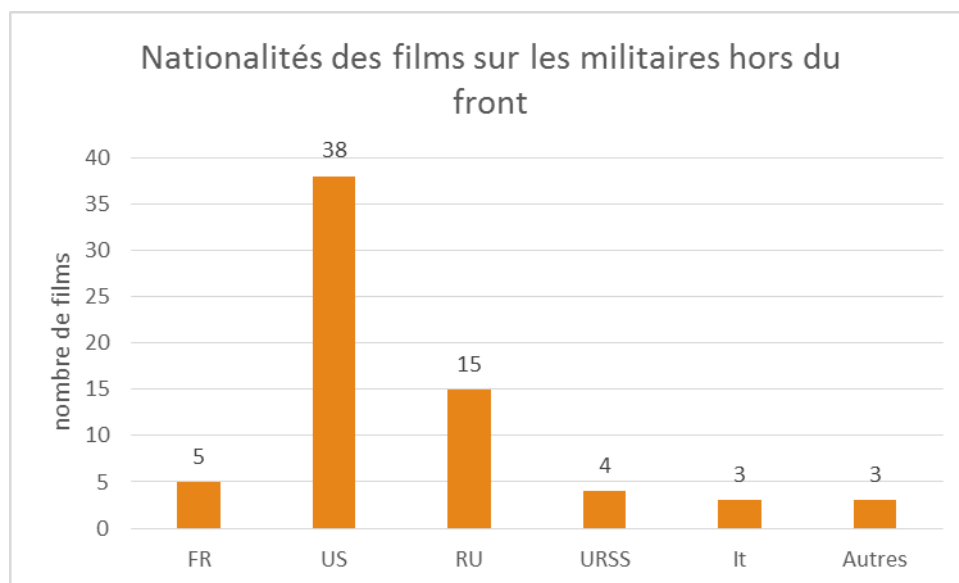
➤ Représentation des militaires hors du front en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	1	37	15	11	4	68
Pourcentage	1,5%	54,5%	22%	16%	6%	100%



➤ **Représentation des militaires hors du front par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	68 films (soit 31% des I-C)		22% des 302 films sur la 2GM
FR	5 films	soit 7% des FMHDF	13% des 38 films FR sur la 2GM
US	38 films	soit 56% des FMHDF	24,5% des 155 films US sur la 2GM
RU	15 films	soit 22% des FMHDF	37% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	4 films	soit 6% des FMHDF	18% des 22 films URSS sur la 2GM
It	3 films	soit 4,5% des FMHDF	12% des 25 films It sur la 2GM
Autres	3 films	soit 4,5% des FMHDF	14% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les militaires hors du front et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	1	0	0	0	0	1
1945	0	5	2	0	2	9
1946	0	4	1	1	0	6
1947	0	8	5	2	1	16
1948	0	8	3	2	1	14
1949	0	4	4	4	0	12
1950	0	8	0	2	0	10

- **Rapport entre les nationalités des productions concernant les militaires hors du front et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	3	1	0	1	5
US	0	20	6	9	3	38
RU	1	8	5	1	0	15
URSS	0	4	0	0	0	4
It	0	1	2	0	0	3
Autres	0	1	1	1	0	3

- **Corpus final FMHDF :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Prisonniers de Satan	USA	1943	10-oct-45	-500 000
Untel père et fils	France	1940	17-oct-45	2 145 108
Les Plus belles années de notre vie	USA	1946	03-oct-47	4 693 462

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Femmes en mission	R-U	1944	13-oct-44	?	39-45		Européen	A l'arrière R-U
Vingt-quatre heures de perm'	France	1940	10-janv-45	-500 000	1939 - juin 1940	39-40	Européen	A l'arrière France
Les Anges de miséricorde	USA	1943	28-févr-45	-500 000		40-45	Pacifique	A l'arrière Philippines
Ils étaient cinq permissionnaires	France	1940	18-juil-45	-500 000	1939 - juin 1940	39-40	Européen	Au pays Midi, FR
J'avais cinq fils	USA	1944	05-sept-45	2 429 684	Avant-guerre	XX-41	Pacifique	Au pays USA + Pacifique
L'Aventure inoubliable	USA	1943	05-sept-45	671 864	39-45		Européen	Au pays New-York
Six heures après la victoire	URSS	1944	19-sept-45	-500 000	39-45		Russe	? Russie
Prisonniers de Satan	USA	1943	10-oct-45	-500 000	39-45	1942	Pacifique	A l'arrière Japon
Untel père et fils	France	1940	17-oct-45	2 145 108	1939 - juin 1940	39-40	Européen	Au pays France
Deux mille femmes	R-U	1945	19-déc-45	547 159	39-45		Européen	A l'arrière Marnville, FR
Ceux de chez nous	R-U	1943	30-janv-46	-500 000	39-45			Au pays Angleterre
Faut ce qu'il faut	France	1940	12-févr-46	-500 000	1939 - juin 1940	39-40	Européen	Au pays France
L'Héroïque parade	R-U	1944	03-avr-46	1 123 693	39-45	1940	Africain	Au pays Angleterre
Face au soleil levant	USA	1943	17-avr-46	-500 000	Avant-guerre	37-41	Pacifique	Au pays Japon
Le chemin des étoiles	R-U	1945	15-mai-46	-500 000	39-45	1942	Européen	Au pays Angleterre
Hitler et sa clique	USA	1944	23-oct-46	805 282	1914-1945		Européen	Au pays Allemagne
Deux jeunes filles et un marin	USA	1944	10-janv-47	-500 000	39-45	1943		Au pays USA
Le paradis est à vous	R-U	1944	05-févr-47	-500 000	Avant-guerre	XX-42	Européen	Au pays Angleterre
Un soir de rixe	R-U	1945	19-févr-47	522 090	39-45		Européen	Au pays Londres
Ames rebelles	USA	1942	23-avr-47	1 025 525	39-45			Arrière
Le poids d'un mensonge	USA	1945	30-mai-47	1 439 172	Après-guerre			Au pays USA
L'Honorable Monsieur Sans-Gêne	R-U	1945	06-juin-47	-500 000	Avant-guerre			Au pays
L'Aventure	USA	1945	04-juil-47	794 214	39-45			Au pays San Francisco
J'étais un prisonnier	R-U	1946	20-août-47	-500 000	39-45		Européen	A l'arrière Allemagne
Contre-espionnage	R-U	1943	05-sept-47	768 881	39-45			Au pays Angleterre
Une question de vie ou de mort	R-U	1946	10-sept-47	-500 000	39-45		Européen	A l'arrière
Les Plus belles années de notre vie	USA	1946	03-oct-47	4 693 462	Après-guerre	1945	3 ?	Au pays USA
Feux croisés	USA	1947	15-oct-47	617 977	Après-guerre		X	Au pays USA
Hollywood Canteen	USA	1944	29-oct-47	-500 000	39-45		Pacifique	Au pays Hollywood
L'Aventurière de San Francisco	USA	1945	05-déc-47	-500 000	39-45		X	Au pays USA
Tierce à cœur	France	1947	10-déc-47	871 500	Après-guerre	1945	Européen	Au pays France
Lona la sauvagonne	USA	1944	30-déc-47	-500 000	39-45		Pacifique	A l'arrière île du Pacifique
Deux nîgauds soldats	USA	1941	24-mars-48	-500 000	39-45			A l'arrière
Deux nîgauds démobilisés	USA	1947	28-avr-48	2 085 139	39-45			Au pays New-York
Le Dahlia bleu	USA	1946	19-mai-48	1 068 508	Après-guerre	1946		Au pays USA
Quelque part dans la nuit	USA	1946	02-juin-48	-500 000	Après-guerre			Au pays
Pas de congé, pas d'amour	USA	1946	09-juin-48	-500 000	39-45			Au pays San Diego
Mon propre bourreau	R-U	1947	16-juin-48	-500 000	Après-guerre		Pacifique	Au pays
Les Assassins sont parmi nous	RDA	1946	18-juin-48	761 513	Après-guerre	1945	Européen	Au pays Berlin
La Femme sur la plage	USA	1946	23-juin-48	-500 000	Après-guerre			Au pays
La Cité sans hommes	USA	1943	07-juil-48	-500 000	39-45		Pacifique	A l'arrière
La Filles maudite	Italie	1946	07-juil-48	675 489	Après-guerre		Européen	Au pays Italie
Je suis un fugitif	R-U	1947	10-sept-48	562 614	Après-guerre			Au pays Angleterre
Le Retour	USA	1948	17-sept-48	1 869 898	39-45		Européen	A l'arrière France
Pan ! Dans la lune	Mexique	1946	28-sept-48	-500 000	Après-guerre		Pacifique	A l'arrière Mexique
Noël au camp 119	Italie	1948	14-oct-48	-500 000	Après-guerre			A l'arrière Californie
Le Fiancé de ma fiancée	USA	1947	16-févr-49	-500 000	39-45			Au pays USA
Frieda	R-U	1947	25-févr-49	904 676	Après-guerre		Européen	Au pays Angleterre
La Scandaleuse de Berlin	USA	1948	22-avr-49	1 647 450	Après-guerre	1946	Européen	Au pays Allemagne
Héros d'occasion	USA	1944	25-mai-49	-500 000	Après-guerre		Pacifique	Au pays USA
Vous qui avez vingt ans	USA	1948	09-juin-49	870 731	39-45		Européen	A l'arrière Angleterre
Sans pitié	Italie	1948	22-juil-49	930 687	Après-guerre			Au pays Livourne (Italie)
Les Routes bleues	URSS	1947	24-août-49	-500 000	Après-guerre		Russe	Au pays Odessa
Soldat Boum	Suède	1948	26-sept-49	1 634 661	39-45		Européen	A l'arrière Suède
Les Anges marqués	USA	1948	07-oct-49	1 575 066	Après-guerre	1945	Européen	A l'arrière
Jordan le révolté	USA	1942	10-oct-49	885 602	39-45		Européen	A l'arrière
Le Serment	URSS	1946	30-nov-49	-500 000	1924-1944		Russe	Au pays Russie
Allez coucher ailleurs	USA	1949	21-déc-49	1 986 275	Après-guerre	1945	Européen	A l'arrière Allemagne
La Montagne de verre	R-U	1949	22-mars-50	-500 000	Après-guerre		Européen	A l'arrière Italie / RU
Acte de violence	USA	1949	29-mars-50	-500 000	Après-guerre			Au pays USA
Planqué malgré lui	USA	1950	14-juil-50	-500 000	39-45		Européen	Les 2 USA / France
L'Île enchaînée	USA	1947	04-août-50	-500 000	39-45		Pacifique	A l'arrière
Francis le mulet qui parle	USA	1950	01-sept-50	1 146 476	39-45		Pacifique	A l'arrière Birmanie
Le Chant de la terre sibérienne	URSS	1947	29-sept-50	-500 000	Après-guerre		Russe	Au pays Sibérie
La Ville écartelée	USA	1950	13-oct-50	-500 000	Après-guerre		Européen	A l'arrière Allemagne
Tokyo Joe	USA	1949	13-oct-50	1 217 008	Après-guerre	41-45	Pacifique	Au pays Japon
Le Fantôme de Canterville	USA	1944	27-oct-50	-500 000	39-45	1943	Européen	A l'arrière Angleterre
Liens éternels	USA	1943	17-nov-50	-500 000	39-45			Au pays USA

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Femmes en mission	R-U	1944	13-oct-44	?	Joan Gates (Gwen Hatden)	Jean Gillie (Dot Hopkins)	Joan Greenwood Betty Miller	Joyce Howard (Anne Lawrence)	Rosamund John (Maggie Fraser)	Lili Palmer (Erna Debruski)	Barbara Warming (Joan Simpson)	John Justin (Lt David Sheridan)
Vingt-quatre heures de perm'	France	1940	10-janv-45	-500 000	Georges Rigaud (Jacques Arnoux)	Julien Carrette (Gaston Boran)	Blanchette Brunoy (Yvonne)	Mona Goya (Huguette Landier)				
Les Anges de miséricorde	USA	1943	28-févr-45	-500 000	Claudette Colbert (Lt Janet Davidson)	Paulette Goddard (Lt Jean O'Doul)	Veronika Lake (Lt Olivia d'Arcy)	George Reeves (Lt John Summers)	Barbara Britton (Lt Rosemary Larson)			
Ils étaient cinq permissionnaires	France	1940	18-jul-45	-500 000	Amand Bernard (Abel Broux)	Ginette Leclerc (Georgette)	Raymond Cordy (Pimpant)					
J'avais cinq fils	USA	1944	05-sept-45	2 429 684	Anne Baxter (Katherine Mary)	Thomas Mitchell (Thomas, Le père)	Edward Ryan (Al Sullivan)					
L'Aventure inoubliable	USA	1943	05-sept-45	671 864	Fred Astaire (Fred Atwell)	Joan Leslie (Julia Manion)						
Six heures après la victoire	URSS	1944	19-sept-45	-500 000	Marina Ladyline (Vanya Pankova)	Eugène Samitov (Lt Vasilii Ivanovich)	Ivan Lioubezov (Lt Pavel Demidov)	Ariadna Liysak (Fekia)				
Prisonniers de Satan	USA	1943	10-oct-45	-500 000	Dana Andrews (Cpt Harvey Ross)	Richard Conte (Lt Angelo Canelli)	Farley Granger (Sgt Howard Clinton)	Trudy Marshall (Mrs Ross)				
Untel père et fils	France	1940	17-oct-45	2 145 108	Raimu (Jules Froment)	Michèle Morgan (Marie Froment-Léonard)	Louis Jouvet (Pierre & Félix Fromant)					
Deux mille femmes	R-U	1945	19-déc-45	547 159	Flora Robson (Miss Manningford)	Phyllis Calvert (Freda Thompson)	Patricia Roc (Rosemary Brown)	Thora Hird (nc)	Dulcie Gray (Nellie Skinner)			
Ceux de chez nous	R-U	1943	30-janv-46	-500 000	Eric Portman (Charlie Forbes)	Patricia Roc (Celia Crowson)	Anne Crawford (Jennifer Knowles)	Basil Radford (Charters)	Nauntou Wayne (Caldicott)			
Faut ce qu'il faut	France	1940	12-févr-46	-500 000	Roland Toutain (nc)	Pierre Larquey (nc)	Marguerite Piery (nc)					
L'Héroïque parade	R-U	1944	03-avr-46	1 123 693	David Niven (Lt Jim Perry)							
Face au soleil levant	USA	1943	17-avr-46	-500 000	Margo (Tama)	Tom Neal (Taro)	J. Carrol Naish (l'éditeur)	Robert Ryan (Lefty)	Gloria Holden (Sara)			
Hitler et sa clique	USA	1944	23-oct-46	805 282	Bobby Watson (Adolf Hitler)							
Le chemin des étoiles	R-U	1945	15-mai-46	-500 000	Michael Redgrave (David Archdale)	John Mills (Peter Penrose)						
Deux jeunes filles et un marin	USA	1944	10-janv-47	-500 000	Van Johnson (John Dyckman Brown III)	June Allyson (Patsy Deyo)	Gloria De Haven (Jean Deyo)					
Le paradis est à vous	R-U	1944	05-févr-47	-500 000	Will Fyffe (Dougal)	Leni Lynn (Joan Sedley)	Austin Trevor (John Cardew)					
Un soir de rixe	R-U	1945	19-févr-47	522 090	John Mills (Jim Colter)	Stuart Granger (Ted Purvis)	Alastair Sim (Dr. Montgomery)					
Ames rebelles	USA	1942	23-avr-47	1 025 525	Tyrone Power (Clive Briggs)	Joan Fontaine (Prudence Cathaway)						
Le poids d'un mensonge	USA	1945	30-mai-47	1 439 172	Jennifer Jones (Singleton)	Joseph Cotten (Alan Quinton)						
L'Honorable Monsieur Sans-Gêne	R-U	1945	06-juin-47	-500 000	Rex Harrison (Vivian Kenway)							

L'Aventure	USA	1945	04-juil-47	794 214	Clark Gable (Harry Patterson)	Greer Garson (Emily)										
J'étais un prisonnier	R-U	1946	20-août-47	-500 000	Michael Redgrave (Cpt Karel Hasek)											
Contre-espionnage	R-U	1943	05-sept-47	768 881	James Mason (Cmt Heritage)	Joyce Howard (Laura Verity)	Tom Wallis (Christopher Child)									
Une question de vie ou de mort	R-U	1946	10-sept-47	-500 000	David Niven (Peter Carter)	Kim Hunter (Lune)	Robert Coote (Bob)									
Les plus belles années de notre vie	USA	1946	03-oct-47	4 693 462	Myrna Loy (Milly Stephenson)	Frederic Marsh (Sgt Al Stephenson)	Dana Andrews (Fred Derry)	Teresa Wright (Peggy Stephenson)	Virginia Mayo (Marie Derry)							
Feux croisés	USA	1947	15-oct-47	617 977	Robert Young (Cpt Finlay)	Robert Mitchum (Sgt Peter Keekey)	Robert Ryan (Monty Montgomery)									
Hollywood Canteen	USA	1944	29-oct-47	-500 000	Robert Hutton (Slim)	Dane Clark (le sergent)	Joan Leslie (son propre rôle)									
L'Aventurière de San Francisco	USA	1945	05-déc-47	-500 000	Kay Francis (Sheila Seymour)	Paul Kelly (Pete Martin)										
Tierce à cœur	France	1947	10-déc-47	871 500	Sophie Desmarets (Gaby)	Jacqueline Porel (Dina)	Georges Grey (Jérôme de Latour Martin)	Henry Guisol (Jasmin)								
Lona la sauvageonne	USA	1944	30-déc-47	-500 000	Dorothy Lamour (Lona)	Eddie Bracken (Toby Smith)	Gil Lamb (Pete Jenkins)									
Deux nigauds soldats	USA	1941	24-mars-48	-500 000	Bud Abbott (Cpt Sliker Smith)	Lou Costello (soldat Herbie Brown)										
Deux nigauds démobilisés	USA	1947	28-avr-48	2 085 139	Bud Abbott (Cpt Sliker Smith)	Lou Costello (soldat Herbie Brown)										
Le Dahlia bleu	USA	1946	19-mai-48	1 068 508	Alan Ladd (Johnny Morrison-Carpenter)	Veronica Lake (Joyce Harwood)	William Bendix (Buzz)									
Quelque part dans la nuit	USA	1946	02-juin-48	-500 000	John Hodiak (George Taylor)	Nancy Guild (Christy Smith)	Lloyd Nolan (Lt Kendall)	Richard Conte (Mel Phillips)								
Pas de congé, pas d'amour	USA	1946	09-juin-48	-500 000	Van Johnson (Michael Hanlon)	Pat Kirkwood (Susan Malby)										
Mon propre bourreau	R-U	1947	16-juin-48	-500 000	Burgess Meredith (Felix Mline)	Kieron Moore (Adam Ludan)	Dulcie Gray (Patricia Mline)									
Les Assassins sont parmi nous	RDA	1946	18-juin-48	761 513	Hildegard Knef (Suzan)	Arno Paulsen (Ferdinand Bruchner)	Ernst Wilhelm Borchert (Dr. Mertens)									
La Femme sur la plage	USA	1946	23-juin-48	-500 000	Joan Bennett (Peggy Butler)	Robert Ryan (Lt Scott)	Charles Bickford (Tod Butler)									
La Cité sans hommes	USA	1943	07-juil-48	-500 000	Linda Darnell (Nancy Johnson)	Edgar Buchanan (nc)	Michael Duane (Tom Abrams)									
La Fille maudite	Italie	1946	07-juil-48	675 489	Marina Berti (Anna)	Vittorio Gassman (David)	Maria Michi (Thea)	Massimo Girotti (Rocco)	Giulio Gora (Fausto)							
Je suis un fugitif	R-U	1947	10-sept-48	562 614	Sally Gray (Sally)	Trevor Howard (Clem Morgan)										
Le Retour	USA	1948	17-sept-48	1 869 898	Clark Gable (Ulysses Delby Johnson)	Lana Turner (Jane "Snapshot" McCall)	Anne Baxter (Penny Johnson)	John Hodiak (Dr Robert Sunday)								
Pan ! Dans la lune	Mexique	1946	28-sept-48	-500 000	Buster Keaton (le soldat américain)											

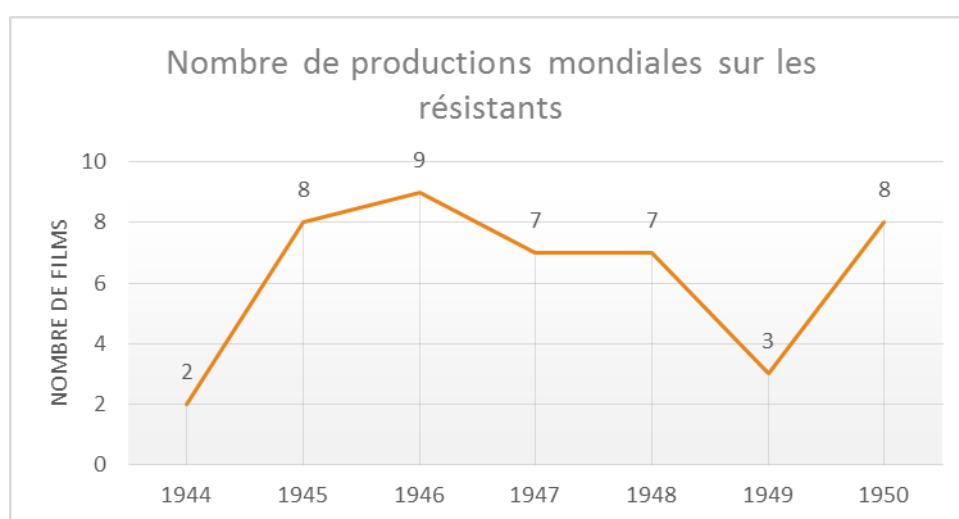
Résistants armés (FdR)

Nombre de productions : 44 films

- soit 20% des films sur les victimes combattantes
- soit 14% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

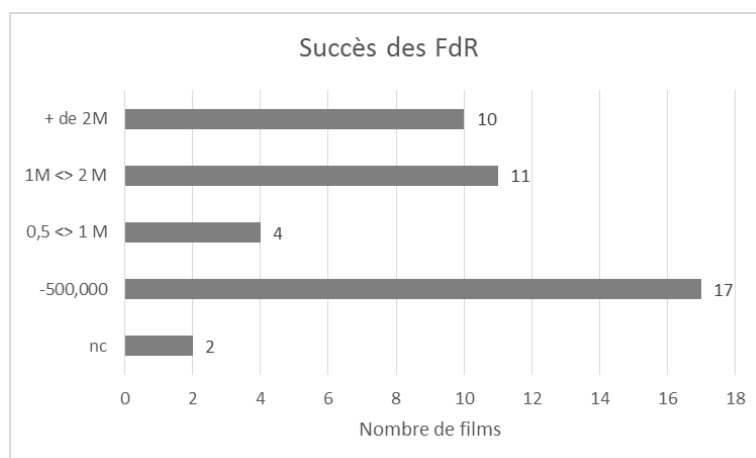
➤ Représentation des résistants dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdR	2	8	9	7	7	3	8	44
Pourcentage sur la production de FdR	4,5%	18%	20,5%	16%	16%	7%	18%	100%



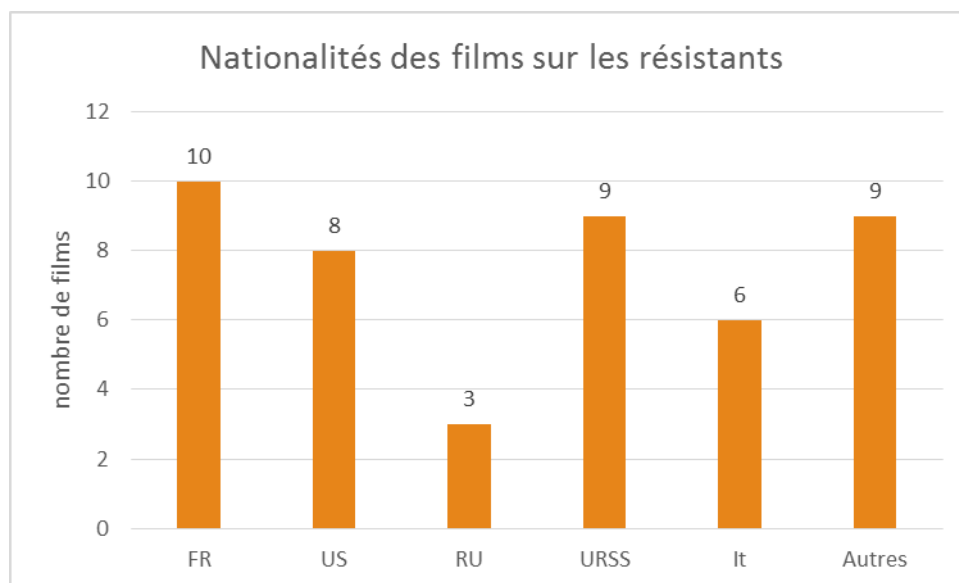
➤ Représentation des résistants en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	2	17	4	11	10	44
Pourcentage	4,5%	38,5%	9%	25%	23%	100%



➤ **Représentation des résistants par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	44 films (soit 20% des I-C)		14% des 302 films sur la 2GM
FR	10 films	soit 23% des FdR	26% des 38 films FR sur la 2GM
US	8 films	soit 18% des FdR	5% des 155 films US sur la 2GM
RU	3 films	soit 7% des FdR	7% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	9 films	soit 20,5% des FdR	41,5% des 22 films URSS sur la 2GM
It	6 films	soit 13,5% des FdR	24% des 25 films It sur la 2GM
Autres	8 films	soit 18% des FdR	38% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les résistants et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	2	0	0	0	0	2
1945	0	3	0	4	1	8
1946	0	1	0	1	7	9
1947	0	1	2	3	1	7
1948	0	3	2	2	0	7
1949	0	3	0	0	0	3
1950	0	6	0	1	1	8

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les résistants et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	3	7	10
US	0	5	0	3	0	8
RU	0	1	0	1	1	3
URSS	2	5	1	1	0	9
It	0	1	2	2	1	6
Autres	0	5	1	1	1	8

➤ **Corpus final FdR :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Bataille du rail	France	1945	27-févr-46	5 727 203
Le Père tranquille	France	1946	10-oct-46	6 138 900
Rome ville ouverte	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850
Le Port de l'angoisse	USA	1945	10-oct-47	-500 000

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
L'Arc en ciel	URSS	1943	20-oct-44	?	40-44		Russe	Russie
Camarade P	URSS	1943	10-nov-44	?	40-44	1941	Russe	Russie
La Bataille d'Ukraine	URSS	1943	14-mars-45	-500 000	40-44	44-45	Russe	Ukraine
Quand le jour viendra	USA	1943	25-avr-45	-500 000	39-45	39-45	Europe	
P.H. contre Gestapo	R-U	1943	02-mai-45	-500 000	40-44		Europe	Hollande
Les Partisans	URSS	1942	22-juin-45	1 389 423	40-44		Russe	R. occid.
Peloton d'exécution	France	1945	31-oct-45	3 072 622	40-44		Europe	Alsace
Soldats sans uniforme	Belgique	1945	07-nov-45	1 509 337	40-44		Europe	Belgique
Le Jugement dernier	France	1945	19-déc-45	1 468 085	40-44		Europe	Indéfini
Les fils du dragon	USA	1944	26-déc-45	1 854 621	40-44		Pacifique	Chine
Baraque n. 1	Belgique	1945	23-janv-46	-500 000	40-44	1944	Europe	Belgique
Vive la liberté	France	1944	07-févr-46	1 778 500	40-44		Europe	France
La Bataille du rail	France	1945	27-févr-46	5 727 203	40-44	1944	Europe	France
Mission spéciale	France	1945	08-mars-46	6 781 120	39-45	39-45	Europe	France
Un ami viendra ce soir	France	1945	10-avr-46	3 763 105	40-44		Europe	France
Les Clandestins	France	1945	17-avr-46	3 001 944	40-44		Europe	France
Nuits d'alerte	France	1945	25-sept-46	2 250 800	40-44		Europe	France
Le Père tranquille	France	1946	10-oct-46	6 138 900	40-44	XX-45	Europe	France
Rome ville ouverte	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850	40-44		Europe	Rome
La Terre sera rouge	Danemark	1945	26-févr-47	2 278 237	40-44		Europe	Danemark
L'étoile du Nord	USA	1943	21-mars-47	1 645 275	40-44		Russe	Russie
Deux lettres anonymes	Italie	1945	22-avr-47	537 753	40-44	40-45	Europe	Italie
Terroristes	Belgique	1945	07-mai-47	512 761	40-44		Europe	Belgique
Un jour dans la vie	Italie	1946	06-août-47	1 692 013	40-44		Europe	Italie
Les Bourreaux meurent aussi	USA	1943	27-août-47	1 006 345	40-44	1942	Europe	Tchécoslovaquie
Le Port de l'angoisse	USA	1945	10-oct-47	-500 000	40-44	1940	Atlantique	Martinique
L'Evadé de la potence	URSS	1946	16-janv-48	559 139	40-44		Russe	Lettonie
L'Homme aux cinq visages	URSS	1945	25-févr-48	-500 000	40-44	XX-45	Russe	Pologne
Devant lui tremblait tout Rome	Italie	1946	05-mai-48	743 741	40-44	1944	Europe	Rome
Sabotage	Danemark	1945	13-mai-48	-500 000	40-44		Europe	Danemark
O sole mio	Italie	1946	26-mai-48	1 361 848	40-44	1943	Europe	Naples
Maintenant, on peut le dire	R-U	1946	25-juin-48	1 414 630	40-44		Europe	France
Le Soleil se lèvera encore	Italie	1946	29-déc-48	-500 000	40-44	1943	Europe	Italie
Tarass l'indompté	URSS	1945	04-mai-49	-500 000	40-44		Russe	Ukraine
L'Ange des ténébres	USA	1943	10-juin-49	-500 000	40-44		Europe	Norvège
La Nuit sans lune	USA	1943	15-juin-49	-500 000	40-44		Europe	Norvège
Le Grand rendez-vous	France	1949	10-févr-50	1 933 100	40-44	1942	Afrique	Alger
L'obscurité blanche	Tchécoslovaquie	1947	14-avr-50	-500 000	39-45		Europe	Tchécoslovaquie
Cœur d'acier	Pologne	1947	24-mai-50	-500 000	40-44	XX-45	Russe	Pologne
La Dame de Tchoung-King	USA	1942	07-juin-50	-500 000	40-44		Pacifique	Chine
La Jeune garde	URSS	1948	11-juin-50	-500 000	40-44	1942	Russe	Ukraine
Les Compagnons du rail	URSS	1949	14-juin-50	-500 000	40-44		Russe	Biélorussie
Odette, agent S. 23	R-U	1950	03-nov-50	2 251 983	40-44	1942	Europe	France
Chansons interdites	Pologne	1947	20-déc-50	-500 000	39-45	39-45	Russe	Pologne

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
L'Arcenciel	URSS	1943	20-oct-44	?	Natalia Oulvi (Olena Kosjuk)						
Camarade P	URSS	1943	10-nov-44	?	Vera Maretskaïa (la paysane)						
La Bataille d'Ukraine	URSS	1943	14-mars-45	-500 000		Pos de têtes d'affiches					
Quand le jour viendra	USA	1943	25-avr-45	-500 000	Bette Davis (Sara Muller)	Paul Lukas (Kurt Muller)					
P.H. contre Gestapo	R-U	1943	02-mai-45	-500 000	Ralph Richardson (Joop van Leyden)	Googie Withers (Hélène van Leyden)	Esmond Knight (Von Schiffer)				
Les Partisans	URSS	1942	22-juin-45	1 389 423		Pos de têtes d'affiches					
Peloton d'exécution	France	1945	31-oct-45	3 072 622	Ludien Coëdel (Hans)	Yvonne Gaudeau (Françoise Villard)	Pierre Renoir (le Colonel)				
Soldats sans uniforme	Belgique	1945	07-nov-45	1 509 337	René Herdê (Walter Izard)	Simone Poncin (Evelyn Watson)	André Gevers (Lt Stéphane)	Jos Gevers (Inspecteur Schuller)	Marcel Berteau (Gérard)		
Le Jugement dernier	France	1945	19-déc-45	1 468 085	Raymond Bussiêres (Kroum)	Jean Davy (Stefan)	Jean Desailly (Kvrii)	Michèle Martin (Milia)	Louis Seigner (Bora)		
Les fils du dragon	USA	1944	26-déc-45	1 854 621	Katharine Hepburn (Jade Tan)	Walter Huston (Ling Tan)	Aline MacMahon (la femme de Ling Tan)	Akim Tamiroff (Wu Lien)	Turhan Bey (Lo Er Tan)		
Baraque n. 1	Belgique	1945	23-janv-46	-500 000	Simone Poncin (Janine)	Robert Lussac (Raymond Bourdin)	Renê Herdê (nc)	Jos Gevers (Fraudeur)			
Vive la liberté	France	1944	07-févr-46	1 778 500	Raymond Bussiêres (Jo)	Jean Darcante (Pierre)	Jeanne Manet (Marie)	Charles Moulin (Charles)	Renê-Charle (le pétainiste)	Santa-Relli (Germaine)	
La Bataille du rail	France	1945	27-févr-46	5 727 203	Charles Boyer (la narrateur)	Jean Clarieux (un mécanicien)					
Mission spéciale	France	1945	08-mars-46	6 781 120	Jany Holt (Emmy de Welder)	Pierre Renoir (Moravetz-Landberg)	Jean Davy (Chabrier)				
Un ami viendra ce soir	France	1945	10-avr-46	3 763 105	Michel Simon (Michel Lemaret)	Madeleine Sologne (Hélène)	Paul Bernard (docteur Tiller)	Louis Sôlou (commandant Gérard)	Saturnin Fabre (Philippe Prunier)		
Les Clandestins	France	1945	17-avr-46	3 001 944	Suzy Carrier (Nicole)	George Rollin (Laurent)	Constant Rémy (le prêtre)	Samson Fainsilber (docteur Vetter)	Guillaume de Sax (le père de Nicole)	André Reybaz (Jean)	
Nuits d'alerte	France	1945	25-sept-46	2 250 800	Hélène Perdrière (Hélène)	Roger Pigaut (Pierre)					
Le Père tranquille	France	1946	10-oct-46	6 138 900	Noël-Noël (Edouard Martin)						
Rome ville ouverte	Italie	1945	13-nov-46	3 137 850	Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini)	Anna Magnani (Pina / Anne-Marie)	Marcello Pagliero (Giorgia Manfredi)				
La Terre sera rouge	Danemark	1945	26-févr-47	2 278 237	Poul Reichhardt (Michael Lans)	Lisbeth Movin (Ruth Isaksen)	Per Buckhøj (Fangevogter)				
L'étoile du Nord	USA	1943	21-mars-47	1 645 275	Anne Baxter (Marina)	Dana Andrews (Kolya)	Walter Huston (Dr. Kurin)	Walter Brennan (Karp)	Ann Ardin (Sophia)	Jane Withers (Claudia)	Farley Granger (Damian)
Deux lettres anonymes	Italie	1945	22-avr-47	537 753	Clara Calamai (Gina)						Erich von Stroheim (Dr Otto von Harden)

Terroristes	Belgique	1945	07-mai-47	512 761	Marcel Jasz (Hermann Holbert)	André Daufel (Jean Lecomte)	Germaine Lacroix (nc)	Louis Doneau (nc)	Jules Graye (Commandant)	Georges Pourbaix ("Bras-de-fer")	
Un jour dans la vie	Italie	1946	06-août-47	1 692 013	Elisa Cegani (Sœur Maria)	Mariella Lotti (Sœur Bianca)	Amedeo Nazzari (Capitaine De Palma)				
Les Bourreaux meurent aussi	USA	1943	27-août-47	1 006 345	Brian Donlevy (Dr Franz Svoboda)	Walter Brennan (professeur Novotny)	Anna Lee (Mascha Novotny)				
Le Port de l'angoisse	USA	1945	10-oct-47	-500 000	Humphrey Bogart (Harry Morgan)	Walter Brennan (Eddie)	Lauren Bacall (Marie "Microbe")				
L'Evadé de la potence	URSS	1946	16-janv-48	559 139	Oleg Jakov (Yanis)						
L'Homme aux cinq visages	URSS	1945	25-févr-48	-500 000	Boris Dmochowski (Golentia / Kalasovskiy)						
Devant lui tremblait tout Rome	Italie	1946	05-mai-48	743 741	Anna Magnani (Ada)	Gino Sinimberghi (Franco)	Edda Albertini (Lena)				
Sabotage	Danemark	1945	13-mai-48	-500 000	Bodil Kjer (Alice)	Ebbe Rode (Jorgen)	Mogens Wieth (Paul)	Poul Reichhardt (Ole)			
O sole mio	Italie	1946	26-mai-48	1 361 848	Tito Gobbi (Giovanni)	Adriano Benetti (la maîtresse de maison)	Vera Carmi (Clara)	Carlo Ninchi (le frère de Clara)			
Maintenant, on peut le dire	R-U	1946	25-juin-48	1 414 630	Harry Rée (Felix)	Jacqueline Nearme (Cat)					
Le Soleil se lèvera encore	Italie	1946	29-déc-48	-500 000	Elli Parvo (Mathilda)	Lea Padovani (Laura)	Vittorio Duse (Cesare)	Massimo Serrato (major Heinrich)			
Tarass l'indompté	URSS	1945	04-mai-49	-500 000	Ambrosi Boutchma (Tarass)						
L'Ange des ténébres	USA	1943	10-juin-49	-500 000	Errol Flynn (Gunnar Brogge)	Ann Sheridan (Karen Stensgard)					
La Nuit sans lune	USA	1943	15-juin-49	-500 000	Sir Cedric Hardwick (Lanser)	Henry Travers (Orden)	Lee J. Cobb (Dr. Winter)	Doris Bowdon (Molly Morden)	Margaret Wycherly (Mme René Blancard (commissaire Basquet)		
Le Grand rendez-vous	France	1949	10-févr-50	1 933 100	Jacques Castelot (Forestier)	Véra Norman (Colette)	Pierre Asso (père Saint-Michel)	Paula Dehelly (Cora)	Jean Yonnel (Baron Darvey)		
L'obscurité blanche	chécoslovaquie	1947	14-avr-50	-500 000	Julius Pantik (le médecin)	Martia Prechovska (katka)	Natasa Tanska (Rozka)				
Cœur d'acier	Pologne	1947	24-mai-50	-500 000	Irena Laskowska (Danka)	Helena Buczynska (Gustlikowa)	Wladyslaw Hancza (l'ingénieur Karol)	Mieczyslaw Serwinski (Helmuth Kirschke)			
La Dame de Tchoung-King	USA	1942	07-juin-50	-500 000	Anna May Wong (Kwan Mei)						
La Jeune garde	URSS	1948	11-juin-50	-500 000				Pas de têtes d'affiches			
Les Compagnons du rail	URSS	1949	14-juin-50	-500 000	Vladimir Droujnikov (Zaslonov)						
Odette, agent S. 23	R-U	1950	03-nov-50	2 251 983	Anna Neagle (Odette Sansom)	Trevor Howard (Cpt Peter)					
Chansons interdites	Pologne	1947	20-déc-50	-500 000	Danuta Szafarska (Halina Tokarska)	Jerzy Duszyński (Roman Tokarski)					

Espions et autres combattants (FdE)

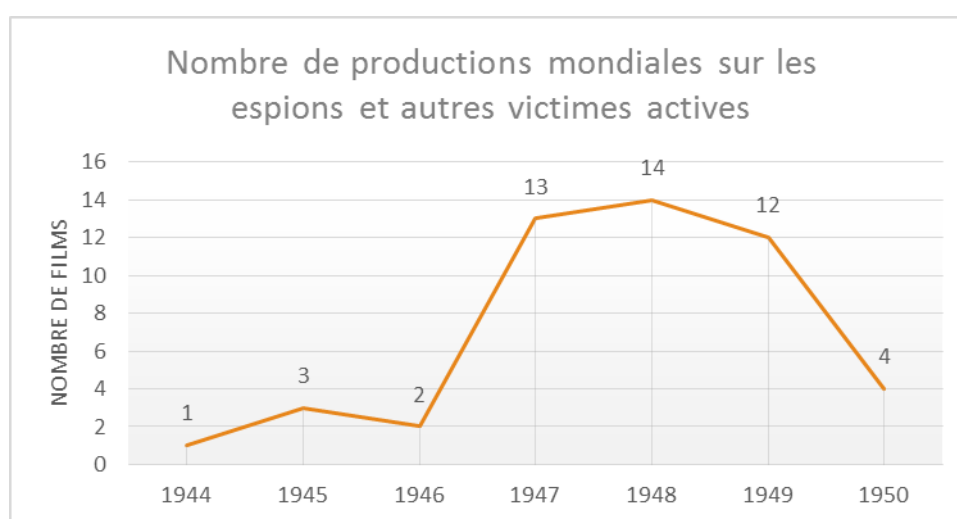
Nombre de productions : 49 films

- soit 23% des films sur les victimes combattantes

- soit 16% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

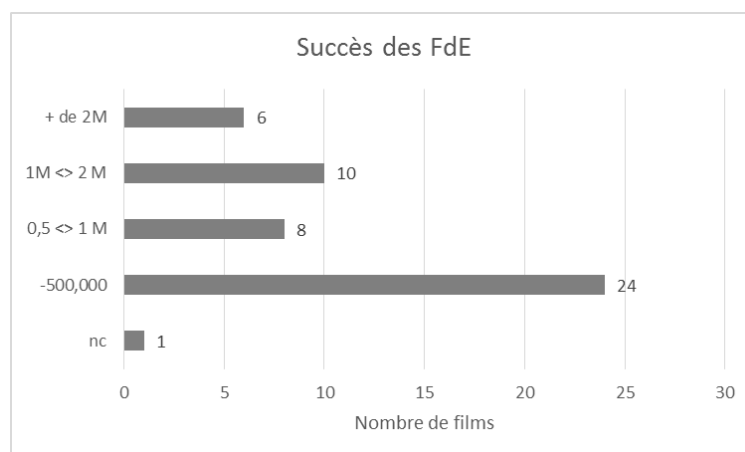
➤ Représentation des espions et autres victimes actives dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur FdE	1	3	2	13	14	12	4	49
Pourcentage sur la production de FdE	2%	6%	4%	26,5%	29%	24,5%	8%	100%



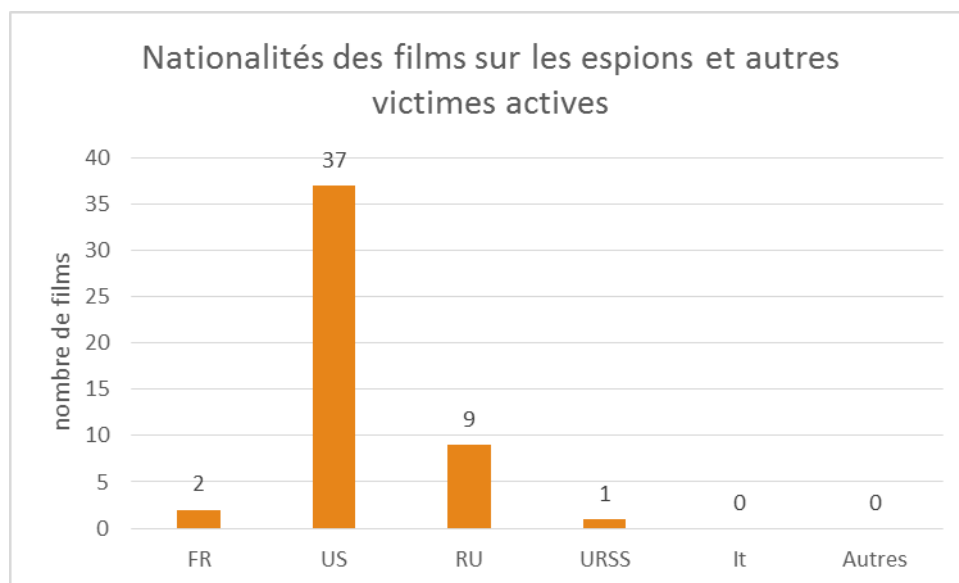
➤ Représentation des espions et autres victimes actives en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	1	24	8	10	6	49
Pourcentage	2%	49%	16,5%	20,5%	12%	100%



➤ **Représentation des espions et autres victimes actives par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes combattantes		Production totale nationale
	49 films (soit 23% des I-C)		16% des 302 films sur la 2GM
FR	2 films	soit 4% des FdE	5% des 38 films FR sur la 2GM
US	37 films	soit 75,5% des FdE	24% des 155 films US sur la 2GM
RU	9 films	soit 18,5% des FdE	22% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 2% des FdE	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	0 film	soit 0% des FdE	0% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des FdE	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les espions et autres victimes actives et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	1	0	0	0	0	1
1945	0	2	0	1	0	3
1946	0	0	0	1	1	2
1947	0	3	5	3	2	13
1948	0	8	2	3	1	14
1949	0	9	1	0	2	12
1950	0	2	0	2	0	4

- **Rapport entre les nationalités des productions concernant les espions et autres victimes actives et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	0	2	2
US	1	20	4	9	3	37
RU	0	3	4	1	1	9
URSS	0	1	0	0	0	1
It	0	0	0	0	0	0
Autres	0	0	0	0	0	0

- **Corpus final FdE :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Lune de miel mouvementée	USA	1942	13-avr-49	-500 000
Mission à Tanger	France	1949	15-juil-49	2 279 374
Le troisième homme	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
<i>Un Américain pur-sang</i>	USA	1941	13-oct-44	?	40-44		?	?
Griffes jaunes	USA	1942	04-juil-45	-500 000	40-45		Américain	Panama
Agent double	USA	1939	18-juil-45	-500 000	Avant-guerre	1939	Américain	USA
Service secret	R-U	1942	19-déc-45	1 759 641	40-44		Europe	France
La Maison de la 92ème rue	USA	1945	16-oct-46	1 266 298	39-45	1939	Américain	USA
Les Cinq secrets du désert	USA	1943	29-nov-46	3 331 298	39-45		Africain	Lybie
Cinquième bureau	USA	1941	14-mars-47	816 105	40-45		Américain	New-York
Une nuit à Casablanca	USA	1946	09-avr-47	1 856 100	40-45		Africain	Casablanca
13, rue Madeleine	USA	1946	30-avr-47	-500 000	40-44	1944	Europe	France
Monsieur Smith agent secret	R-U	1941	17-mai-47	990 336	39-45		Européen	Allemagne
Les saboteurs	USA	1944	21-mai-47	-500 000	40-45		Américain	USA
Attentat à Téhéran	R-U	1947	22-mai-47	590 293	40-45	1943	Moyen-O	Téhéran
Les Héros dans l'ombre	USA	1946	27-juin-47	1 762 769	40-44	1943	Europe	France
Tanger	USA	1946	08-juil-47	1 613 836	39-45		Africain	Maroc
Service secret contre bombe atomique	R-U	1946	10-sept-47	651 385	40-44		Europe	?
La Couleur qui tue	R-U	1946	10-oct-47	655 556	39-45		Européen	Londres
Les Requins de Gibraltar	France	1947	14-nov-47	2 318 711	40-45		Européen	France
La Patrouille de Panama	USA	1939	03-déc-47	-500 000	39-45		Américain	USA
Cape et poignard	USA	1946	24-déc-47	2 187 855	40-44	1943	Europe	Suisse / It
L'Etrange aventureuse	R-U	1946	23-janv-48	-500 000	39-45		Européen	RU
Hara kiri	USA	1945	28-janv-48	-500 000	39-45		Américain	USA
Tempête sur Lisbonne	USA	1944	25-févr-48	1 098 683	39-45		Européen	Lisbonne
Les Enchaînés	USA	1946	19-mars-48	3 659 351	Après-guerre		Américain	Brésil
Le Criminel	USA	1946	07-avr-48	928 622	Après-guerre		Américain	USA
Espions sur la Tamise	USA	1943	21-mai-48	995 600	39-45		Européen	RU
Judy, espionne improvisée	USA	1942	26-mai-48	-500 000	40-45		Américain	USA
Alerte à la Gestapo	URSS	1947	02-juin-48	-500 000	40-45		Russe	Russie
L'Aventure est commencée	R-U	1939	21-juil-48	-500 000	40-45		Européen	Paris
La Flamme sacrée	USA	1942	30-juil-48	-500 000	Avant-guerre		Américain	USA
Voyage au pays de la peur	USA	1943	11-août-48	-500 000	39-45		Moyen-O	Turquie
Les Anneaux d'or	USA	1947	17-sept-48	1 648 805	40-45		Européen	Europe
Le Mystère de la jungle	USA	1943	29-sept-48	-500 000	39-45	1939	Pacifique	Extrême-Orient
Correspondant 17	USA	1940	27-oct-48	1 778 494	Avant-guerre	1939	Européen	Europe
Lune de miel mouvementée	USA	1942	13-avr-49	-500 000	Avant-guerre	1938	Européen	Europe
La Revanche	R-U	1942	20-avr-49	-500 000	40-44		Europe	Norvège
Chasse à l'homme (La)	USA	1941	15-juin-49	-500 000	Avant-guerre		Européen	RU / All
Berlin Express	USA	1948	21-juin-49	-500 000	Après-guerre		Européen	Francfort
Trahison japonaise	USA	1945	06-juil-49	-500 000	39-45	1939	Américain	USA
Mission à Tanger	France	1949	15-juil-49	2 279 374	40-45	1942	Moyen-O	Tanger
Intrigues en Orient	USA	1943	10-août-49	-500 000	39-45		Moyen-O	Turquie
Du sang sur la neige	USA	1943	21-sept-49	-500 000	40-44		Amérique	Canada
Espionne aux enchères	USA	1942	30-sept-49	-500 000	40-44		Europe	USA
G-Men contre Dragon noir	USA	1943	12-oct-49	891 099	39-45		Américain	USA
Le troisième homme	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254	Après-guerre		Européen	Vienne
L'Agent invisible contre la Gestapo	USA	1942	14-déc-49	-500 000	40-45	1941	Européen	US / All
Echec à la Gestapo	USA	1942	28-avr-50	1 361 928	40-45		Américain	New-York
Les Yeux dans les ténèbres	USA	1942	09-juin-50	-500 000	40-45	1942	Américain	USA
La Jungle rugit	USA	1942	16-août-50	-500 000	39-45		Africain	Congo
Malaya	USA	1950	01-sept-50	1 151 451	40-45		Pacifique	Malaisie

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
<i>Un Américain pur-sang</i>	USA	1941	13-oct-44	?	Robert Young (Joe Smith)	Marsha Hunt (Mary Smith)					
Griffes jaunes	USA	1942	04-juil-45	-500 000	Humphrey Bogart (Rick Leland)	Mary Astor (Alberta Marlow)	Sydney Greenstreet (Dr. Lorenz)				
Agent double	USA	1939	18-juil-45	-500 000	Joel McCrea (Barry Corvalli)	Brenda Marshall (Brenda Ballard)					
Service secret	R-U	1942	19-déc-45	1 759 641	Hug Williams (Peter Garnett)	James Mason (Raoul de Carnot)	Michael Wilding (Nobby Clark)	Nancy Price (Violette)	Carla Lehmann (Michèle de Carnot)	Roland Culver (Red Gowan)	
La Maison de la 92ème rue	USA	1945	16-oct-46	1 266 298	William Wyler (Bill Dietrich)	Lloyd Nolan (Inspecteur George Briggs)	Signe Hasso (Elsa Gebhardt)				
Les Cinq secrets du désert	USA	1943	29-nov-46	3 331 298	Franchot Tone (Bramble)	Anne Baxter (Mouche)	Akim Tamiroff (Farid)	Erich von Stroheim (Maréchal Rommel)			
Cinquième bureau	USA	1941	14-mars-47	816 105	George Brent (Tim Hanley)	Ilona Massey (Carla Nilson)	Basil Rathbone (Reggie Oliver)				
Une nuit à Casablanca	USA	1946	09-avr-47	1 856 100	Les Marx Brothers (Rustey, Corbaccio)						
13, rue Madeleine	USA	1946	30-avr-47	-500 000	James Cagney (Sharkey)	Annabella (Suzanne de Bouchard)	Richard Conte (Bill O'Connell)	Frank Latimore (Jeff Lassiter)			
Monsieur Smith agent secret	R-U	1941	17-mai-47	990 336	Leslie Howard (Horatio Smith)						
Les saboteurs	USA	1944	21-mai-47	-500 000	Pat O'Brien (Sam Gallagher)	Carole Landis (Jill McCann)	Chester Morris (Jeff Gallagher)				
Attentat à Téhéran	R-U	1947	22-mai-47	590 293	Derek Farr (Pemberton Grant)	Marta Labarr (Natalie Trubetzin)	Manning Whiley (Paul Sherek)	Pamela Stirling (Hali)			
Les Héros dans l'ombre	USA	1946	27-juin-47	1 762 769	Alan Ladd (John Martin)	Geraldine Fitzgerald (Ellen Rogers)					
Tanger	USA	1946	08-juil-47	1 613 836	Maria Montez (Rita)	Robert Poige (Paul Kenyon)	Sabu (Pepe)				
Service secret contre bombe atomique	R-U	1946	10-sept-47	651 385	Robert Newton (David Grant)	Muriel Pavlow (Marion Dekker)					
La Couleur qui tue	R-U	1946	10-oct-47	655 556	Sally Gray (Freddie Linley)	Rosamund John (Esther Sanson)	Trevor Howard (Dr Barney Barnes)	Alastair Sim (inspecteur Cockrill)			
Les Requins de Gibraltar	France	1947	14-nov-47	2 318 711	Annie Ducaux (Stella)	Louis Salou (Gordon)					
La Patrouille de Panama	USA	1939	03-déc-47	-500 000	Leon Ames (Warning)	Charlotte Winters (Hélène)	Adrienne Ames (Lia Maing)				
Cape et poignant	USA	1946	24-déc-47	2 187 855	Gary Cooper (Alvah Jasper)	Lilli Palmer (Gina)					
L'Etrange aventurière	R-U	1946	23-janv-48	-500 000	Deborah Kerr (Bridie Quilty)	Trevor Howard (Lt David Bayne)					
Hara kiri	USA	1945	28-janv-48	-500 000	Paul Fung (Dr Ken Morey)						
Tempête sur Lisbonne	USA	1944	25-févr-48	1 098 683	Erich von Stroheim (Deresco)	Vera Ralston (Maritza)					

Les Enchaînés	USA	1946	19-mars-48	3 659 351	Cary Grant (Delvin)	Ingrid Bergman (Alicia Huberman)	Claude Rains (Alexandre Sebastian)	Louis Calhern (Paul Prescott)		
Le Criminel	USA	1946	07-avr-48	928 622	Orson Welles (Charles Rankin)	Loretta Young (Mary Longstreet)	Edward G. Robinson (Wilson)	Philip Merivale (Juge Longstreet)	Richard Long (Noah Longstreet)	
Espions sur la Tamise	USA	1943	21-mai-48	995 600	Ray Milland (Stephen Neale)	Marjorie Reynolds (Carla Hilde)	Carl Esmond (Willy Hilde)	Hilary Brooke (Mrs Bellane)	Percy Waram (Prentice)	
Judy, espionne improvisée	USA	1942	26-mai-48	-500 000	Judy Canova (Judy)	Joe E. Brown (Joseph)				
Alerte à la Gestapo	URSS	1947	02-juin-48	-500 000			Pas de têtes d'affiche			
L'Aventure est commencée	R-U	1939	21-juil-48	-500 000	Rex Harrison (Bob Stevens)	Karen Verne (Diane de Guermandes)	C.V. France (Gnl de Guermandes)	Joan Marion (Denise)		
La Flamme sacrée	USA	1942	30-juil-48	-500 000	Spencer Tracy (Steven O'Malley)	Katharine Hepburn (Christine Forrest)				
Voyage au pays de la peur	USA	1943	11-août-48	-500 000	Orson Welles (Colonel Haki)	Joseph Cotten (Howard Graham)	Dolores Del Rio (Josette Martel)	Ruth Warrick (Stephanie Graham)		
Les Anneaux d'or	USA	1947	17-sept-48	1 648 805	Ray Milland (Cnl Ralph Denistoun)	Marlene Dietrich (Lydia)				
Le Mystère de la Jungle	USA	1943	29-sept-48	-500 000	Frank Buck (lui-même)	June Duprez (Linda MacCardle)	Duncan Renaldo (Peter Jeremy)			
Correspondant 17	USA	1940	27-oct-48	1 778 494	Joel McCrea (John Jones)	Georges Sanders (Scott Ffolliott)	Herbert Marshall (Stephen Fisher)	Laraine Day (Carol Fisher)	Albert Bassermann (Van Meer)	
Lune de miel mouvementée	USA	1942	13-avr-49	-500 000	Cary Grant (Patrick "Pat" O'Toole)	Ginger Rogers (Katie O'Hara)				
La Revanche	R-U	1942	20-avr-49	-500 000	Ralph Richardson (Lockwood)	Deborah Kerr (Kari Alstead)	Hugh Williams (Colin Metcalfe)	Griffith Jones (Inspecteur Gunter)		
Chasse à l'homme (La)	USA	1941	15-juin-49	-500 000	Walter Pidgeon (Alan Thornadyke)	Joan Bennett (Jerry Stokes)	George Sanders (Quive-Smith, le nazi)	John Carradine (Jones)	Roddy McDowall (Vaner)	Ludwig Stossel (le médecin allemand)
Berlin Express	USA	1948	21-juin-49	-500 000	Merle Oberon (Lucienne)	Robert Ryan (Robert Lindley)	Charles Korvin (Perrat)	Paul Lukas (Dr. H. Bernhardt)		
Trahison japonaise	USA	1945	06-juil-49	-500 000	Lee Tracy (Eddie Carter)	Nancy Kelly (Peggy Hamilton)	Richard Loo (Tani)	Regis Toomey (Jimmy Scott)		
Mission à Tanger	France	1949	15-juil-49	2 279 374	Raymond Rouleau (Georges Masse)	Gaby Sylvia (Lili)	Mila Parély (Barbara)	Louis de Funès (le général espagnol)		
Intrigues en Orient	USA	1943	10-août-49	-500 000	George Raft (Joe Barton)	Sydney Greenstreet (Cnl Robinson)	Peter Lorre (Zalenkoff)	Brenda Marshall (Tamara)		
Du sang sur la neige	USA	1943	21-sept-49	-500 000	Errol Flynn (Steve Wagner)	Julie Bishop (Laura McBain)				
Espionne aux enchères	USA	1942	30-sept-49	-500 000	Ray Milland (Kenneth Harper)	Paulette Goddard (Sidney Royce)	Roland Young (Ronald Dean)			
G-Men contre Dragon noir	USA	1943	12-oct-49	891 099	Constance Worth (Vivian)	Rod Cameron (Rex Bennett)	George Lewis (Lugo)			
Le troisième homme	R-U	1949	20-oct-49	5 718 254	Joséph Cotten (Holly Martins)	Alida Valli (Anna Schmidt)	Orson Welles (Harry Lime)	Trevor Howard (Calloway)		
L'Agent invisible contre la Gestapo	USA	1942	14-déc-49	-500 000	Ilona Massey (Maria Goodrich)	Jon Hall (Frank Griffin)	Peter Lorre (Ikito)	Sir Cedric Hardwicke	J. Edward Bromberg (Heiser)	John Lital (John Gardiner)
									Albert Basserman (Schmidt)	

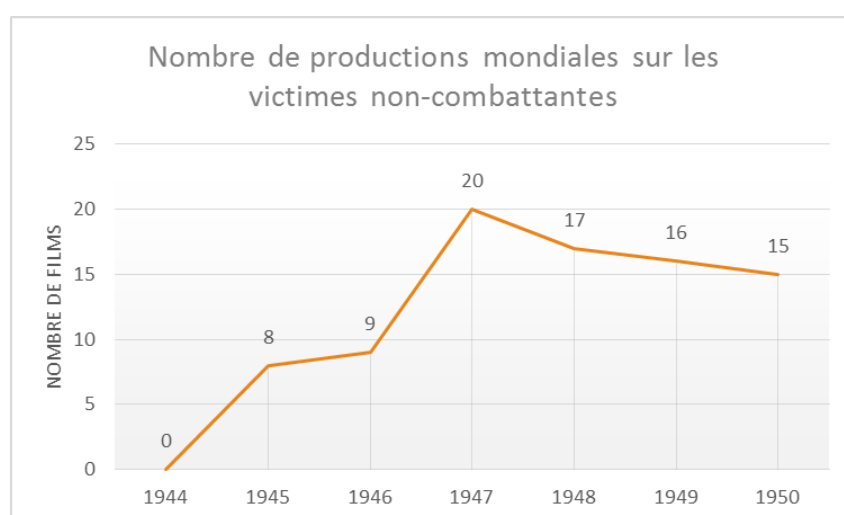
Echec à la Gestapo	USA	1942	28-avr-50	1 361 928	Humphrey Bogart (Gloves Donahue)	Conrad Veidt (<i>Hall Ebbing</i>)	Karen Verne (Leda Hamilton)					
Les Yeux dans les ténèbres	USA	1942	09-juin-50	-500 000	Edward Arnold (Cpt Duncan MacLain)	Ann Harding (Norma Lawry))	Donna Reed (Barbara Lawry)	Katherine Emery (Chell Scott)	Horace McNelly (Gabriel Hoffman)	Allen Jenkins (Marty)	Stanley C. Ridges (Hansen)	
La Jungle rugit	USA	1942	16-août-50	-500 000	Ona Munson (Dr Ann Montgomery)	Stuart Erwin (Congo Jack)	Peggy Moran (Enid Waldron)	Don Terry (Cpt Kirk Armstrong)	Richard Lane (Caulass)	Turhan Bey (Juma)		
Malaya	USA	1950	01-sept-50	1 151 451	Spencer Tracy (Camahan)	James Stewart (John Royer)	Valentina Cortesa (Luana)	Sydney Greenstreet (le Hollandais)	John Hodiak (Kellar)	Lionel Barrymore (John Manchester)		

LES VICTIMES NON-COMBATTANTES

Nombre de productions: 85 films ($\pm 28\%$)

➤ Représentation des victimes non-combattantes dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur les non-combattants	0	8	9	20	17	16	15	85
Nombre de films total sur la 2GM	9	38	36	64	55	52	48	302
Pourcentage sur la production annuelle	0%	$\pm 21\%$	$\pm 25\%$	$\pm 28\%$	$\pm 31\%$	$\pm 31\%$	$\pm 31\%$	$\pm 28\%$



➤ Représentation des victimes non-combattantes en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	32	12	23	18	85
Pourcentage	0%	38%	14%	27%	21%	100%

➤ **Représentation des victimes non-combattantes par nationalités**

NATIONALITÉS	Nombre de films	Part représentative des victimes combattantes	Part représentative de la production nationale
TOTAL des II-NC	85	100%	28%
FR	16	19%	42%
US	33	39%	21%
RU	7	8%	17%
URSS	4	4,5%	18%
It	15	17,5%	60%
Autres	10	12%	48%

Les autres nationalités sont : l'Allemagne (3 films), la Pologne (2 films), la Suisse (2 films), l'Autriche (1 film), la Hongrie (1 films) et Israël (1 film).

➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les victimes non-combattantes et leur date de sortie :**

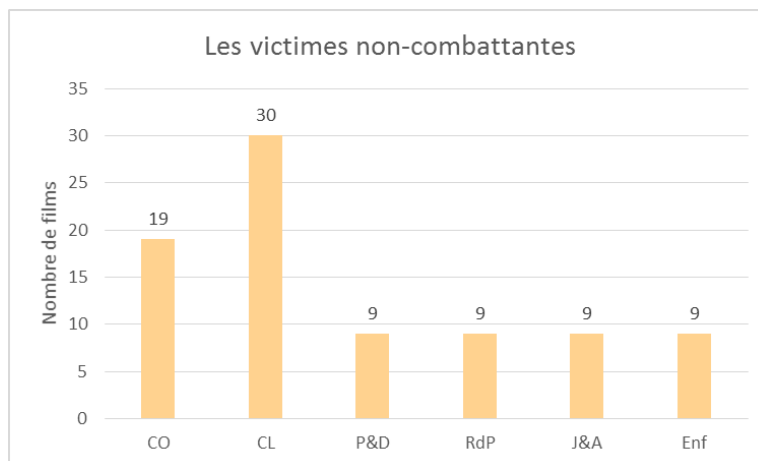
Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	2	1	2	3	8
1946	0	3	1	0	5	9
1947	0	5	1	9	5	20
1948	0	10	1	4	2	17
1949	0	4	5	4	3	16
1950	0	8	3	4	0	15

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les victimes non-combattantes et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	3	1	4	8	16
US	0	11	5	11	6	33
RU	0	4	2	1	0	7
URSS	0	4	0	0	0	4
It	0	5	3	6	1	15
Autres	0	5	1	1	3	10

➤ **Représentation des victimes non-combattantes :**

VICTIMES	Films sur la Seconde Guerre mondiale		
	85 films (sur 302)		28% des 302 films sur la 2GM
CO	19 films	soit 22% des II-NC	7% des 302 films sur la 2GM
CL	30 films	soit 36% des II-NC	10 des 302 films sur la 2GM
P&D	9 films	soit 10,5 des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
RdP	9 films	soit 10,5 des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
J&A	9 films	soit 10,5 des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM
Enf	9 films	soit 10,5 des II-NC	3% des 302 films sur la 2GM



➤ **Rapport entre les représentations de victimes non-combattantes et le succès des productions :**

Rapport entre Victimes et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Non-combattants	0	32	12	23	18	85
CO	0	4	3	7	5	19
CL	0	14	3	8	5	30
P&D	0	3	1	3	2	9
RdP	0	3	1	4	1	9
J&A	0	5	3	0	1	9
Enf	0	3	1	1	4	9

➤ **Rapport entre les représentations de victimes non-combattantes et l'année de sortie :**

Rapport entre Victimes et Année de sortie								
	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Non-combattants	0	8	9	20	17	16	15	85
CO	0	1	2	8	3	4	1	19
CL	0	3	3	8	8	3	5	30
P&D	0	2	1	0	2	1	3	9
RdP	0	0	0	2	2	3	2	9
J&A	0	1	0	0	2	3	3	9
Enf	0	1	3	2	0	2	1	9

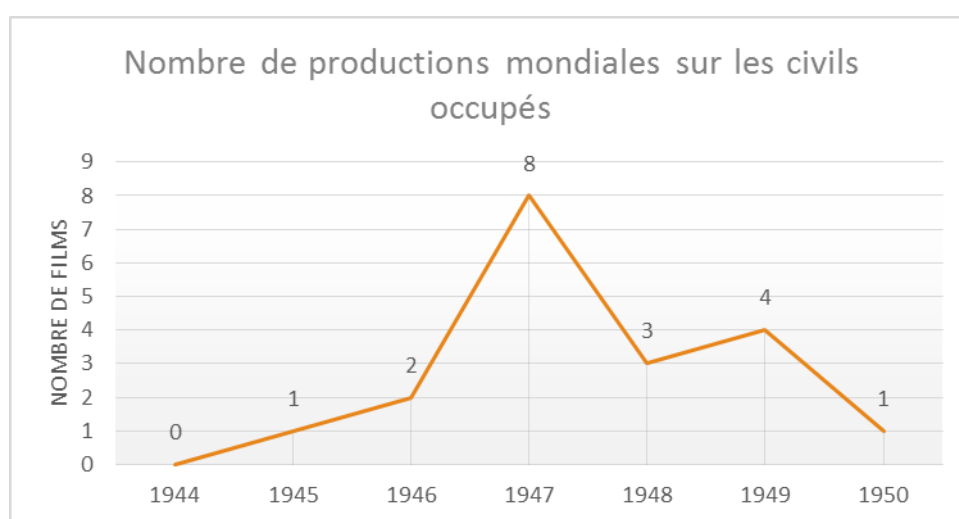
Civils occupés (CO)

Nombre de productions : 19 films

- soit 22% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 6% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

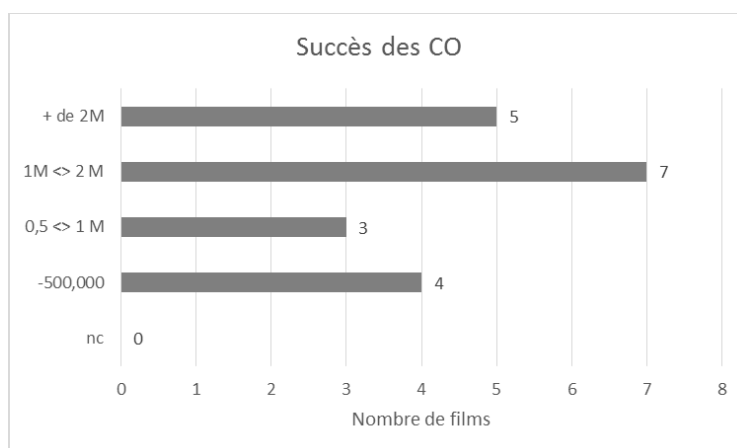
➤ Représentation des civils occupés dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur CO	0	1	2	8	3	4	1	19
Pourcentage sur la production de CO	0%	5,5%	10%	40%	15%	20%	5,5%	100%



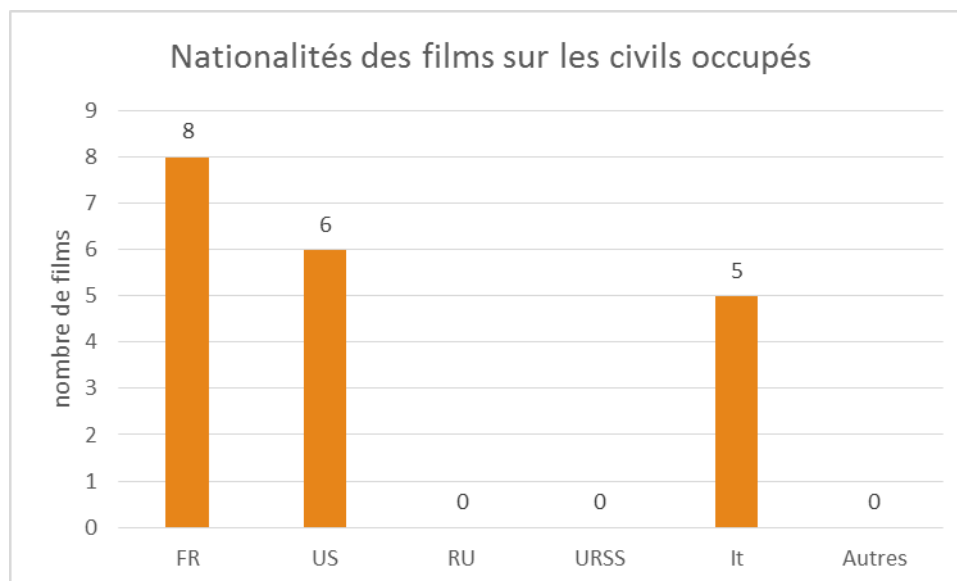
➤ Représentation des civils occupés en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	4	3	7	5	19
Pourcentage	0%	21%	16%	37%	26%	100%



➤ **Représentation des civils occupés par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	19 films (soit 24% des II-NC)		7% des 302 films sur la 2GM
FR	8 films	soit 40% des CO	21% des 38 films FR sur la 2GM
US	6 films	soit 30% des CO	4% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des CO	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des CO	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	5 films	soit 25% des CO	20% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des CO	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les civils occupés et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	1	0	0	0	1
1946	0	0	1	0	1	2
1947	0	0	1	4	3	8
1948	0	2	0	1	0	3
1949	0	1	0	2	1	4
1950	0	0	1	0	0	1

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les civils occupés et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	2	0	3	3	8
US	0	0	2	2	2	6
RU	0	0	0	0	0	0
URSS	0	0	0	0	0	0
It	0	2	1	2	0	5
Autres	0	1	0	0	0	1

➤ **Corpus final CO :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Jéricho	France	1945	13-mars-46	3 932 897
Vivre libre	USA	1943	10-juil-46	714 052
Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Fausse alerte	France	1940	27-juin-45	-500 000	1939	1939	Européen	France
Jéricho	France	1945	13-mars-46	3 932 897	40-45	1944	Européen	Amiens
Vivre libre	USA	1943	10-juil-46	714 052	40-45		Européen	France
Jeux dangereux	USA	1942	21-mai-47	2 080 320	39-45	1939	Européen	Varsovie
Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959	40-45	1941	Africain	Casablanca
Le Défilé de la mort	USA	1943	04-juin-47	1 774 843	39-45	1941	Pacifique	Chine
Vivre en paix	Italie	1946	11-sept-47	1 287 297	40-45		Européen	Italie
Les Maudits	France	1946	19-sept-47	2 528 500	40-45	1945	Atlantique	France
Païsa	Italie	1946	26-sept-47	1 344 902	39-45		Européen	Italie
Femmes enchaînées	USA	1943	10-oct-47	860 561	40-45		Européen	Allemagne
Un flic	France	1947	03-déc-47	1 464 000	40-45	1945	Européen	France
Monte Cassino	Italie	1946	26-mai-48	-500 000	40-45	43-44	Européen	Italie
Arc de Triomphe	USA	1948	19-sept-48	1 577 957	Avant-guerre	1939	Européen	France
La Nuit merveilleuse	France	1940	22-déc-48	-500 000	40-45		Européen	France
Le Bal des pompiers	France	1948	14-mars-49	2 586 500	40-45		Européen	France
Le Silence de la mer	France	1947	22-avr-49	1 371 700	40-45		Européen	Fr
La Bataille du feu	France	1948	28-avr-49	1 302 700	40-45		Européen	France
Un parmi la foule	Italie	1946	24-août-49	-500 000	39-45		Européen	Italie
Harem nazi	Italie	1949	22-déc-50	945 977	39-45	1945	Européen	Italie

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Fausse alerte	France	1940	27-juin-45	-500 000	Lucien Baroux (Léon)	Micheline Presle (Claire Ancelot)	Gabrielle Dorziat (Mme Ancelot)	Georges Marchal (Bernard Dalban)	Jean Tissier (Gregor)	Marguerite Pierry (Mlle Esperajou)
Jéricho	France	1945	13-mars-46	3 932 897	<i>Pierre Brasseur (Jean-César Morin)</i>					
Vivre libre	USA	1943	10-juil-46	714 052	Charles Laughton (Albert Lory)	Maureen O'Hara (Louise Martin)	<i>George Sanders (Georges Lambert)</i>	<i>Walter Slezak (Major von Keller)</i>		
Jeux dangereux	USA	1942	21-mai-47	2 080 320	Carole Lombard (Maria Tura)	<i>Jack Benny (Joseph Tura)</i>	Robert Stack (Lt Stanislaw Sobinski)			
Casablanca	USA	1942	23-mai-47	3 597 959	Humphrey Bogart (Rick Blaine)	Ingrid Bergman (Ilsa Lund)	<i>Paul Henreid (Victor Laszlo)</i>			
Le Défilé de la mort	USA	1943	04-juin-47	1 774 843	Loretta Young (Carolyn Grant)	Alan Ladd (David Jones)	<i>William Bendix (Johnny Sparrow)</i>			
Vivre en paix	Italie	1946	11-sept-47	1 287 297	Aldo Fabrizi (l'oncle Tigna)	<i>John Kitzmiller (Joe)</i>	<i>Heinrich Bode (Hans)</i>			
Les Maudits	France	1946	19-sept-47	2 528 500	<i>Marcel Dalio (Larga)</i>	<i>Henri Vidal (docteur Guilbert)</i>	Florence Marly (Hilde Garosi)	<i>Paul Bernard (Couturier)</i>		
Païsa	Italie	1946	26-sept-47	1 344 902	Carmela Sazio (Carmela)	Robert Van Loon (Joe)	Dats Johnson (Joe)	Alfonsino Pasca (Pasquale)	<i>Gar Morr (Fred)</i>	<i>Maria Michi (Francesca)</i>
Femmes enchaînées	USA	1943	10-oct-47	860 561	Gail Patrick (Bertha Bracken)	Nacy Kelly (Lotte)	Bill Henry (Heinz Radtke)	Gertrude Michael (Mme Schneider)	H. B. Warner (Pasteur Renz)	Maris Wrixon (Grete Ziegler)
Un flic	France	1947	03-déc-47	1 464 000	Lucien Coëdel (inspecteur Renaud)	Suzy Carrier (Josette)	Raymond Pellegrin (Georges Monnier)	<i>Michèle Martin (Mme Renaud)</i>		
Monte Cassino	Italie	1946	26-mai-48	-500 000				<i>Pas de tête d'affiche</i>		
Arc de Triomphe	USA	1948	19-sept-48	1 577 957	Ingrid Bergman (Joan Madou)	Charles Boyer (Ravic)	<i>Charles Laughton (Haake)</i>			
La Nuit merveilleuse	France	1940	22-déc-48	-500 000	Fernandel (le berger)	Charles Vanel (le fermier)				
Le Bal des pompiers	France	1948	14-mars-49	2 586 500	Glaude Dauphin (Camille, Olivier et Henri Grégois)	Paulette Dubost (Germaine)				
Le Silence de la mer	France	1947	22-avr-49	1 371 700	<i>Howard Vernon (von Ebrennac)</i>	<i>Nicole Stéphane (la nièce)</i>	<i>Jean-Marie Robain (l'oncle)</i>			
La Bataille du feu	France	1948	28-avr-49	1 302 700	Nicole Maurey (Anne-Marie)	Pierre Larquey (Pascal Brignoux)	<i>Noëlle Norman (Lulu)</i>	René Sarvil (Cazeneuve)		
Un parmi la foule	Italie	1946	24-août-49	-500 000	Eduardo De Filippo (Paolo)					
Harem nazi	Italie	1949	22-déc-50	945 977	Nino Taranto (Michele Coniglio)					

Depuis ton départ	USA	1944	07-avr-48	2 463 564	Claudette Colbert (Anne Hilton)	Jennifer Jones (Jane Hilton)	Joseph Cotten (Lt Anthony Willet)	Shirley Temple (Bridget Hilton)	Monty Wooley (Colonel Smolett)	Lionel Barrymore (le pasteur)	Robert Walker (Caporal William Smolett)
Mr. Lucky	USA	1943	30-avr-48	-500 000	Cary Grant (Joe Adams)	Laraine Day (Dorothy Bryant)					
Les Hommes de demain	USA	1944	25-mai-48	-500 000	Fredric March (Mike Frame)	Agnes Moorehead (Jessie)	Betty Field (Leora Richards)				
L'Esclave du souvenir	USA	1946	18-juin-48	-500 000	Jane Russell (Joan Kenwood)	Louis Hayward (Jim Cameron)					
Un fou s'en va-t-en guerre	USA	1944	17-sept-48	1 266 181	Danny Kaye (Danny Weems)	Dinah Shore (Virginia)	Dana Andrews (Joe)	Constance Dowling (Mary Morgan)			
Quand vient l'hiver	USA	1947	21-sept-48	-500 000	Walter Pidgeon (Mark Sabre)	Deborah Kerr (Nona Tybar)	Angela Lansbury (Mabel Sabre)				
Un drôle de filic	R-U	1940	29-sept-48	643 504	George Formby (George Carter)	Dorothy Hyson (Jane)					
Ils étaient tous mes fils	USA	1948	17-nov-48	1 003 817	Edward G. Robinson (Joe Keller)	Burt Lancaster (Chris Keller)					
Demain viendra toujours	USA	1945	04-févr-49	1 548 029	Claudette Colbert (Elizabeth)	Orson Welles (MacDonald / Kessler)	George Brent (Larry Hamilton)				
Manon	France	1948	09-mars-49	3 412 167	Serge Reggiani (Léon Lescout, le frère)	Cécile Aubry (Manon Lescout)	Michel Audlair (Robert Desgrieux,	Gabrielle Dorziat (Madame Agnès)			
Ombres sur Paris	USA	1948	08-juil-49	805 341	Dennis Morgan (Paul)	Viveca Lindfors (Christine Lestrac)					
Ballade berlinoise	Allemagne	1948	05-avr-50	-500 000	Gert Froebe (Otto Normal verbraucher)						
Les Blanches falaises de Douvres	USA	1944	30-août-50	-500 000	Irene Dunne (Susan Ashwood)	Alan Marshal (Sir John Ashwood)					
La Naufragée	USA	1948	07-sept-50	568 841	Ruth Hussey (Eve Meredith)	John Carroll (Stephen Curtis)	Vera Ralston (Annette Dubois / Jane Doe)				
Whisky à gogo	R-U	1948	20-sept-50	-500 000	Basil Radford (Cpt Paul Wagget)	Joan Greenwood (Peggy Macroon)					
Exodus	Italie	1949	24-nov-50	-500 000	Marina Berti (Dina)	Andrea Checchi (Arie)	Vivi Gioi (Judith)	Luigi Tosi (David)	Carlo Ninchi (la capitaine du navire)	Peter Trent (George Birkenmore)	

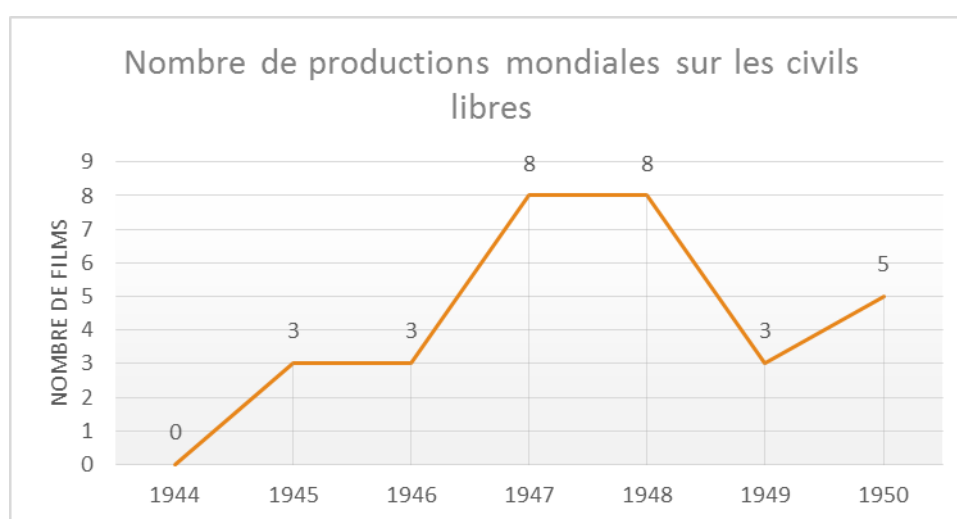
Civils libres (CL)

Nombre de productions : 30 films

- soit 35% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 10% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

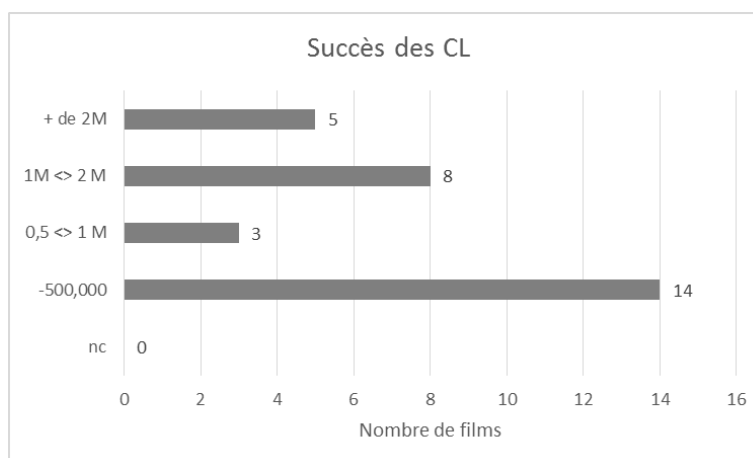
➤ Représentation des civils libres dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur CL	0	3	3	8	8	3	5	30
Pourcentage sur la production de CL	0%	10%	10%	27%	27%	10%	16%	100%



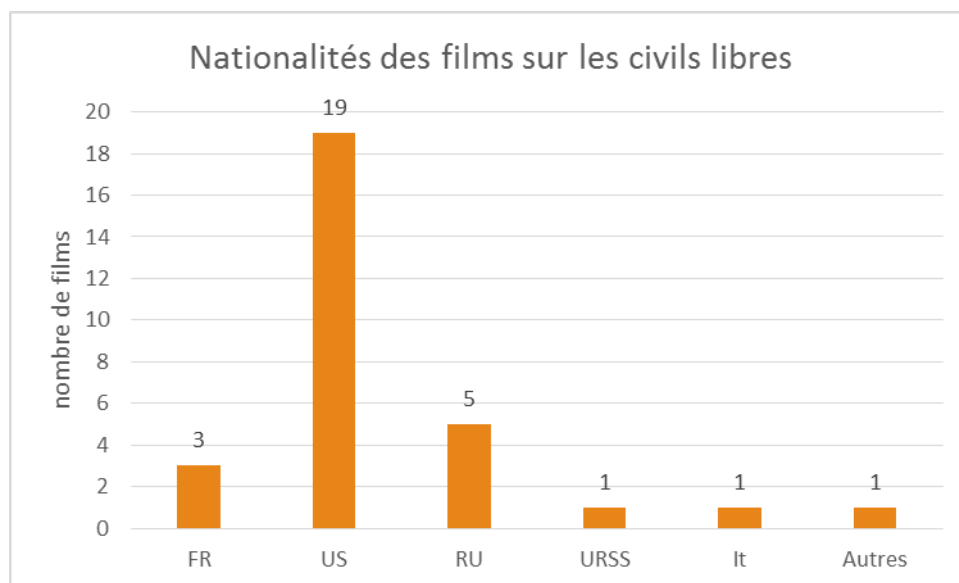
➤ Représentation des civils libres en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	14	3	8	5	30
Pourcentage	0%	47%	10%	27%	16%	100%



➤ **Représentation des civils libres par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	30 films (soit 34% des II-NC)		10% des 302 films sur la 2GM
FR	3 films	soit 10% des CL	8% des 38 films FR sur la 2GM
US	19 films	soit 63,5% des CL	12% des 155 films US sur la 2GM
RU	5 films	soit 16% des CL	12% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 3,5% des CL	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 3,5% des CL	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	1 film	soit 3,5% des CL	5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les civils libres et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	1	0	2	0	3
1946	0	1	0	0	2	3
1947	0	4	0	3	1	8
1948	0	4	1	2	1	8
1949	0	0	1	1	1	3
1950	0	4	1	0	0	5

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les civils libres et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	1	2	3
US	0	8	2	6	3	19
RU	0	3	1	1	0	5
URSS	0	1	0	0	0	1
It	0	1	0	0	0	1
Autres	0	1	0	0	0	1

➤ **Corpus final CL :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Johnny Frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000
Madame Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998
Manon	France	1948	09-mars-49	3 412 167

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Attends-moi	URSS	1943	25-avr-45	-500 000	40-45		Russe	Moscou
La Grande meute	France	1944	18-juil-45	1 754 500	39-40	39-40	Européen	France
Espionne à bord	R-U	1940	10-oct-45	1 385 365	39-40	1939	Européen	Londres
Johnny Frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000	39-40	39-40	Européen	FR / RU
Madame Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998	40-45		Européen	Londres
Les Portes de la nuit	France	1946	03-déc-46	2 559 400	Après-guerre	1945	Européen	France
<i>La Valse dans l'ombre</i>	USA	1940	11-avr-47	3 946 313	14-18	1939	Européen	Londres
Tendre symphonie	USA	1944	21-mai-47	1 141 560	40-45		Américain	USA
Femme aimée est toujours jolie	USA	1944	09-juil-47	-500 000	39-45		Américain	USA
Les Hommes de la mer	USA	1940	27-août-47	-500 000	39-45		Atlantique	USA / RU
La Route est ouverte	Australie / R-U	1946	05-sept-47	-500 000	39-45	1942	Pacifique	Australie
<i>Le Signe de la croix</i>	USA	1932	10-sept-47	-500 000	1914-1918 + 1944		Européen	Rome
A chacun son destin	USA	1946	28-oct-47	1 636 415	40-45		Européen	Londres
Cette nuit et toujours	USA	1945	14-nov-47	1 409 924	40-45		Européen	Londres
Depuis ton départ	USA	1944	07-avr-48	2 463 564	40-45		Américain	USA
Mr. Lucky	USA	1943	30-avr-48	-500 000	39-45		Américain	Mers du Sud
Les Hommes de demain	USA	1944	25-mai-48	-500 000	40-45		Américain	USA
L'Esclave du souvenir	USA	1946	18-juin-48	-500 000	40-45		Américain	USA
Un fou s'en va-t-en guerre	USA	1944	17-sept-48	1 266 181	40-45		Pacifique	Pacifique
Quand vient l'hiver	USA	1947	21-sept-48	-500 000	39-45	1940	Européen	RU
Un drôle de flic	R-U	1940	29-sept-48	643 504	39-45		Européen	RU
Ils étaient tous mes fils	USA	1948	17-nov-48	1 003 817	39-45		Américain	USA
Demain viendra toujours	USA	1945	04-févr-49	1 548 029	Avant-guerre	1938	Américain	USA
Manon	France	1948	09-mars-49	3 412 167	Après-guerre	44-45	Européen	France
Ombres sur Paris	USA	1948	08-juil-49	805 341	40-45		Européen	France
Ballade berlinoise	Allemagne	1948	05-avr-50	-500 000	Après-guerre	2048/45	Européen	Berlin
Les Blanches falaises de Douvres	USA	1944	30-août-50	-500 000	39-45		Européen	Dieppe
La Naufragée	USA	1948	07-sept-50	568 841	Après-guerre		Américain	USA
Whisky à gogo	R-U	1948	20-sept-50	-500 000	39-45	1943	Européen	Ecosse
Exodus	Italie	1949	24-nov-50	-500 000	40-45		Moyen-O	Palestine

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Attends-moi	URSS	1943	25-avr-45	-500 000	Valentina Serova (Liza Ermolova)	Boris Blinov (Ermolov)				
La Grande meute	France	1944	18-juil-45	1 754 500	Jacques Dumesnil (Côme de Lambriefaut)	Aimé Clariond (Hubert Martin du Bocage)	Jacqueline Porel (Agnès de Charançay)			
Espionne à bord	R-U	1940	10-oct-45	1 385 365	Conrad Veidt (Cpt Andersen)	Valerie Hobson (Mrs. Sorensen)				
Johnny Frenchman	R-U	1945	19-juin-46	-500 000	Françoise Rosay (Florine Lanec)	Tom Walls (Nat Pomeroy)	Patricia Roc (Sue Pomeroy)			
Madame Miniver	USA	1942	15-nov-46	3 993 998	Greer Garson (Katy Miniver)	Walter Pidgeon (Clem Miniver)				
Les Portes de la nuit	France	1946	03-déc-46	2 559 400	Pierre Brasseur (Georges)	Serge Reggiani (Guy Sénéchal)	Yves Montand (Diego)	Nathalie Nattier (Malou)	Saturnin Fabre (Sénéchal)	Jean Villar (le Destin)
La Valse dans l'ombre	USA	1940	11-avr-47	3 946 313	Vivien Leigh (Myra Lester)	Robert Taylor (Roy Gronin)				
Tendre symphonie	USA	1944	21-mai-47	1 141 560	Margaret O'Brien (“Mike”)	José Iturbi (lui- même)	Jimmy Durante (Andrews)	June Allyson (Barbara Almsworth)		
Femme aimée est toujours jolie	USA	1944	09-juil-47	-500 000	Bette Davis (Fanny Treillis)	Claude Rains (Job Skeffington)				
Les Hommes de la mer	USA	1940	27-août-47	-500 000	John Wayne (Ole Olsen)	Thomas Mitchell (Aloysius Driscoll)	Ian Hunter (“Smitty” Fenwick)			
La Route est ouverte	Australie / R-U	1946	05-sept-47	-500 000	Chips Rafferty (Dan McAlpine)	Daphne Campbell (Mary Parsons)				
Le Signe de la croix	USA	1932	10-sept-47	-500 000	Fredric March (Marcus Superbus)	Claudette Colbert (Poppée)	Charles Laughton (Néron)			
A chacun son destin	USA	1946	28-oct-47	1 636 415	Olivia de Havilland (Miss Norris)	John Lund (Cpt Cosgrove / Gregory Pierson)				
Cette nuit et toujours	USA	1945	14-nov-47	1 409 924	Rita Hayworth (Rosalind Bruce)	Janet Blair (Judy Kane)	Lee Bowman (Paul Lundy)			

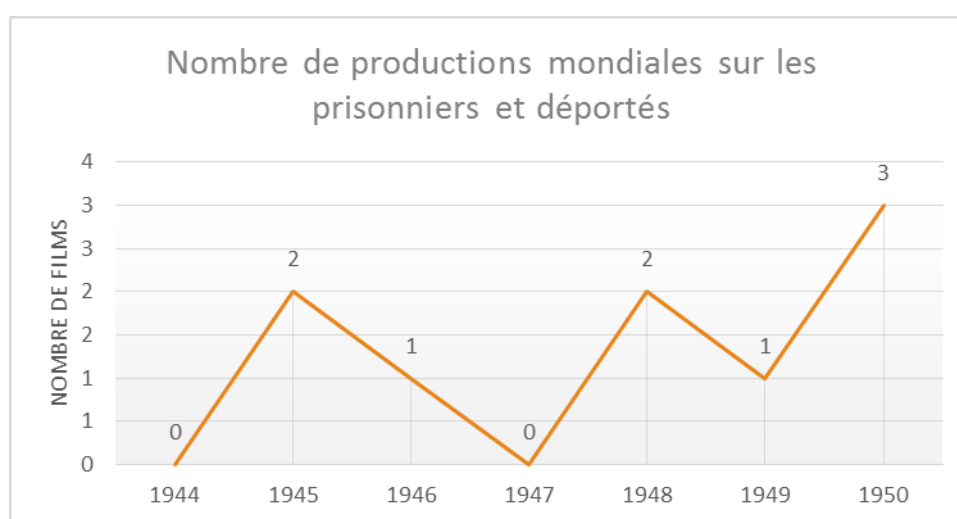
Prisonniers et déportés (P&D)

Nombre de productions : 9 films

- soit 10,5% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 3% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

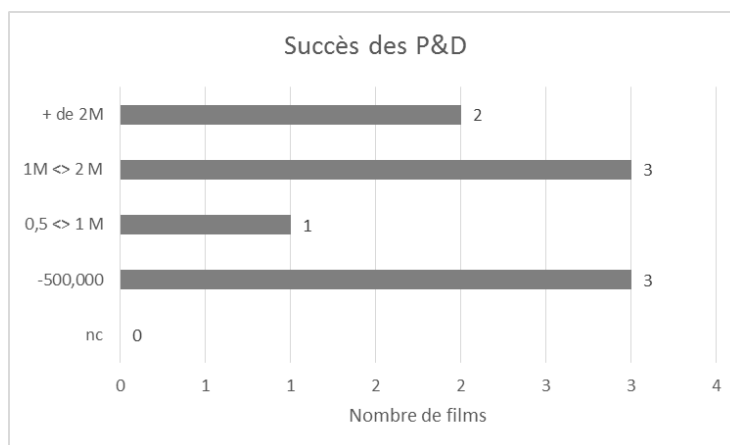
➤ Représentation des prisonniers et déportés dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur P&D	0	2	1	0	2	1	3	9
Pourcentage sur la production de P&D	0%	22%	11%	0%	22%	11%	11%	100%



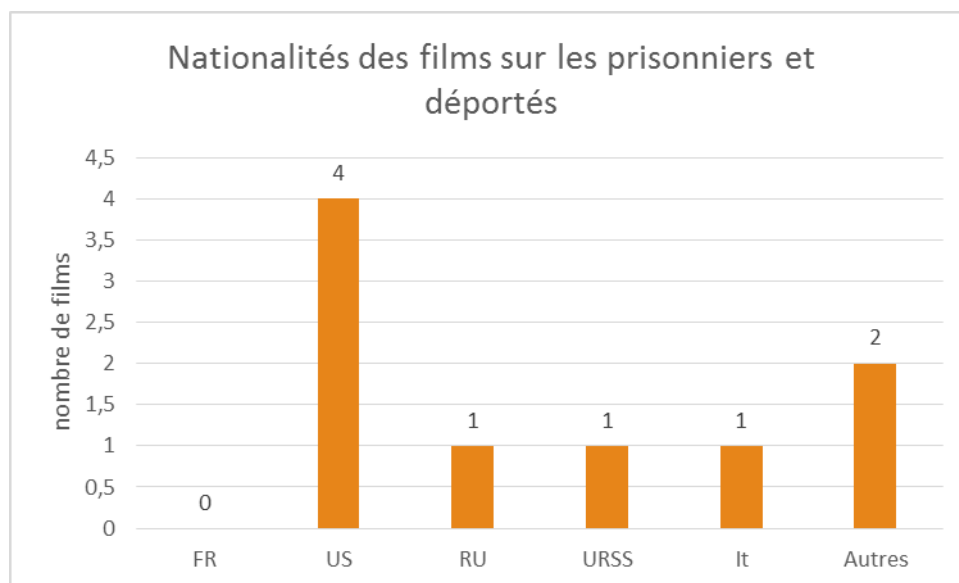
➤ Représentation des prisonniers et déportés en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	3	2	9
Pourcentage	0%	33,5%	11%	33,5%	22%	100%



➤ **Représentation des prisonniers et déportés par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	0 film	soit 0% des P&D	0% des 38 films FR sur la 2GM
US	4 films	soit 45% des P&D	2,5% des 155 films US sur la 2GM
RU	1 film	soit 11% des P&D	2,5% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	1 film	soit 11% des P&D	4,5% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 11% des P&D	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	2 films	soit 22% des P&D	9,5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les prisonniers et déportés et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	1	0	1	2
1946	0	1	0	0	0	1
1947	0	0	0	0	0	0
1948	0	1	0	0	1	2
1949	0	1	0	0	0	1
1950	0	0	0	3	0	3

- **Rapport entre les nationalités des productions concernant les prisonniers et déportés et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	0	0	0
US	0	2	0	2	0	4
RU	0	0	1	0	0	1
URSS	0	1	0	0	0	1
It	0	0	0	1	0	1
Autres	0	0	0	0	2	2

- **Corpus final P&D :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
La Dernière chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289
La Septième croix	USA	1944	21-juil-48	-500 000
La Dernière étape	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Sublime sacrifice	R-U	1939	03-oct-45	958 048	Avant-guerre	1934	Européen	Allemagne
La Dernière chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289	40-45	1943	Européen	Italie
Matricule 217	URSS	1944	23-oct-46	-500 000	40-45		Européen	Allemagne
La Septième croix	USA	1944	21-juil-48	-500 000	40-45		Européen	Alsace
La Dernière étape	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511	39-45		Européen	Auschwitz
La Pagode en flammes	USA	1942	14-sept-49	-500 000	40-45		Pacifique	Chine
Captives à Bornéo	USA	1950	15-sept-50	1 646 254	40-45	41-45	Pacifique	Bornéo
Femmes dans la nuit	USA	1948	27-sept-50	1 111 898	40-45		Pacifique	Chine
Femmes sans nom	Italie	1950	30-nov-50	1 049 542	Après-guerre	1945	Européen	Italie

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Sublime sacrifice	R-U	1939	03-oct-45	958 048	Nova Pilbeam (Christine Hall)	Sir Seymour Hicks (Général von Gortjahn)	Wilfrid Lawson (pasteur Frederik Hall)			
La Dernière chance	Suisse	1944	19-déc-45	3 068 289	Ewart G. Morrison (Major Telford)	John Hoy (Lt John Halliday)	Ray Reagan (sgt Jim Braddock)	Luisa Rossi (Tonina)	Romano Calò (le prêtre)	
Matricule 217	URSS	1944	23-oct-46	-500 000	Elena Kouzmina (Tatiana Krilova)					
La Septième croix	USA	1944	21-juil-48	-500 000	Spencer Tracy (George Heisler)	Signe Hasso (Toni)	Hume Cronyn (Paul Roeder)	Agnes Moorehead (Mme Marelli)		
La Dernière étape	Pologne	1948	24-sept-48	2 797 511	Barbara Drapinska (Martha Weiss)					
La Pagode en flammes	USA	1942	14-sept-49	-500 000	Gene Tierney (Miss Haoli Young)	George Montgomery (Johnny Williams)	Lynn Bari (Capitaine Fifi)			
Captives à Bornéo	USA	1950	15-sept-50	1 646 254	Claudette Colbert (Agnes Newton Keith)	Sessue Hayakawa (Colonel Suga)	Patrick Knowles (Harry Keith)	Florence Desmond (Betty Sommers)		
Femmes dans la nuit	USA	1948	27-sept-50	1 111 898	Tala Birell (Yvette Aubert)	William Henry (Major von Arnheim)	Virginia Christine (Claire Adams)			
Femmes sans nom	Italie	1950	30-nov-50	1 049 542	Simone Simon (Yvonne)	Vivi Gioi (prisonnière bavaroise)	Françoise Rosay (la comtesse)	Irasema Dilian (la Polonaise)	Gino Cervi (le brigardier)	Valentina Cortese (Anna)

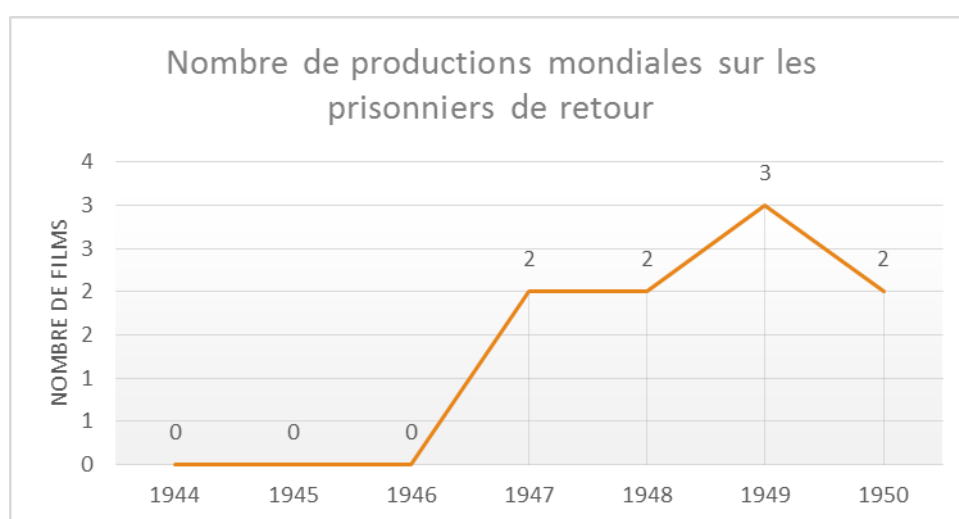
Prisonniers de retour (RdP)

Nombre de productions : 9 films

- soit 10,5% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 3% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

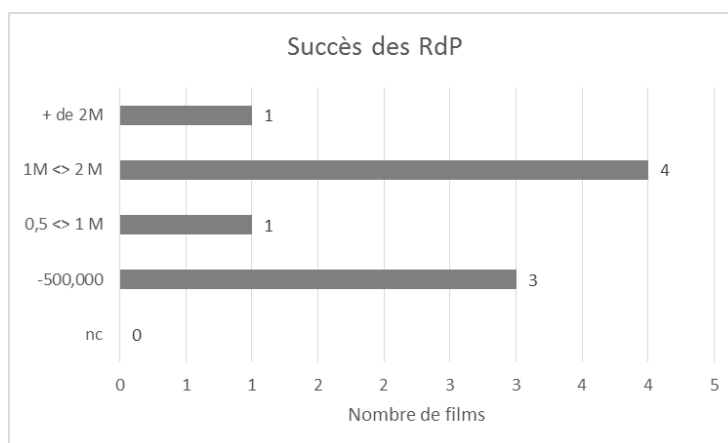
➤ Représentation des prisonniers de retour dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur RdP	0	0	0	2	2	3	2	9
Pourcentage sur la production de RdP	0%	0%	0%	22%	22%	34%	22%	100%



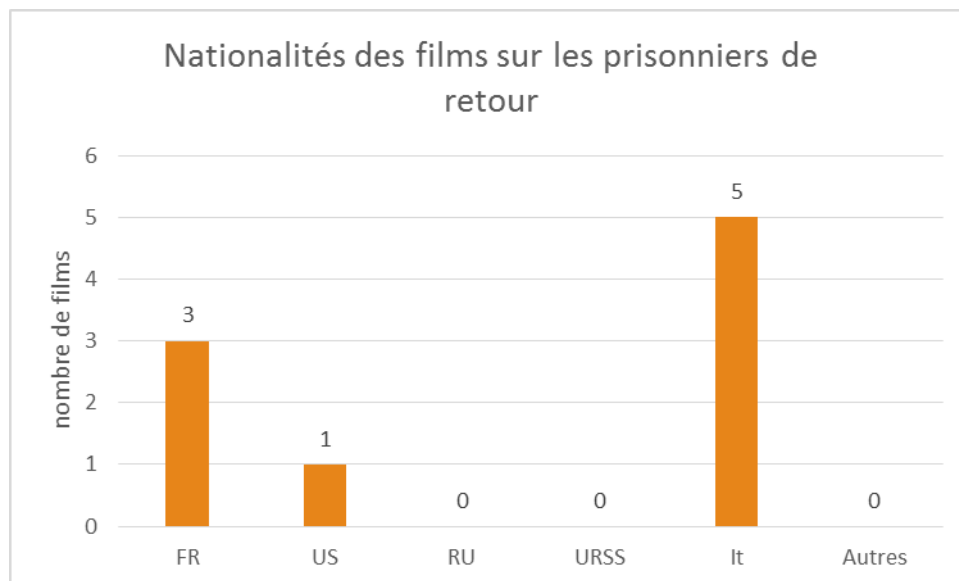
➤ Représentation des prisonniers de retour en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	4	1	9
Pourcentage	0%	33,5%	11%	44,5%	11%	100%



➤ **Représentation des prisonniers de retour par nationalités**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	3 films	soit 33% des RdP	8% des 38 films FR sur la 2GM
US	1 films	soit 11% des RdP	1% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des RdP	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des RdP	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	5 films	soit 56% des RdP	20% des 25 films It sur la 2GM
Autres	0 film	soit 0% des RdP	0% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les prisonniers de retour et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	0	0	0	0
1946	0	0	0	0	0	0
1947	0	0	0	2	0	2
1948	0	1	0	1	0	2
1949	0	1	1	0	1	3
1950	0	1	0	1	0	2

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les prisonniers de retour et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	1	1	0	1	3
US	0	0	0	1	0	1
RU	0	0	0	0	0	0
URSS	0	0	0	0	0	0
It	0	2	0	3	0	5
Autres	0	0	0	0	0	0

➤ **Corpus final RdP :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
<i>Les Dieux du dimanche</i>	France	1948	09-févr-49	784 400
Retour à la vie	France	1948	14-sept-49	2 356 694

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
La vie recommence	Italie	1945	21-mai-47	1 644 507	Après-guerre	1945++	Européen	Rome
Le Bandit	Italie	1945	06-août-47	1 139 122	Après-guerre	1945++	Européen	Turin
Un homme revient	Italie	1946	10-mars-48	-500 000	Après-guerre		Européen	Italie
La Femme de l'autre	USA	1947	14-sept-48	1 318 437	Après-guerre		Européen	Europe
Les Dieux du dimanche	France	1948	09-févr-49	784 400	Après-guerre		Européen	France
Chasse tragique	Italie	1947	23-mars-49	-500 000	Après-guerre		Européen	Italie
Retour à la vie	France	1948	14-sept-49	2 356 694	Après-guerre	1945	Européen	France
Menace de mort	France	1949	22-févr-50	-500 000	Après-guerre		Européen	Paris
Stromboli	Italie	1949	20-oct-50	1 609 551	Après-guerre		Européen	Italie

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
La vie recommence	Italie	1945	21-mai-47	1 644 507	Alida Valli (Patricia Martini)	Fosco Giachetti (Paolo Martini)				
Le Bandit	Italie	1945	06-août-47	1 139 122	Anna Magnani (Lydia)	Amedeo Nazzari (Ernesto)	Carla Del Poggio (Maria)	Carlo Campanini (Carlo)		
Un homme revient	Italie	1946	10-mars-48	- 500 000	Anna Magnani (Adèle)	Gino Cervi (Sergio)				
La Femme de l'autre	USA	1947	14-sept-48	1 318 437	Greer Garson (Marise Aubert)	Robert Mitchum (Paul Aubert)	Richard Hart (Jean Renaud)			
Les Dieux du dimanche	France	1948	09-févr-49	784 400	Claire Mafféi (Jeanne Thévenin)	Marc Cassot (Martin Lambert)	Rignault (Léon)			
Chasse tragique	Italie	1947	23-mars-49	- 500 000	Vivi Gioi (Daniela, la collaboratrice)	Andrea Checchi (Alberto, le bandit)	Carla Del Poggio (Giovanna)			
Retour à la vie	France	1948	14-sept-49	2 356 694	Bernard Blier (Gaston)	Louis Jouvet (Jean Girard)	Noël-Noël (René Martin)	François Périer (Antoine)	Serge Reggiani (Louis)	Patricia Roc (Lt Evelynne)
Menace de mort	France	1949	22-févr-50	- 500 000	Colette Darfeuil (Hélène)	Marcel Dalio (Denis)	Pierre Renoir (Bernier)	Pierre Larquey (Morel)		
Stromboli	Italie	1949	20-oct-50	1 609 551	Ingrid Bergman (Karen)					

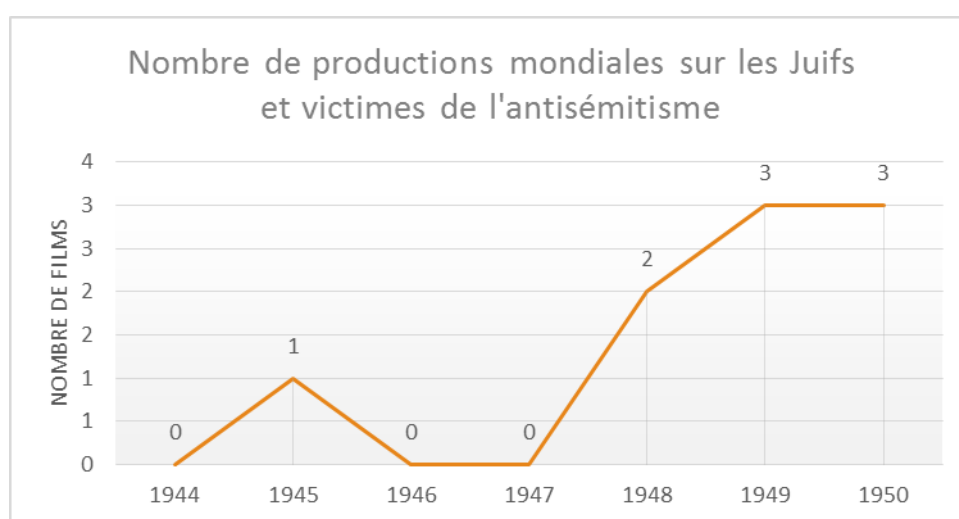
Juifs et victimes de l'antisémitisme (J&A)

Nombre de productions : 9 films

- soit 10,5% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 3% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

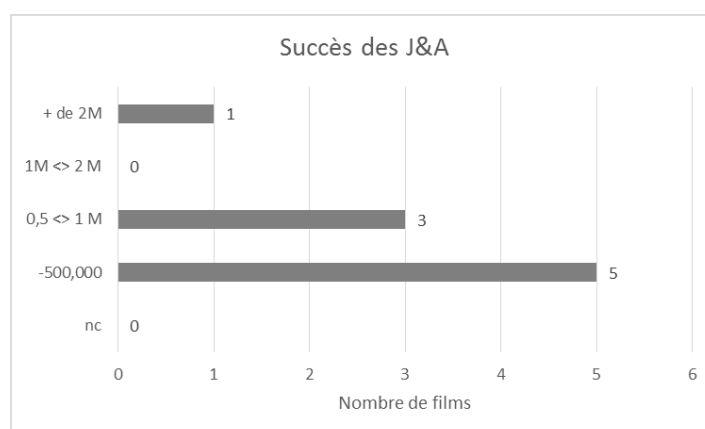
➤ Représentation des Juifs et victimes de l'antisémitisme dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur J&A	0	1	0	0	2	3	3	9
Pourcentage sur la production de J&A	0%	11%	0%	22%	22%	33,5%	33,5%	100%



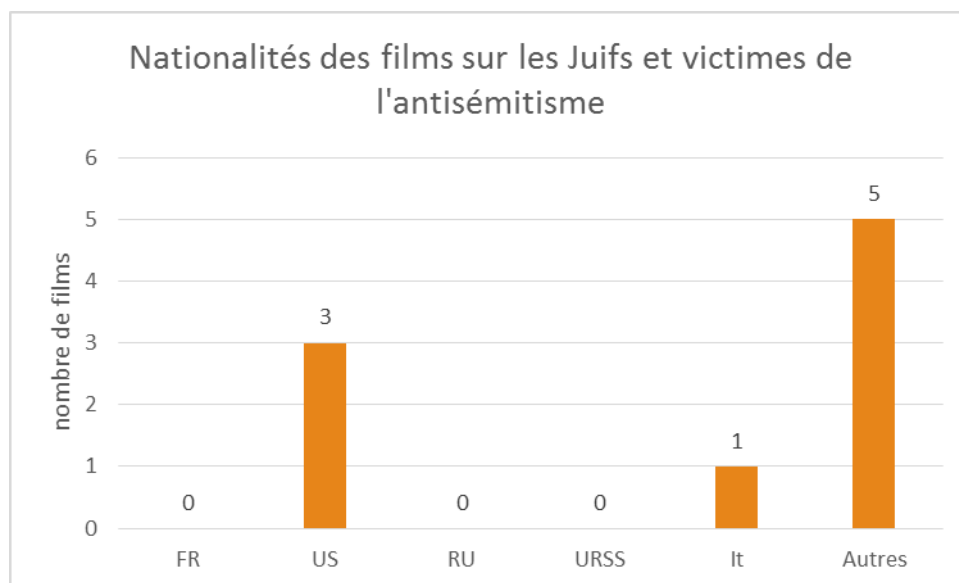
➤ Représentation des Juifs et victimes de l'antisémitisme en fonction de leur succès :

SUCCE	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	5	3	0	1	9
Pourcentage	0%	56%	33%	0%	11%	100%



➤ **Représentation des Juifs et victimes de l'antisémitisme par nationalités :**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	0 film	soit 0% des J&A	0% des 38 films FR sur la 2GM
US	3 film	soit 33% des J&A	2% des 155 films US sur la 2GM
RU	0 film	soit 0% des J&A	0% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	0 film	soit 0% des J&A	0% des 41 films URSS sur la 2GM
It	1 film	soit 11% des J&A	4% des 25 films It sur la 2GM
Autres	5 films	soit 56% des J&A	24% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les Juifs et victimes de l'antisémitisme et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	0	0	1	1
1946	0	0	0	0	0	0
1947	0	0	0	0	0	0
1948	0	2	0	0	0	2
1949	0	1	2	0	0	3
1950	0	2	1	0	0	3

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les Juifs et victimes de l'antisémitisme et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	0	0	0
US	0	1	1	0	1	3
RU	0	0	0	0	0	0
URSS	0	0	0	0	0	0
It	0	0	1	0	0	1
Autres	0	4	1	0	0	5

➤ **Corpus final J&A :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
Le Dictateur	USA	1940	04-avr-45	8 287 978
Le Mur invisible	USA	1947	24-sept-48	-500 000

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Le Dictateur	USA	1940	04-avr-45	8 287 978	39-45		<i>Fictif</i>	<i>Fictif</i>
Le Mur invisible	USA	1947	24-sept-48	-500 000	39-45		Américain	USA
La Route est longue	Allemagne	1947	15-déc-48	-500 000	40-45		Européen	All / Varsovie
La Maison de mon père	Israël	1948	19-janv-49	-500 000	Après-guerre		Moyen-O	Israël
La Vérité n'a pas de frontières	Pologne	1947	23-mars-49	985 573	40-45	1943	Européen	Varsovie
Le Juif errant	Italie	1947	18-déc-49	649 334	39-45	1939	Européen	Europe
La Bataille des sables	USA	1949	24-févr-50	998 141	39-45		Moyen-O	Palestine
Mariage dans l'ombre	Allemagne	1947	30-juin-50	-500 000	39-45		Européen	Allemagne
L'Ange à la trompette	Autriche	1948	15-nov-50	-500 000	39-45	1914-45	Européen	Autriche

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Le Dictateur	USA	1940	04-avr-45	8 287 978	Charles Chaplin (Hynkel / le barbier juif)				
Le Mur invisible	USA	1947	24-sept-48	-500 000	Gregory Peck (Philip Schuyker)	Dorothy McGuire (Kathy Lacey)	John Garfield (Dave Goldman)		
La Route est longue	Allemagne	1947	15-déc-48	-500 000	Israël Becker (David Jelin)				
La Maison de mon père	Israël	1948	19-janv-49	-500 000	Ronnie Cohen (David)	Irène Broza (Myriam)			
La Vérité n'a pas de frontières	Pologne	1947	23-mars-49	985 573	Pas de têtes d'affiche				
Le Juif errant	Italie	1947	18-déc-49	649 334	Vittorio Gassman (Mathieu Blumenthal)	Valentina Cortese (Esther)			
La Bataille des sables	USA	1949	24-févr-50	998 141	Dana Andrews (Mike Dillon)	Marta Toren (Sabra)	Stephen McNally (David Vogel)		
Mariage dans l'ombre	Allemagne	1947	30-juin-50	-500 000	Paul Klinger (Hans Wieland)	Ilse Steppard (Elisabeth)	Hilde von Stolz (Greta Koch)	Willi Prager (Dr Louis Silberman)	
L'Ange à la trompette	Autriche	1948	15-nov-50	-500 000	Paula Wessely (Henriette Alt)	Maria Schell (Selma Rosner)			

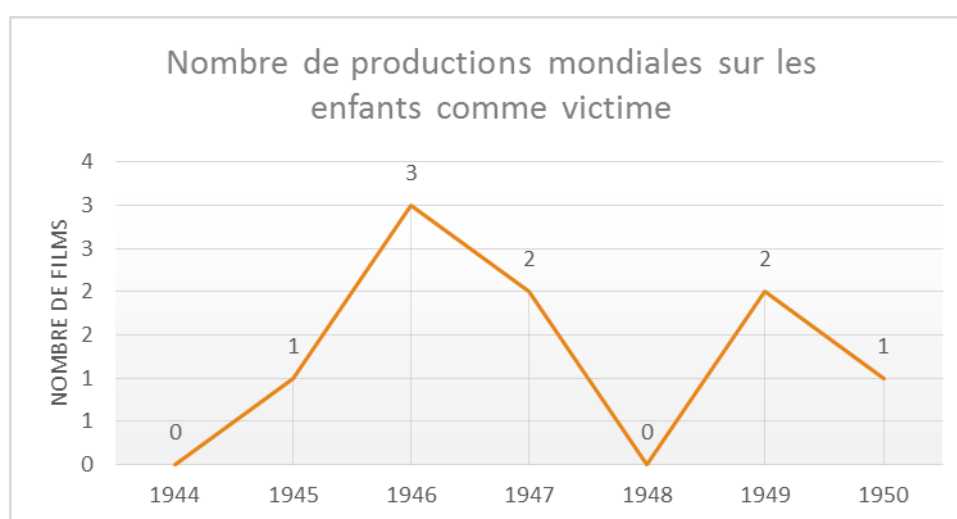
Enfants comme victimes (Enf)

Nombre de productions : 9 films

- soit 10,5% des films sur les victimes non-combattantes
- soit 3% des films traitant de la Seconde Guerre mondiale.

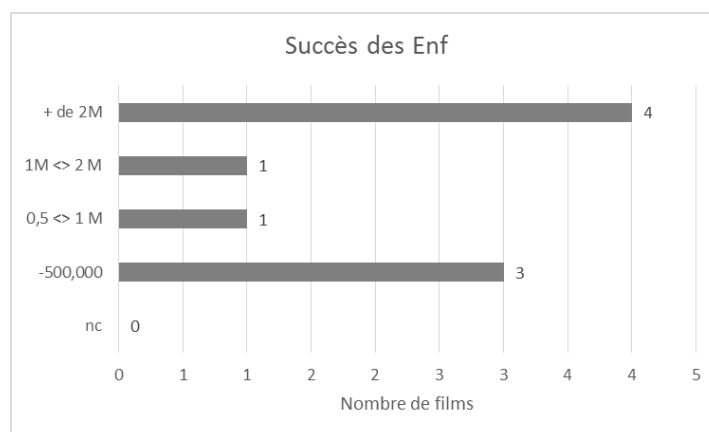
➤ Représentation des enfants comme victime dans le temps :

ANNÉE DE SORTIE FRANÇAISE	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	TOTAL
Nombre de films sur Enf	0	1	3	2	0	2	1	9
Pourcentage sur la production de Enf	0%	11%	34%	22%	0%	22%	11%	100%



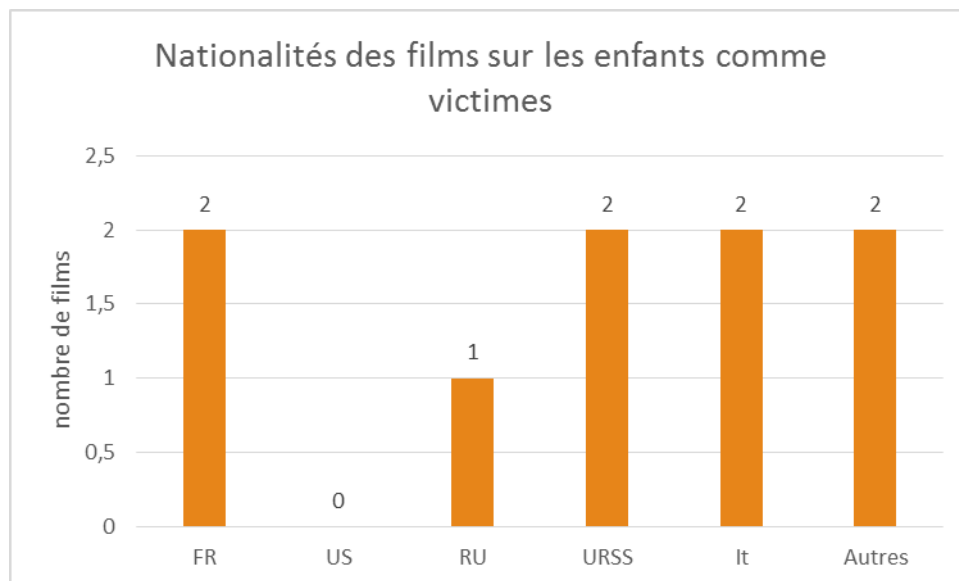
➤ Représentation des enfants comme victime en fonction de leur succès :

SUCCES	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
Nombre de films	0	3	1	1	4	9
Pourcentage	0%	33%	11%	11%	45%	100%



➤ **Représentation des enfants comme victime par nationalités :**

NATIONALITÉ	Victimes non-combattantes		Production totale nationale
	9 films (soit 10,5% des II-NC)		3% des 302 films sur la 2GM
FR	2 films	soit 22% des Enf	5,5% des 38 films FR sur la 2GM
US	0 film	soit 0% des Enf	0% des 155 films US sur la 2GM
RU	1 film	soit 12% des Enf	2,5% des 41 films RU sur la 2GM
URSS	2 films	soit 22% des Enf	9% des 41 films URSS sur la 2GM
It	2 films	soit 22% des Enf	8% des 25 films It sur la 2GM
Autres	2 films	soit 22% des Enf	9,5% des 21 films d'A.N. sur la 2GM



➤ **Rapport entre le succès des productions concernant les enfants comme victime et leur date de sortie :**

Rapport entre Année de sortie et Succès						
	nc	-500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
1944	0	0	0	0	0	0
1945	0	0	0	0	1	1
1946	0	1	0	0	2	3
1947	0	1	0	0	1	2
1948	0	0	0	0	0	0
1949	0	1	0	1	0	2
1950	0	1	0	0	0	1

➤ **Rapport entre les nationalités des productions concernant les enfants comme victime et leur succès :**

Rapport entre Nationalités et Succès						
	nc	- 500,000	0,5 <> 1 M	1M <> 2 M	+ de 2M	TOTAL
FR	0	0	0	0	2	2
US	0	0	0	0	0	0
RU	0	1	0	0	0	1
URSS	0	2	0	0	0	2
It	0	0	1	0	1	2
Autres	0	0	0	1	1	2

➤ **Corpus final Enf :**

VF	Nationalité	Année de production	Sortie française	Box-office
L'Ange qu'on m'a donné	France	1945	27-févr-46	3 395 431
Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116
Allemagne année zéro	Italie	1948	02-févr-49	530 996

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Période traitée	Année de diégèse	Front	Lieux d'action
Marie-Louise	Suisse	1943	22-févr-45	2 424 877	40-45		Européen	Suisse
L'Ange qu'on m'a donné	France	1945	27-févr-46	3 395 431	40-45	40-45	Européen	France
Les J3	France	1945	17-avr-46	2 748 441	40-45		Européen	France
Il était une petite fille	URSS	1944	19-juil-46	-500 000	39-45		Russe	Leningrad
Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116	Après-guerre	1945	Européen	Italie
Vanina l'orphelin	URSS	1946	19-nov-47	-500 000			Russe	Russie
Quelque part en Europe	Hongrie	1947	01-févr-49	1 648 059	40-45	1944	Européen	Hongrie
Allemagne année zéro	Allemagne / Ita	1948	02-févr-49	530 996	Après-guerre	1945	Européen	Allemagne
L'Orphelin	R-U	1947	14-juin-50	-500 000	40-45		Européen	Suisse

Titre	Nationalité	Prod.	Sortie	Box-Office	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche	Tête d'affiche
Marie-Louise	Suisse	1943	22-févr-45	2 424 877	<i>Josiane Hegg (Marie-Louise Fleury)</i>				
L'Ange qu'on m'a donné	France	1945	27-févr-46	3 395 431	Simone Renant (Claire Girard)	Jean Chevrier (François)	Gabrielle Dorziat (la comtesse de)	Catherine Fontenay (Mme)	
Les J3	France	1945	17-avr-46	2 748 441	<i>Giselle Pascal (Mlle Bravard)</i>	Saturnin Fabre (le proviseur)	<i>Félicien Tramel (M. Lamy)</i>	<i>Gérard Néry (Gabriel Lamy)</i>	
Il était une petite fille	URSS	1944	19-juil-46	-500 000	<i>Nina Ivanova (Nastia)</i>	<i>Natalya Zashchipina (Katya)</i>			
Sciuscia	Italie	1946	26-févr-47	2 501 116	Franco Interlenghi (Pasquale Maggi)	Rinaldo Smordoni (Guiseppe)			
Vania l'orphelin	URSS	1946	19-nov-47	-500 000	Youra Yankine (Vania)				
Quelque part en Europe	Hongrie	1947	01-févr-49	1 648 059	<i>Miklos Gabor (Pierre)</i>				
Allemagne année zéro	Allemagne / Italie	1948	02-févr-49	530 996	Edmund Meschke (Edmund Kohler)				
L'Orphelin	R-U	1947	14-juin-50	-500 000	Madeleine Carroll (Magda)	Ian Hunter (Anton)	<i>Michael Rennie (Rudolph)</i>		

Matrices

Identité							Cat. Victim. :	
Nom du film	Réalisateur	Prod.	Sortie FR :	B-O. :	Durée	Lieu(x) de tournage :	Langue de tournage :	
Temporalité								
Période(s) traitée(s) :			Année(s) de diégèse :					
Cartons explicatifs ou de recontextualisation :								
Géographie du récit								
Lieu(x) de l'action :	Front(s) :			Distance du front :				
Scénarisation du conflit								
Histoire vraie, fictionnalisation, adaptation, fiction pure :			Source(s) :					
Quel(s) fait(s) historique(s) traité(s) ?								
Véracité des faits historiques traités ?								
Personnage(s) historique(s) et/ou publique(s) traité(s) ?								
Quel(s) symbole(s) possiblement traité(s) ?								
Mise en scène de la guerre et de ses victimes								
Représentation d'une violence physique à l'écran ?					Conseiller(s) sur le plateau ?			
Représentation d'une violence psychologique à l'écran ?					Utilisation d'images d'archives ?			
Observation(s) sur la lumière	Observation(s) sur le cadrage	Observation(s) sur le montage	Observation(s) sur le son	Observation(s) sur la musique	Autre(s) observation(s) :			

Film :	Cat. Vict. :				Photo :	
Personnage	Prénom :	Prénom :				
	Nom :	Nom :				
	Surnom :	Age :				
	Age :	Sexe :				
	Sexe :	Nationalité :				
	Nationalité :	Origine :				
	Origine :	Popularité :				
	Ethnicité :					
Religion :						
Personnage & Catégoristaion						
Importance narrative :		(<i>1er rôle, rôle secondaire, importance narrative</i>)	Condition victimaire :			
Statut narratif :		(<i>Fictif, réel, inspiration</i>)	Inspiration(s) :		(<i>Influence(s) dans les faits racontés</i>) (<i>que représente ou peut-il représenter ?</i>)	
Degré(s) d'importance narrative :						
Identification ou éloignement du spectateur ?						
Evolution du personnage dans le récit						
Statut familial :	Avant la guerre :		Influence(s) de la guerre sur son statut familial, social et/ou professionnel :			
	Pendant la guerre :					
	Après la guerre :					
Statut social :	Avant la guerre :					
	Pendant la guerre :					
	Après la guerre :					
Statut professionnel :	Avant la guerre :					
	Pendant la guerre :					
	Après la guerre :					
Présence au écran :	- Entourage familiale ?					
	- Entourage social ?					
	- Entourage professionnel ?					
Présence d'antagoniste(s) identifié(s) ?						
Conséquence(s) de la guerre : <div>(Mort, blessures psychologique, psychique, survie, etc.)</div>						